

Fi 14 - (14)  
15 Copias

## Brecht: el teatro épico

El teatro consiste en producir representaciones vivas de hechos humanos tramados o inventados, con el fin de divertir –dice Brecht. La función más noble del teatro es la de recrear. Descarta funciones morales o didácticas para el teatro. “El teatro debe poder ser una cosa del todo superflua, lo que quiere decir, entiéndase bien, que por lo superfluo también se vive”, dice. La recreación no tiene necesidad de justificarse.

“Sin embargo, prosigue, hay diversiones débiles (simples) y diversiones fuertes (compuestas) que el teatro puede procurar. Estas últimas son las del gran arte dramático, son diversiones más complejas, sugestivas, más contradictorias y ricas en efectos”.

Más adelante explica que las diversiones de las distintas épocas naturalmente fueron distintas, según el modo de convivencia de los hombres. El teatro tuvo que proveer otras imágenes de la convivencia de los hombres: no sólo imágenes de una convivencia diferente (es decir, los temas y contenidos, agregamos), sino además con otro género de imágenes (formas y procedimientos teatrales).

Muy distinto tuvo que ser el modo de narración con que se entretenía a los griegos, sometidos a esas leyes inexorables cuya ignorancia no preservaba de la cólera de los dioses, que el modo de entretener a los nobles franceses con la elegante victoria sobre sus propias pasiones, tal como el código de la corte lo imponía, o al individuo de la época isabelina abandonado al propio instinto desenfrenado., dice.

(leer pág. 19)

Más adelante conjetura que nuestra época todavía tiene que descubrir la forma de recreación que le es propia. Y se preocupa por la forma primitiva y descuidada con que se representa la convivencia social no solo en las obras antiguas sino en las modernas.

Posteriormente señala que somos hijos de una edad científica y que las ciencias determinan nuestra convivencia social, nuestra vida, en una medida totalmente nueva. Señala todos los adelantos tecnológicos y los objetos que facilitan la vida del hombre, pero el espíritu científico no nos anima a todos por igual. Esto se debe a que la burguesía impide que las ciencias sean aplicadas en el campo de las relaciones sociales.

Hoy los hombres se encuentran ante sus propias empresas como en los tiempos antiguos ante las imponderables catástrofes de la naturaleza. La burguesía –quien pudo imponer su poder gracias a la ciencia- sabe que ese poder finalizaría si sus empresas fuesen consideradas con ojo científico, dice B.B.

Luego afirma que la actitud que debe asumir el teatro es la actitud crítica. Que el teatro debe aliarse con aquellas tendencias que procuren la transformación del mundo. Así se podrá llevar el teatro del centro a la periferia y se pondrá a disposición de las grandes

masas, de "aquellos que producen mucho y viven difícilmente, para que se entretengan útilmente con sus grandes problemas".

(leer pag. 27)

"Para nuestro propósito no podemos dejar el teatro tal como es". Y describe al público de los teatros actuales como un público hechizado, dejándose llevar por las sensaciones ensimismado y conmovido, crédulo, un público que cambia un mundo contradictorio por un mundo armonioso, un mundo que se conoce bastante mal por un mundo que se puede soñar.

"En su estado actual el teatro muestra la estructura de la sociedad (que se representa en la escena) como una realidad inmodificable (la que está sentada en la sala)

Y aquí vamos a citar a Roland Barthes, en un artículo llamado "La revolución brechtiana", de Ensayos críticos, Seix Barral que dice: pág. 61:

(Gabriel: te aclaro que esto no está transcrito porque yo leía en clase el texto de Barthes. Tengo el libro así que se puede fotocopiar.)

Es necesario un teatro que aplique y produzca aquellos pensamientos y sentimientos que tienen una función en el cambio de la sociedad misma. Hay que romper con el hábito que iguala distintas estructuras del pasado con la nuestra, y en consecuencia nuestra época adquiere el carácter de algo que siempre ha existido y es eterno. Nosotros queremos destacar y mantener su diversidad, y no perder de vista su carácter transitorio.

Los personajes deben actuar como impulsados por fuerzas sociales diversas de acuerdo con las distintas épocas para que el espectador piense "así actuaría también yo si viviese en las mismas condiciones". Y cuando representemos trabajos históricos inspirados en nuestro tiempo, también las condiciones que determinan las acciones podrán aparecer con su carácter particular. Así surge la crítica.

Estas "condiciones históricas" no deben ser imaginadas (ni realizadas) como oscuras potencias (profundas), porque son sólo los hombres quienes las crean y las mantienen (y serán los hombres quienes han de transformarlas): ellas nacen a través de lo que ocurre en la escena.

Más adelante va a hablar de un concepto fundamental en su teatro: el "efecto de extrañación". Dice Brecht: "Llamamos así a la representación que si bien deja reconocer al objeto, al mismo tiempo lo hace aparecer extraño. El teatro antiguo y el teatro medieval extrañaban sus personajes por medio de máscaras humanas y animales; el teatro aún sigue usando efectos de extrañación musicales y mímicos. Servían esos medios para romper el ensimismamiento del espectador, pero su técnica estaba basada en la hipnosis y en la sugestión en un grado aún mayor que la que trata abiertamente de ensimismar. Los objetivos sociales de estos antiguos efectos eran totalmente distintos de los nuestros porque sustraen la cosa representada de la aprehensión del espectador, se la muestra como fatalidad.

Los nuevos efectos deben permitirle al espectador mirar con un "ojo extrañante" para que le llegue a parecer problemático todo lo que se le presenta como natural e inmutable debido a que hace mucho tiempo que no ha sufrido cambios. Esta técnica permitirá al teatro disfrutar en sus representaciones del método de la nueva ciencia social, la dialéctica materialista, que

para concebir la sociedad en su movimiento considera las condiciones sociales como procesos y los capta en sus contradicciones, y según la cual todo existe sólo en cuanto se transforma, o sea, está en contradicción consigo mismo. Esto vale para los sentimientos, las opiniones, el comportamiento de los hombres, en los que se expresa siempre el modo particular de su convivencia social.

Es un goce particular de nuestra era, que ha realizado tantas y tan diversas transformaciones de la naturaleza, el concebir cada cosa de modo de poder transformarla. El hombre no debe seguir tal como es, es necesario verlo también como podría ser.

Para producir efectos de extrañación, el actor debe evitar todo lo que ha aprendido con el fin de que el público se quede ensimismado con su personaje. No buscando hipnotizar al público, tampoco tiene el actor por qué hipnotizarse a sí mismo. Los gestos y el recitado no deben contribuir a anestesiar los sentidos del espectador. El actor no debe confundirse con su personaje, transformarse en él. El actor debe mostrar cómo representa al personaje.

## Teatro del absurdo

P. Burger en Teoría de la vanguardia, Barcelona, Península, 1987, denomina neovanguardias a las que aparecen en los 50 y 60. Las vanguardias de principio de siglo que él denomina históricas son el surrealismo, el dadaísmo, el formalismo, el futurismo y el expresionismo.

En el marco de estas neovanguardias, en el teatro aparece el absurdo con autores como Ionesco, Beckett, Harold Pinter y Adamov.

El absurdo concreta una visión del hombre que ponía en descubierto los aspectos más oscuros de su subjetividad. La toma de conciencia de su libertad, de su capacidad de elección desencadena su angustia porque este hecho pone de manifiesto su soledad, su "extranjería" en un universo sin Dios, "privado de ilusiones y de luz", como dice Camus en el Mito de Sísifo. Estos temas aparecen por esa época en Sartre, pero quien dio una visión más profunda de este sentimiento del absurdo invadiendo la existencia del hombre fue Albert Camus, en El malentendido, 1944, y Calígula, 1945.

Temas como la alienación del yo, la permanencia de las cosas y la oprimente conciencia de nuestra mortalidad, "el horror de la muerte y "el amor celoso de la vida" aparecen en estos textos. Para Sartre y Camus el absurdo formaba parte de la conciencia desgarrada del hombre de posguerra, pero no lo consideraban como una estética. Lo absurdo de la existencia se exponía en sus textos dramáticos de acuerdo con los cánones de la obra realista, solo que tratado con un desapego irónico.

Los absurdistas ya mencionados, optaron por exponer el absurdo a partir de una intriga en la que la dominante era la postergación de la trama y sus procedimientos secundarios eran el conflicto estático y la causalidad indirecta. Esslin, creador de la denominación "teatro del absurdo" (El teatro del absurdo, 1966), sintetizó así esta forma teatral :

"El teatro del absurdo no procede con conceptos intelectuales, sino con imágenes poéticas, no expone un problema intelectual ni da ninguna solución clara que sea reducible a una lección o a una norma ética. Muchas de las obras del teatro del absurdo tienen una estructura circular, acabando exactamente igual a como empezaron; otras progresan a través de una intensificación creciente de la situación inicial. Y como que el teatro del absurdo rechaza la idea de que sea posible motivar la totalidad del comportamiento humano, o que el carácter esté basado en una esencia inmutable, le es imposible apoyarse en el "suspense", que en otras convenciones teatrales nace de esperar la solución de la ecuación dramática basada en la resolución del problema que implica las cantidades claramente definidas e introducidas en las escenas iniciales. En la mayoría de las convenciones dramáticas, el auditorio se está continuamente preguntando "¿Qué es lo que va a ocurrir a continuación?" En el teatro del absurdo el público se enfrenta con acciones carentes de motivación aparente, los personajes se halla en constante flujo y los sucesos están evidentemente fuera del reino de la experiencia racional. Aquí también el auditorio puede hacerse la misma pregunta, pero puede ocurrir cualquier cosa, de modo que la contestación a esta pregunta no puede resolverse de acuerdo con las leyes ordinarias de probabilidades basadas en motivos y caracterizaciones que permanezcan constantes a lo largo de la obra. La cuestión

primordial no es tanto qué es lo que va a ocurrir luego, sino qué está sucediendo. "¿Qué representa la acción de la obra?"

El investigador teatral argentino Osvaldo Pellettieri, a partir de clasificaciones anteriores (Pavis, Cirlot, Dubatti), concreta una clasificación propia en la que caracteriza tres tipos de absurdo

1. Absurdo sistemático o normativo: que tiene dos tendencias a) nihilista, en el cual "es casi imposible lograr cualquier información sobre la visión del mundo y las implicancias filosóficas del texto y de su representación" (Pavis: 1983, 4) Es el caso del teatro de Ionesco: La cantante calva, La lección, Rinoceronte.  
b) como principio estructural: en el que se refleja "el caos universal, la desintegración del lenguaje y la ausencia de una imagen armoniosa de la humanidad (Pavis: 1983,4). Es el ejemplo del teatro de Beckett.  
En ambas tendencias se cumplen ciertas reglas: modelo actancial vacío en los actantes. destinador-destinatario, causalidad implícita, postergación de la intriga y del diálogo, conflicto estático, transgresión a procedimientos realistas y melodramáticos, falta de cohesión lingüística, negación del principio cooperativo de la comunicación, ausencia en el desarrollo dramático de tesis realista, la escena y la extraescena son absurdas, no existe prehistoria, exageración caricaturesca, procedimiento de la vuelta a cero en el diseño de la intriga, presencia del personaje "inefable", sin atributos psicológicos, presencia de varias formaciones discursivas.
2. Absurdo de amenaza: en él se cumplen algunas de las reglas anteriores, pero hay cambios, especialmente en la introducción, la extraescena realista y la presencia de limitados niveles de prehistoria. El ejemplo más claro es el teatro de Pinter. Esta variante es una evolución del absurdo como principio estructural de Beckett.
3. Absurdo satírico: combina alguna de las reglas con otras formas de vanguardia. "En su formulación y en su intriga manifiesta en forma suficientemente realista el mundo descripto(Dürrenmatt, Frisch, Grass)" (Pavis: 1983, 4)

En su práctica teatral primaban el relativismo, la subjetividad, la ambigüedad, la ironía, que expresaban el pesimismo nihilista con que los autores contemplaban la realidad. La ironía metafísica de estos textos expresaba las contradicciones existenciales, la distancia o contrastes entre lo que se esperaba de la existencia y lo que realmente se obtuvo. Es lo que Camus denomina la búsqueda de un sentido existencial y la ausencia de respuesta a esa búsqueda.

La tendencia mundial marcó que el absurdo se disolviera en la tradición teatral enriqueciendo los medios expresivos del teatro.

Ionesco: La lección - Las sillas - La cantante calva - Rinoceronte

Pinter: El cuidador - La vuelta al hogar - La colección - La habitación - El amante - El montaplatos - Traición (Traición de amor, en cine con Jeremy Iron)

Beckett, Samuel : (1906) Esperando a Godot (1952), Fin de partida, Acto sin palabras, Días felices.

## **Bibliografía general**

Aristóteles. 1959. *Poética*. Buenos Aires, Emecé.

Barthes, Roland. 1983. *Ensayos críticos*. Barcelona, Seix Barral.

Brecht, Bertolt. 1963. *Breviario de estética teatral*. Buenos Aires, La rosa blindada.

Pavis, Patrice. 1983. *Diccionario de teatro*. Barcelona: Paidós.

Pellettieri, Osvaldo. 1997. *Una historia interrumpida. Teatro Argentino Moderno (1949-1976)*. Buenos Aires, Galerna.

Saulnier, Vincent. 1977. *La literatura francesa del siglo clásico*. Buenos Aires: Eudeba.

Steiner, George. 1991. *La muerte de la tragedia*. Caracas: Monte Avila.

Sófocles. 1997. *Antígona. Edipo Rey. Electra. Edipo en Colono*. Barcelona, Planeta DeAgostini.

Todorov-Ducrot. 1974. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Van Tieghem, Phillipe. 1963. *Pequeñas historias de las grandes doctrinas literarias en Francia*. Caracas, Universidad Central de Venezuela.

Williams, Raymond. 2001. *Cultura y sociedad*. Buenos Aires, Nueva Visión.

## Realismo y naturalismo

Según Van Tieghem, autor de Pequeñas historias de las doctrinas literarias en Francia, el romanticismo contenía en germen al realismo. Los románticos recomendaban introducir algo concreto en el arte: la poesía lírica no debía temer aludir a objetos familiares, exponer circunstancias reales; el teatro debía representar la vida verdadera y no su imagen esquematizada; la historia, pintar la vida material del pasado; la crítica debía hacer intervenir la historia y las condiciones materiales de la vida del escritor para explicar su obra; la novela, hacer las alusiones precisas a las costumbres y a la vida material de la época considerada. Todo esto ya invitaba a los autores a hacer obras realistas.

Balzac fue el precursor del realismo, no su teórico, aunque en prefacios de sus obras expone algunas ideas. Decía que había que renovar la novela atendiendo a los detalles. Pero a diferencia de los románticos que atendían al detalle con respecto al pasado histórico, Balzac proponía que se tomaran de la realidad contemporánea. ¿Y dónde buscar los detalles verdaderos? No en el gran mundo, en la alta sociedad, donde la cortesía y la vida de sociedad los borran, sino “en el hospital o en el bufete de los hombres de ley”, donde se encuentran reunidos “todo lo cómico y lo trágico de nuestra época”. El novelista deberá pintar la sociedad francesa tal como es, sin tratar de idealizarla, con un espíritu de objetividad lo más perfecto posible y aun a costa de las protestas del público, asustado de verse pintado al natural.

Pero el novelista no debe ser solo un pintor, también debería ser un sabio y un filósofo. Balzac quería elevar a la novela al valor filosófico de la historia y dar una imagen completa de la civilización.

Champfleury: novelista francés, escribe en 1857 El realismo. Aunque aclara que en todas las épocas ha habido más o menos realismo. El clasicismo ha muerto con su tragedia en verso, el romanticismo se ha apagado en la falsedad y el vacío, una nueva escuela debe aparecer que sea digna de la edad madura de la humanidad y ponga en primer plano la prosa y la novela, formas literarias del porvenir.

Esta tendencia no será más libre que los géneros o corrientes antiguos. El estudio atento de las costumbres contemporáneas impone una disciplina más rigurosa que la versificación o las leyes de los géneros tradicionales. El público moderno tiene sed de verdad; el novelista tendrá como única materia “el hombre de hoy en la civilización moderna”. Para ello, dice Champfleury, debe entregarse a minuciosas investigaciones, recoger documentos, y los hechos y los rasgos recolectados se pondrán en la obra olvidándose de toda tradición literaria y pensando solo en poner de relieve la verdad, en el estilo más transparente. Es decir, agrego yo, que no se noten los artificios literarios, pero en definitiva, para cumplir ese programa hay que recurrir a procedimientos literarios, y con ello hay que recurrir a la tradición literaria, y por lo tanto ninguno de estos postulados se cumple.

Flaubert es otro de los novelistas que más ha reflexionado sobre la creación literaria, en especial la novela. Lo hizo a través de la copiosa correspondencia que mantuvo con autores

y amigos. Flaubert dice que la novela no debe ilustrar una tesis política, social, religiosa, no debe contener una moral explícita. La novela pertenece a la esfera del arte y si se la pone al servicio de una tesis se la rebaja.

Pero esto no quiere decir que la novela ignore todo ideal moral. Si el escritor logra la belleza artística, conseguirá así la belleza moral, dice. La belleza del pensamiento es inseparable de la belleza formal. La *forma* y el *fondo* son una totalidad única, son aspectos diferentes de una misma esencia. "En mi opinión, mientras no me separen, en una frase dada, la forma del fondo, sostendré que son éstas dos palabras sin sentido. No hay bellos pensamientos sin bella forma y recíprocamente".

Para Flaubert, el novelista es un artista cuya finalidad es la de producir una obra de arte perfecta. Y la perfección se logrará si el escritor aparta sus ideas sobre los diversos problemas que pueden apasionarlo por otras razones, y aparta también sus emociones personales. El novelista debe hacer una obra impersonal, debe permanecer impassible ante el objeto de su pintura. "El artista debe arreglárselas de tal manera que la posteridad crea que no existió". Y pone el ejemplo de Shakespeare y "impersonalidad sobrehumana".

De esta manera el arte está cercano a la ciencia y el novelista -frente a la humanidad que describe- tendrá que imitar la actitud impassible del sabio ante la naturaleza. El novelista para lograr una pintura exacta y verdadera debe tener ante sus personajes la imparcialidad del juez ante las partes en litigio. El novelista no debe dejarse arrastrar por el engranaje de la vida social. Quedándose a un lado y en un aislamiento relativo es como podrá pintar con la mayor exactitud la realidad exterior. "Mezclado a la vida, se la ve mal", dirá en 1850.

Además opina que "el arte no está hecho para pintar excepciones". Lo interesante no es el personaje en lo que tiene de partícula y único, sino el hombre en lo que tiene de general, el individuo en tanto que es la imagen de un grupo humano, de una tendencia más o menos difundida. Flaubert también considera fundamental la observación, pues en su concepción de la novela, en la que importa el trabajo arduo sobre la prosa para alcanzar el ritmo, la armonía, la proporción de las partes, es decir una novela "artística", también entra el escrúpulo "realista" por la observación del hecho verdadero, del detalle típico. Flaubert trató de proponer un ideal original con la unión de dos tendencias: el realismo y el arte puro.

## Naturalismo

El naturalismo aparece con las ideas de Emile Zola, escritor francés, que a partir de 1866 expone esta doctrina en varios escritos teóricos: De la novela, Una campaña (colección de artículos publicados en Le Figaro), La novela experimental, Los novelistas naturalistas, El naturalismo en el teatro, entre otros. Pero él dice que no hay una escuela naturalista en la literatura, sino que el naturalismo es un método, o ni siquiera, es una evolución, es la consecuencia natural de un nuevo estado de la civilización.

Zola señala como precursor del naturalismo a Diderot, con él nacen los métodos de observación y experimentación aplicados a la literatura. Una idea importante es cuando expresa que "son las sociedades las que realizan las evoluciones literarias", algo que había dicho Madame de Staël. La creación literaria de una época es como una inmensa obra anónima conducida por el pensamiento de la generación que la engendra.



El siglo XIX es el siglo de la ciencia y los conocimientos sobre la naturaleza habían aumentado enormemente. En consecuencia, dice, los escritores modernos están en mejores condiciones que sus antecesores para crear una obra más cercana a la realidad, más verdadera. (Recordar querrela antiguos-modernos, s XVII).

Propone utilizar los métodos de las ciencias de la naturaleza y además los datos aportados por estas ciencias. La *Introducción a la medicina experimental* (1865), de Claude Bernard, será su obra guía. En ella se mencionan los nuevos conocimientos adquiridos y se habla de los métodos científicos que debían emplearse para estudiarlos.

La finalidad del método experimental es la de "encontrar las relaciones que unen un fenómeno cualquiera a su causa próxima... encontrar las condiciones necesarias a la manifestación de este fenómeno". (Zola). La observación ya había sido empleada en la literatura por Stendhal, (Rojo y negro, La cartuja de Parma) Balzac, (Piel de zapa, Eugenia Grandet, Padre Goriot, Las ilusiones perdidas, El médico rural, Los campesinos) Flaubert (Madame Bovary, La educación sentimental, Salammbó, Bouvard et Pécuchet, La tentación de San Antonio), como ya vimos, la generación realista, pero ahora había que agregar la experimentación. Para el novelista, el método experimental consiste en "hacer mover a los personajes en una historia particular para mostrar que la sucesión de los hechos será tal como lo exige el determinismo de los fenómenos estudiados".

La novela naturalista, dice, es una verdadera experimentación que el novelista hace sobre el hombre con la ayuda de la observación. Por la aplicación de este método, quedarán renovados los temas antiguos. El genio, la intuición serán reemplazados por el rigor del sabio. "Podemos recoger todos los temas antiguos para tratarlos de nuevo según documentos indiscutibles basados en la observación y la experimentación", dice Zola. Hauser dice que "experimento" no es más que observación y que las teorías de Zola no están exentas de charlatanería. Hauser dice además que el científicismo propio del naturalismo alcanza en Zola su punto culminante porque hasta allí los naturalistas (acá hay que interpretar realistas, porque Hauser no hace la distinción entre las dos corrientes) consideraban a la ciencia como auxiliar del arte. Zola ve en el arte un servidor de la ciencia. Zola quiere ser considerado como un investigador y sostener su reputación como artista en su seguridad científica. Pero Hauser reivindica sus novelas porque, dice, "aunque no contienen ningún juicio científico nuevo son, sin embargo, como se ha afirmado con razón, creaciones de un sociólogo importante". Además son el resultado de un método de trabajo sistemático y científico totalmente nuevo en el arte. A diferencia del artista cuya experiencia sobre el mundo carece de plan y sistema, el investigador parte de un problema y comienza la búsqueda y clasificación del material. Este es el método de Zola. Así se cuenta que Naná, por ejemplo fue el fruto de la exploración de Zola sobre el mundo de la prostitución y del teatro. Todo su ciclo de novelas da la impresión de ser el plan de una empresa científica. Les Rougon- Macquart 1871-1893 es una saga de novelas que lleva por subtítulo Historia natural y social de una familia bajo el Segundo Imperio. Algunas de las más conocidas: Germinal, La tierra, La bestia humana, Nana, Una página de amor.

La novela moderna, entonces, será una obra científica, pero también será una obra moral. Al descubrir las leyes de la vida social, el novelista permitirá al hombre político, al reformador social, actuar sobre la sociedad y mejorarla.

El naturalismo, pues, sucede al realismo en que se refiere a la observación, pero para los naturalistas la observación debe estar dirigida por una hipótesis que es necesario comprobar.

R D

En el teatro Zola habla de mostrar "la doble influencia de los personajes en los hechos y de los hechos en los personajes". En la escena, sus ideas se expresan a través de la utilización de decorados tan reales como la naturaleza; a menudo son objetos reales (puertas verdaderas, trozos de ternera sangrando en el teatro de Antoine). La puesta en escena naturalista gusta de la acumulación, del detalle, de lo exclusivo y de lo imprevisto. El lenguaje, a su vez, intenta reproducir los diferentes registros, los dialectos y las formas de hablar propias de cada clase social. La actuación apunta a la ilusión, reforzando la sensación de improvisación y de identificación total con el personaje; todo parece producirse detrás de *una cuarta pared* invisible que separa la escena de la sala. Se apunta a una actuación que naturalice lo mejor posible el texto disimulando los efectos literarios y retóricos con un énfasis en su espontaneidad y psicología.

## ROMANTICISMO

Voltaire, a propósito de Racine, propone que la tragedia hable al corazón y que el amor sea la pasión soberana y no el adorno de una acción política. Respeta las reglas de las tres unidades y las justifica por la verosimilitud. La unidad de acción porque "el interés que se divide se destruye enseguida". La unidad de lugar porque "una sola acción no puede desarrollarse en distintos lugares a la vez". Y la unidad de tiempo porque "durando tres horas el espectáculo en el teatro, la acción no debe durar más de tres horas", pero estas tres horas pueden, por convención, ser llevadas hasta veinticuatro. Las unidades asegurarán la sencillez, que hace el verdadero mérito de la tragedia.

Pero Voltaire desea innovaciones para la tragedia: hay que dar prioridad a la acción. "Toda la tragedia debe ser acción". Si hacen falta episodios para enriquecer un tema demasiado sencillo y pobre por sí mismo, que ellos consistan en acontecimientos, no en "declamaciones". Estas acciones deben, además, ser "sorprendentes" y exigir "aparato y espectáculo". La crítica que se hace a la tragedia clásica es la de abundar en "declamaciones", en relatos, en monólogos. Reclama espectáculo, el trabajo de los actores debe hacerse más vivo, más audaz en la expresión de los sentimientos y, sobre todo, de las emociones. "El decorado debe ser amplio, pomposo, impresionante..." "Hay que impresionar el alma y los ojos a la vez". Además pide la ubicación de las tramas en períodos históricos o civilizaciones no explotadas aún: Edad Media francesa, contraste entre mahometanos y cristianos, entre americanos y españoles, etc... Finalmente la tragedia debe tener una misión: abogar por la abolición de leyes injustas, la caridad universal, la tolerancia política, entre otras. Otros autores aspiran a una mayor naturalidad, una mayor semejanza con la vida. Los héroes deben pertenecer a esa humanidad media a la que pertenece el espectador.

Así, pues, Voltaire y algunos otros críticos quieren conservar el principio de la tragedia, pero imponerle algunas modificaciones que la vuelvan más interesante y más nueva. Se siente la necesidad de géneros dramáticos nuevos; estos se proponen, pero se practican poco. El dominio de la tradición trágica es demasiado fuerte.

A su vez, Diderot divide la creación dramática en cuatro géneros; la comedia alegre, la comedia seria, la tragedia burguesa y la tragedia. Fue el promotor y teórico de la tragedia burguesa: "tema importante, intriga sencilla, doméstica, cercana a la vida real, nada de criados confidentes, sino monólogos. Respeta la regla de las tres unidades y propone como temas las situaciones en las que puede encontrarse sumido un burgués en su vida cotidiana, asuntos de dinero, asuntos de familia, asuntos de honor. Y para salvaguardar la verosimilitud estas obras se escribirán en prosa.

Otro crítico, Mercier, remarcará sus críticas sobre la tragedia: el género es ficticio y falso, porque hemos mezclado torpemente las aventuras de héroes antiguos con nuestros sentimientos modernos; de esta mezcla resultan obras bastardas absolutamente alejadas de los gustos del gran público popular. Mercier insiste sobre el carácter puramente artificial de la tragedia que se ha convertido en un juego de reglas estrictas sin relación con la humanidad, sobre todo con la sociedad moderna.

establecidas en el arte, como a aquellos que habían querido establecerlas. Los nuevos objetivos que Madame de Stael propone a los escritores podrían muy bien contentarse con las reglas clásicas; la poesía de Hugo se adapta perfectamente a las de Malherbe y de Boileau.. Pero el arte tiene sed de libertad y, si bien se da luego leyes, es después de haber infamado a aquellos que anteriormente habían dado otras a menudo muy similares a las que eligió para sí. Si hay un enemigo preciso, es más el gusto que la regla, y es su tiranía discreta y vaga, pero despiadada, la que se quiere desechar en nombre del genio y del temperamento individual. Revolución contra el gusto clásico, el romanticismo se resistirá a decretar otras leyes que no sean las que proclamen la libertad.

A la estética cerrada del siglo XVIII, impermeable a las influencias extranjeras, rígida en sus ritos y jerarquías, sucedió una estética abierta, que miró a la vez hacia el mundo exterior y hacia las profundidades misteriosas del yo. Gran responsable de esta transformación fue Madame de Stael que inspiró con sus obras a los teóricos del romanticismo.

(Recordar la querrela entre los antiguos y los modernos hacia fines del XVII, principios del XVIII en que se polemizó sobre la calidad de los autores antiguos y la de los modernos, de que los autores modernos -dijo Perrault- eran incomparablemente más sabios que los antiguos por el saber adquirido por el paso de los siglos y por el desarrollo de las ciencias.) M. de Stael dirá que la poesía antigua pudo alcanzar su propia perfección, que es de cierta clase; "la descripción animada de los objetos exteriores", pero los modernos pueden alcanzar otra perfección mediante la pintura de "los movimientos del alma" por que los modernos conocen mucho mejor este elemento sentimental que los antiguos. La poesía queda desembarazada del fárrago mitológico, útil personificación de sentimientos todavía oscuros para los poetas antiguos, inútil ahora, ya que el objeto personificado está directamente presente ante nuestra conciencia. Además, hay una disparidad entre la imaginación de los antiguos y la mentalidad moderna.

"Los progresos científicos y materiales traen consigo los de la razón y los de toda civilización intelectual" -dice M. de Stael. Crece en calidad la razón, la moral, la sensibilidad, la psicología. Además el gusto está en una estrecha relación con un estado de civilización y por lo tanto puede y debe variar, agrega. Esta ampliación del gusto era la primera reforma que había que proponer. Además las reglas habían sido necesarias porque los escritores clásicos, imitadores de una literatura extraña a las costumbres de su tiempo, debían ser guiados por reglas exteriores. Pero una literatura directamente inspirada en las emociones espontáneas de un alma moderna encontrará naturalmente en ésta las reglas, o más bien toda regla llegará a ser inútil. Otro aporte importante de M. de Stael fue el de aceptar la influencia de las literaturas inglesa y alemanas, sobre todo esta última para librarse un poco del yugo de la cultura greco latina. Y enfatiza en el concepto de alma moderna, que exigirá un arte literario nuevo. Importante entonces la influencia de literaturas extranjeras, vedadas hasta ese momento, porque estimulará la renovación del espíritu y la imaginación.

M. de Stael elogia la tragedia clásica, coherente en todos sus elementos, pero propone al mismo tiempo una tragedia nueva, también coherente y mejor adaptada al gusto del siglo nuevo (XIX). "La tendencia natural del siglo es la tragedia histórica". La naturaleza íntima de la tragedia ha de cambiar: la tragedia clásica pinta pasiones; la tragedia histórica pintará caracteres. Y los caracteres, complejos como lo son los de todos los hombres, exigirá cambios en el estilo y en el tono para poder representarlos y ello nos llevará

pasiones son el objeto de la obra, todo lo que los rodea y hace resaltar sus rasgos. En este cuadro total de la vida, la separación de los géneros debe desaparecer; la naturaleza, en efecto, no conoce esa unidad artificial de la obra de arte. Además, la situación de la sociedad moderna, en la que se mezclan "inmensos intereses, admirables ideas, sentimientos sublimes...y pasiones brutales, necesidades groseras, hábitos vulgares", impone al autor representar en la escena una mezcla análoga.

La imitación de los extranjeros: Estos extranjeros son ante todo Shakespeare y Schiller. Shakespeare sigue siendo el ideal, si bien Schiller es ahora el modelo. (Autor de María Estuardo, La doncella de Orleans, Don Carlos, infante de España, Guillermo Tell, la trilogía Wallenstein). Se recomienda también la imitación de Goethe (Fausto, Ifigenia en Táuride, Egmont, Nausicaa, Tasso) que así como Shakespeare introduce, gracias a la libertad del teatro alemán, un gran número de personajes subalternos; estos son entre los protagonistas y los espectadores como un "público intermediario" -dice Benjamín Constant- que anticipa y dirige la opinión de los mismos. Recomienda también introducir en el drama "esas pequeñas circunstancias familiares", que, sin rebajarlo, lo aclaran mediante detalles verdaderos e impresionantes que la tragedia, demasiado abstracta, debe ignorar. Es en el drama alemán también donde los trágicos aprenderán a representar una vida entera, poniendo así a luz caracteres completos, con sus debilidades, sus inconsecuencias y esa movilidad ondeante que pertenece a la naturaleza humana y forma los seres reales. Según él los caracteres son más diversos que las pasiones y así un campo nuevo y muy rico se abre para la tragedia. (Nadie hizo un análisis del arte shakespeariano en la época romántica).

Los temas: hay que renovarlos en su forma y en su materia. La antigüedad clásica debe ser sustituida por la historia modernas, desde la Edad Media inclusive, mucho más fértil en temas dramáticos. Pero la historia no será -todos los teóricos están de acuerdo con esto- un cuadro vago en el que se desarrollará el juego de las pasiones. Será el verdadero tema de la tragedia. El autor dramático deberá, como el Shakespeare de los dramas históricos, como el Goethe de Goetz de Berlichingen, como el Schiller de Wallenstein, poner bajo nuestros ojos, en toda su verdad, una página dramática del pasado, grandes acontecimientos alrededor de un carácter interesante, o diversos caracteres en lucha con un acontecimiento.

El estilo: Stendhal recomienda el uso de la prosa "que saca sus efectos de los movimientos del alma", mientras que el poeta se olvida de sus personajes y de las circunstancias y piensa en hacer bellos versos que encante al público. Pero el público todavía era prejuicioso y estaba impregnado del "buen gusto" y no aceptaba giros más sencillos y coloquiales.

De modo que antes de 1827 se reclama una tragedia histórica sin más unidades que la unidad de acción, inspirada con prudencia en las obras menos audaces de Shakespeare o de Schiller. En la que lo noble y lo familiar se encuentren mezclados. Se trata de una ampliación de la tragedia, no de verdaderas innovaciones. El esfuerzo de reflexión teórica sigue siendo muy débil.

indefectiblemente a la mezcla de los géneros, debiendo mezclarse a veces el tono de la comedia con el de la tragedia. Además, mientras que la tragedia clásica es rápida y corre hacia su desenlace, la tragedia histórica debe permitirse lentitudes aparentes que ofrezcan al autor la oportunidad de pintar, alrededor de los personajes, los acontecimientos, el ambiente, la atmósfera moral, social, política en los que se agitan. En consecuencia las unidades, necesarias para concentrar una acción estrecha, deben desaparecer, salvo la unidad de acción. También inevitablemente se deberá dar paso a personajes, no ya nobles, sino de cualquier linaje, aun los de modesta condición, además por después de quince años de revolución, el pueblo está acostumbrado a mezclarse con lo que la vida del país ofrece de más dramático. Y como será esencia para la nueva tragedia la expresión de los sentimientos en toda su sinceridad y profundidad, se adecuará mejor la prosa que el verso - dice M: de Stael.

Mientras que la doctrina clásica contenía ante todo la idea de orden y de disciplina y quería oponerse a un pasado medieval en que libertad individual y la ausencia de un sistema artístico aparecían como el defecto más grave, los románticos, oponiéndose a los estragos que causaba la estrechez del gusto, confundida erróneamente con la severidad de las reglas, se preocuparon en primer lugar por proclamar la independencia del arte, su carácter individual y espontáneo, es decir, en resumen, la negación de toda teoría un tanto sistemática. No hubo una doctrina romántica digna de este nombre.

El teatro: antes de 1827 se permanece fiel a la tragedia y solo se vislumbra imprecisamente un género nuevo; todas las teorías están impregnadas de una gran prudencia. Después de 1827, Víctor Hugo y Vigny establecen la teoría del drama romántico, género nuevo.

Antes de 1827: reforma de la tragedia. Hay un ideal común hacia el cual los distintos teóricos quieren orientar la tragedia: este ideal es la tragedia histórica; se quiere poner en escena, ya no un juego de pasiones en un medio social elevado, sino un momento importante de la historia, preferentemente nacional, y caracteres. Pero las unidades son particularmente incómodas para este tipo de tema. Todos los teóricos las abandonan y las unidades de tiempo y de lugar serán reemplazadas por la sola unidad de acción, de interés o de impresión.

Stendhal, al describir las tragedias de mayor éxito antes de 1820, descubre que el espectador experimenta un placer épico al oír bellos versos que relatan un hecho, condensan máximas morales o políticas, o expresan "sentimientos generosos". Dice que lo propio del teatro debe ser, al contrario, el dar el sentimiento de la "ilusión perfecta"; el espectador debe estar cautivado por la acción y vivir con los personajes. Y que esto no depende de las reglas del teatro y en particular de las unidades. Solo se encuentran "en el calor de una escena animada". Estos momentos se encuentran más a menudo en las tragedias de Shakespeare que las tragedias de Racine, dice.

La mezcla de los géneros: Según A. W. Schlegel, cuyo Curso de literatura dramática tuvo mucha repercusión por esa época en Francia, el arte romántico está hecho esencialmente de la mezcla de los contrarios, por oposición al arte clásico preocupado ante todo de unidad. Este principio aplicado al teatro, lo obliga a mostrar, alrededor de los personajes cuyas

Después de 1827. La teoría del drama romántico.

Hugo, en el prefacio a Cronwell, publicado en 1827, rompe con todas las timideces, pasa por encima de todos los prejuicios y, frente a la tragedia moribunda, que no trata de resucitar, establece el drama. Tal vez no sean nuevas sus ideas; no hay ni una que no se encuentre en Schlegel, en Madame de Staël o en el Stendhal de Racine y Shakespeare; pero estas ideas están expresadas por primera vez con fuerza, sin ninguna de las restricciones que atenuaban su alcance en sus predecesores; las páginas teóricas escritas por Hugo después de ésta no modifican mucho su contenido; sólo lo precisan

Crítica de las unidades en nombre de la verosimilitud y del color local, tal es la primera consecuencia de la concepción del drama histórico sostenida por Hugo y sus predecesores. Un gran hecho histórico no puede, en efecto, desarrollarse en un mismo lugar ni en veinticuatro horas. Pero Hugo, y esta es una de sus originalidades, pretende hacer un drama que tenga un alcance filosófico, donde el autor abarque con su mirada vastos problemas humanos, históricos, sociales, morales, donde la idea esté personificada por numerosos personajes que aclaren sus distintos aspectos mediante numerosas circunstancias que pongan en evidencia su riqueza y su variedad. Todo esto es imposible de concebir, si se conservan las unidades.

Este vasto cuadro requiere la mezcla de los géneros, no bajo los aspectos moderados de cada género, lo noble y lo familiar, sino con sus caracteres extremos, lo sublime y lo grotesco. "La poesía verdadera, la poesía completa -escribe-, está en la armonía de los contrarios", recogiendo la fórmula de Schlegel.

La verdad en el plano histórico no basta, es necesario lograrla en el plano humano. Los personajes del drama deben ser hombres y no esos héroes artificiales de quienes el espectador solo vislumbra un perfil ventajoso. Deben ser, como los otros hombres, complejos y matizados, mezcla íntima de bien y de mal. Dice Alfred de Vigny.

Caracteres -mezcla de géneros - crítica de las unidades, resumen de las propuestas.

Filosófico, el drama no será solamente una manera de ver el mundo emitida fragmentariamente por el poeta a propósito de las circunstancias del drama, sino la ilustración de una tesis; si bien en el prefacio a Cronwell, Hugo criticó la "tragedia con intención filosófica de Voltaire", llega más tarde a proponerse casi el mismo ideal. "El teatro es una tribuna, escribe; el teatro es una cátedra". El arte "tiene una misión nacional, una misión social, una misión humana...El poeta tiene almas a su cargo".

Hugo reivindica la importancia del arte en el drama. Distingue cuidadosamente la realidad según la naturaleza y la realidad según el arte. Este debe dar de la naturaleza una imagen reforzada y concentrada, por así decirlo exagerada, que será el resultado de una elección cuya finalidad será la de descubrir lo característico. Propugna el uso del verso porque el verso hace sufrir al pensamiento una transformación, la del arte, que lo hace visible e impresionante. Pero un verso "libre, franco, leal, sin rebuscamiento, atreviéndose a decirlo todo..."

Los románticos no llegaron a establecer un cuerpo de doctrina, por diversas causas, entre ellas porque estaban ocupados en la política o en la misma creación literaria; porque no habían encontrado obras de estética literaria como los clasicistas habían encontrado en las obras de los italianos para establecer su doctrina.