

LA REBELION CONTRA LAS SUPERVIVENCIAS EN LA DRAMATICA DEL SIGLO XX

por MARGRET DIETRICH
de la Universidad de Viena

Bernard Shaw, el burlón antidoctrinario y obsesionado pedagogo, que con sus ideas evolucionistas acompañó la primera mitad de nuestro siglo, creó, fundamentada en su imagen del mundo, rotunda aún totalmente, una teoría, dialécticamente argumentada hasta el detalle, de las para él proceso vital necesarias rebeliones contra las momificaciones y supervivencias en el arte.

El siglo xx fue, en este aspecto, un dócil discípulo de Shaw, pues por su tramonto ya depositó en la cuna de la joven centuria, con juvenil fogosidad, sus teorías ebrias de vida y sobrehumano aliento. Desde entonces apenas transcurrió una década sin tempestuosas conmociones en el mundo del arte, todas con sus programas; sin abruptas brechas, inmisericordes, contra lo viejo y lo que se consideraba ya anquilosado.

Estas sediciones se refieren tanto a las actitudes vitales e imágenes del mundo de lo que se suponía, en cada caso, tema de un ayer que había caducado, como a los mundos estilísticos y formales en que aquello que en cada ocasión se recusaba como anticuado, había dado forma a sus vivencias. En las más señaladas dominantes estilísticas asimos fácilmente la rebelde huella de estas sediciones. Al naturalismo y al realismo del siglo que se iba, se enfrentan, de modo claro y decidido, el impresionismo, el neorromanticismo, el neoclasicismo, incluso el surrealismo en sus fases primeras. Contra estas tendencias se vuelven, con pathos inclemente, el expresionismo y la nueva objetividad. Los numerosos vástagos de estos movimientos —como el constructivismo, el futurismo, el bruitismo, el biomecanismo, el dadaísmo, etc.— tendencias todas que se reflejan también en la dramática, son revolucionariamente defendidos, agitados y difundidos en manifiestos, hasta que fueron declarados arte de degenerados y prohibidos por los Estados totalitarios. El realismo ideal por un lado y del otro lado el realismo socialista, relevieron los conceptos que les habían precedido.

Con la rehabilitación de todos los estilos, a partir de 1945, invade las escenas una abirragada opulencia de mundos formales, cuya escala va desde el neoverismo de los italianos hasta el surrealismo de los franceses y el realismo mágico o simbólico de los suizos; desde el psicorrealismo de los americanos hasta el drama socialista-realista de los rusos. Los ismos bullen y circulan internacionalmente. Entre todo ello se insertan un renacimiento del teatro grotesto, que puede invocar el nombre de un antepasado alemán, Wedekind, y un renacimiento del teatro neobarroco que se retrotrae a Hofmannsthal y crea los festivales del Teatro del Mundo a la manera barroca. Con esta holgada escala de los renacimientos y rehabilitaciones la sedición de los estilos parece haber hallado su fin: el asunto se convierte en cosa más de fidelidad a la obra que al programa que se defiende. Otros factores formales empiezan a inquietar a los

programáticos desde 1945: el teatro épico, el lírico y el dramático son fieramente discutidos. Se buscan formas arcaicas y al mismo tiempo se sale a la defensa del drama clásico, que a pesar de su carácter tradicionalista, sigue siendo apto y efectivo. En el nuevo criterio prevalece la efectividad. El más verde vástago de esta tendencia es el antidrama, que arrasa con todo y recusa todo lo precedente. La pantomima es el más dócil auxiliar en la faena de las impresiones antidramáticas.

Los caminos hollados en el siglo xx bajo el signo de las distintas subversiones —en las que se hizo sentir el hondo influjo de acontecimientos históricos— evidencian casi febriles curvas y vuelcos acompañados de una agitación de sesgo morboso. Las generaciones parecen relevarse con más impaciente premura que en anteriores tiempos... si es que aún nos atrevemos sencillamente a hablar de generaciones en todo este proceso de tránsitos. Si por otra parte advertimos cómo surgieron proclamas bajo el signo de “la generación perdida” o de “la generación traicionada”, de “la generación sin felicidad, sin patria y sin despedida”, agitando en cada caso sus representantes sus postulados dramáticos, habrá que separar los conceptos generación y edad, substituyéndolos por una nueva vinculación a grupos humanos con determinadas vivencias, entre los que representan un papel decisivo las guerras.

El estilo escénico, con sus programas formales, evidencia estrecha afinidad con las mutaciones del lenguaje y podemos así observar en el proceso lingüístico transformaciones enunciadas y realizadas con énfasis revolucionario. Bastará para demostrarlo un solo ejemplo. El lenguaje del naturalismo fue estigmatizado por los dramáticos que le relevaron como abonimablemente insoportable y antiartístico. Entre los representantes de esta rebelión figura el círculo del Caronte, en torno a Otto zur Linde. En su revista “Charon” (fundada en 1904), se dedicó a la renovación del lenguaje como expresión artística para brindar a los poetas la dádiva de un instrumento que les permitiera dar expresión a las nuevas vivencias elementales, caras a su espíritu, por medio del nuevo lenguaje descubierto “desde las raíces”. En toda esta tarea no se trataba ya sólo de asir las palabras renovándolas desde las raíces, sino de orientar toda la concatenación lingüística partiendo de estas vivencias elementales. La causalidad lógica del lenguaje estereotipado de comprensión y comunicación, con su sintaxis fijada gramaticalmente, debería desecharse, substituyéndola por ritmos, melodías, ruidos, sonidos, vibraciones, texturas y ensambles procedentes de la vida elemental, una especie de lenguaje primitivo asintáctico, apto para transmitir desde las genéticamente más remotas estaciones receptoras del hombre para valores lingüísticos, lo que ahorraría el rodeo por las vías de la comprensión y el intelecto para llegar a la vivencia. El dramaturgo Pannwitz confesó que sólo con Otto zur Linde había verdaderamente aprendido a leer y escribir. Invoca la “virginidad del vocablo, lo directo de la imagen y el ritmo” que reflectan el proceso psíquico “y dan vida a vástagos, no a figuras”. “Un mundo surge así desde el abismo”. ¿Qué catadura tiene todo esto en la dramática? A continuación unas líneas de un coro de sus “Tragedias dionisiacas”:

¿No son las cumbres de cinabrio?

¿No son gualda los cielos?

¡Noche flotante en púrpura!

¡El hocico azul

estrangula estrellas!

*¿No descansa el árbol
ese árbol ebrio?*

*Los pinos marchitos
la atónita danza
todo cruento aún
desorientados vientos
enjambres dispersándose
en sitio que no es sitio.
Los valles, los montes
brunas trenzas de lumbre
medidas en sueños.*

Semejante rigor contra el lenguaje del naturalismo no sólo en Alemania se observa. Francia dio aquí la pauta cabalmente. Ahora bien, en forma especialmente característica se nos presenta en dramaturgos como el irlandés William Butler Yeats, también en el tramonto del siglo. Lleva Yeats estos ensayos hasta el juego de la danza con el texto como acotación. Al cabo de una década el lenguaje dramático tiene ya una fisonomía completamente distinta. El grito extático domina la escena del expresionismo. Encima la nueva objetividad descubre el lenguaje despoetizado, se recrea en la expresión vulgar y cultiva fórmulas a las que llama "metáforas realizadas". Aquí tropezamos, por ejemplo, con "una calle desmoronada como la nariz de un sifilítico" (Mayakovski). O bien Brecht hace cantar la bestia de su Baal entonando el clamor de "La muerte en el bosque":

*¡Mala, inútil, eres, sarnosa, rabiosa bestia!
¡Eres pus, mierda, andrajos!
El aire nos robas con tu ansia,
eso dijeron. Y a su vez el tumor:
¡vivir quiero! ¡sorber vuestro sol!
¡cabalgar en la luz como vosotros!*

Willy Haas califica el "Baal", de Brecht, de obra ciertamente genial, pero "salvaje, eructante, hedionda y pornográfica, de la escuela del Sturm und Drang, Georg Büchner y Grabbe"¹, caracterizando así también, por extensión, el estilo lingüístico, por deliberación provocador y desconcertante, de esta obra lírico-dramática de la nueva objetividad.

Estos procesos de transformación del lenguaje pueden observarse hasta hoy mismo, siempre y en cada caso como protesta contra lo que es considerado como supervivencia en el arte dramático. Son concordantes con los criterios formales en boga.

Las rebeliones, en múltiples estratos sedimentadas, contra las supervivencias en la dramática del siglo xx, no sólo se manifiestan en el estilo y el lenguaje: se manifiestan, naturalmente, ante todo, en los contenidos, en la substancia, y en los afectos que los determinan, en el clamor contra formas de vida e imágenes del mundo anticuadas, contra lo que se cree vida anquilosada, y amenazada por tanto, contra convenciones y tabús.

(1) N. del T. "Sturm und Drang", por el título —que la época adoptó— de la obra dramática, anti-clásica y antirracionalis-

ta, de F. M. Klinger, 1752-1831. Georg Büchner, panfletista y dramaturgo, 1813-37. C. D. Grabbe, dramaturgo, 1801-1836.

Debemos invocar aquí nuevamente la teoría evolucionista de Shaw. La fuerza vital, la "life-force", era el concepto mágico-mítico en torno al cual giraba su pensamiento. Esta *life-force* para él era el principio conservador, impelente a la par que destruye, pero que regenera la vida en forma constante, estando a él sometidos todos los fenómenos biológicos y espirituales, sociológicos y estéticos. La *life-force* tiene como exponentes por predestinación —según el criterio de Shaw— a determinados individuos —conscientes o no— para por su medio alcanzar sus fines.

A juicio del irlandés, entre los exponentes de la *life-force* es el más importante el artista-filósofo, que a la vez constituye una forma superior de la cultura humana. Y es así porque combina la capacidad para el conocimiento filosófico de las tendencias de la *life-force* con la posibilidad de llevarlas a efectividad por la forma artística. Ahora bien, entre los artistas-filósofos atentos a descubrir la "íntima voluntad del mundo" en sus nuevas tendencias, le parece el dramaturgo el más poderoso y eficaz al ver en el alumbramiento de las transiciones el aliado de la *life-force*. Cree que dispone de todos los recursos que ser y hacer semejantes requieren: visión e intuición, ante todo. Hostigado por los ardides de la *life-force* sobrevendría el parto de su obra dramática "de modo natural". Convencido de la necesidad del cambio y filosóficamente consciente de proceder funcionalmente como abogado del proceso vital, se sirve entonces el dramaturgo del recurso artístico real que le garantiza la máxima efectividad: la escena, que utiliza como podium para la difusión de sus ideas.

La hora del nacimiento del dramaturgo en "la era científica", como orgullosamente llama al joven siglo, la ve Shaw en el momento en que los sabios y filósofos dotados para la forma dramática interpretan cosas y circunstancias en forma distinta de sus predecesores. Ahora bien, todo genio dramático sólo tiene una efectividad limitada por el tiempo, de acuerdo con su carácter funcional, por lo que "habrá que desembarazarse a tiempo de las celebridades de ayer" para que no causen estragos. Aunque claro que nada se opone a que se goce de su arte musealmente. El estilo y la forma que para sus temas crearon —anticuados en la nueva época— conservan un cierto encanto ultratemporal, y es así como "encontramos el mundo lleno de espléndidos escombros de fósiles artísticos cuya verdadera autenticidad se ha desvanecido totalmente, pero cuya forma es aún magnífica. Por eso los viejos maestros causan tanto estrago entre los puramente receptivos" (1).

Contenidos anticuados en formas seductoras no es algo suficiente para la vida, en eterno proceso de cambio. Para subrayar la justificación, puramente funcional, del arte, declara, en forma más precisa y rigurosa aún, en el prólogo a las piezas para puritanos: "Amo la bella música y las bellas construcciones . . . mas cuando compruebo que se han convertido en una sistemática idolatría de la sensualidad, consideraría sabia medida de gobierno hacer volar con dinamita todas las catedrales del mundo, con órganos y todo, sin que me importara en absoluto el griterío de los gozadores exquisitos y los críticos de arte" (2).

Tras el iconoclasta ademán de Shaw advertimos el mismo deleite trágico-cínico en el *bon-mot* que tras la observación de su Julio César cuando le comunican el incendio de la Biblioteca de Alejandría, "primera de las Siete Maravillas del Mundo": —"Ay, Theodotus, aunque yo mismo soy un autor, te digo que será mejor que los egipcios vivan su vida y no que la sueñen con la ayuda de sus libros". A pesar del tono cínico, que linda con lo trágico, Shaw toma muy en serio su teoría de la *life-force*, con la que se presenta a sí mismo, y a todos los dramaturgos entre los transicionistas, en desafío de rebelión contra las supervivencias.

(1) "Man and superman", I, pág. 177 s. prefacio.

(2) Prefacios, I, pág. 98 s.

Lo trágico-mítico de su teoría —en determinado lugar habla del mundo como una posible broma de Dios— quedó atenuado, aplanado, por los programáticos que le siguieron, o no fue comprendido ya. Se renunció a la fundamentación metafísica de las rebeliones y guiándose, de múltiple manera, por las tendencias, cada día más acusadas, de una crítica racional-materialista, se tuvieron en cuenta ante todo las ideas de reforma del mundo, sin que nadie se acordara ya de Dios ni de la *life-force*.

Interés y emoción mayores tiene el careo, desde puntos de vista puramente prácticos, con las formas de vida de ayer, cuyas condiciones, anquilosadas ya, son confrontadas siempre de nuevo en nuestro siglo a la imagen del hombre. La imagen del hombre es una expresión ciertamente imprecisa aunque sea certera en el caso singular, pues esta imagen cambia según los aspectos de lo ya inerte que se considera y según las condiciones que le impongan al dramaturgo los apremios de la época.

Una verdadera opulencia de obras de crítica social se brinda a nuestra consideración acompañando el derrumbe de una sociedad justamente, desde el tramonto del siglo, con sus protestas, sus sátiras, sus caricaturas y sus provocaciones. Se rebelaban contra el anticuado concepto sociológico de la llamada sociedad y la realidad correspondiente, que era ya una supervivencia, lanzándose contra ellas en verdadero acoso, poniendo en evidencia sus pretensiones injustificadas, sus formas de vida huecas ya, su actitud ajena a la vida y la cultura verdaderas. Sus tabús sociales fueron puestos al desnudo en sus fatales consecuencias. El arco de la crítica social en la dramática, como rebelión contra las supervivencias, va desde Ibsen hasta John Osborne —entre los más jóvenes de hoy— pasando por Shaw, Hauptmann y Benavente, Pirandello y Cankar, Georg Kaiser, Sternheim, Bruckner y muchos otros y —en nuestro tiempo— John Whiting y Sean O'Casey, Dino Buzzati y Ezio d'Errico.

Es elocuente el hecho de que la protesta contra la sociedad en nuestra época proceda sobre todo de dramaturgos ingleses e italianos, es decir, de países donde existe algo así como una sociedad en el viejo sentido.

La crítica de las instituciones públicas y políticas o urbanas y demás formas de la vida en comunidad, se atiene menos a una rebelión contra estas instituciones en sí mismas que contra la administración y el manejo insuficientes de estas formas de la comunidad por el hombre. Contra sistemas caducos a los que el hombre sucumbe es contra lo que se dirigen las protestas. Toda la dramática social de nuestra época, iniciada con la tragedia de los tejedores de Hauptmann (1894), se sitúa en el foco de este clamor acusatorio de los autores contra sistemas anticuados. El alegato contra el escarnio de la dignidad humana por parte de la empresa privada y los organismos públicos, sale aquí a la defensa de los socialmente desventurados, los racialmente proscritos, los enfermos, los inermes, los fugitivos, de todos los desheredados de la vida.

A la crítica de la sociedad de ayer y la crítica social vino aparejada, frecuentemente, la búsqueda del hombre nuevo, elevada casi por el expresionismo a la categoría de punto capital de su programa en la pugna contra la amoralidad de las prácticas sociológicas y políticas de la época. Como el ejemplo más insigne debe recordarse aquí "Die Bürger von Calais", tragedia escrita por Georg Kaiser en 1914, con la que puede decirse que levanta un conmovedor monumento al ethos del hombre nuevo. En la obra se nos presentan como supervivencia las luchas feudales por el poder, el chovinismo, la ciega patriotería. La imagen del hombre nuevo se nos revela en la forma del más puro humanismo del individuo dispuesto a la acción como ser humano por los demás hombres, y como miembro de la comunidad, por la humanidad

entera. La imagen del hombre nuevo cobra rasgos míticos en la obra, mas sin que el vínculo con la realidad se rompa.

La lucha contra el ayer, la rebelión contra la supervivencia, se vale muy a menudo de figuras típicas especialmente intensificadas. El drama de las generaciones —en íntimo nexo con los temas padre-hijo, con los dramas de las relaciones de los hijos con la madre, o los padres— se convierte en peculiarísima expresión de los antagonismos entre el ayer y el hoy, entre lo que es supervivencia y lo rebosante de vida, entre la inercia y la anquilosis antinatural de lo viejo y el ímpetu sin clemencia con que se abre paso el derecho a la vida de la juventud.

¿Quién no piensa aquí en seguida en "Erde", de Schönherr (1908), con la demoníaca vitalidad del viejo Grutz, o en "Desire under the elms", de O'Neill (1924), con sus acometidas contra el viejo Cabot, puritanamente empedernido, al que en su rústica avidez de hacienda se une en matrimonio la joven Abbie, para su desdicha y la de todos? La obra nos introduce en el reino de los poderes sombríos de la tierra que Schönherr conjuró para que desencadenaran las catástrofes entre jóvenes y viejos.

De más simple contextura son los dramas de las generaciones o de padre-hijo, de fundamento político o social, más fácilmente aprehensibles también al valerse de dos mundos como contraste. Aquí la protesta de los jóvenes y de las generaciones nuevas va contra el mundo de los antepasados, de los padres, que se presenta generalmente como estrecho, limitado, en desacuerdo con el curso de los tiempos, inepto por lo tanto, o bien como inhumano y corrompido, resignado y sin ideales, o ideológicamente ofuscado.

Los seres solitarios, los complicados "Einsame Menschen", de Gerhart Hauptmann (1891), se enfrentan al problema con cautela aun, con justificaciones para ambas partes. A su Johannes Vockerath la soledad le viene del cambio de los tiempos que hace sentir sus influjos en el contraste entre la cultura burguesa y doméstica, típicamente alemana, con su mentalidad conservadora, y su propia espiritualidad, más liberal ya, influida y orientada por Nietzsche, Marx, Lamarck, Häckel. Su constitución nerviosa, nada heroica, no está hecha para contrastes tan rudos. Sucumbe a ellos, sin brindarle, ciertamente, un héroe digno a la teoría de las crisis temporales de Hebbel. Es individuo, es solitario, y su tragedia, al ser la de su persona, está exenta de universalidad.

Nuevas formas de protesta de la juventud contra los mayores introducen los dramas padre-hijo de Georg Kaiser, St. John Ervine, Arthur Miller y Jan de Hartog, mencionados aquí tan sólo como ejemplo entre otros muchos. En "Koralle", de Georg Kaiser, primera parte de su ciclo "Gas", el hijo se rebela contra el lujo y la riqueza del padre, se engancha para trabajar en las calderas de un barco carbonero y se convierte en abogado de los míseros. En "The Ship", de St. John Ervine (1922), el padre es el representante del mundo de las máquinas y del rearme, en el que hace partícipe, contra su voluntad, a su propio hijo, al que pierde en una catástrofe. En "All my sons", de Arthur Miller (1947), el corrompido mundo del oportunismo propio de los turbios negocios que ampara la coyuntura de las guerras gravita consecuentemente sobre los hijos: el uno es piloto de prueba, consciente de los defectos de construcción de los aviones suministrados por su padre y perece en un accidente, el otro se aleja del padre tras ásperas disputas. En "Ondergang van de Vrijheid" (Ocaso de la libertad), de Jan de Hartog, el antagonismo entre padre e hijo se sitúa en el foco de las distintas orientaciones vitales que diferencian la vieja existencia libre y espontánea de prácticos y pilotos y la organización monopolizada de las grandes empresas.

Muy distinta fisonomía ofrecen —y con esta consideración terminaremos— los dramas padre-hijo o padres-hijos en las generaciones nutridas por el psicoanálisis. El antagonismo y la protesta de los jóvenes se derivan aquí de sedimentados impulsos de ligadura arcaico-mítica y de contrastes de patriarcal o matriarcal naturaleza, así como de complejos sexuales. En los dramas de parricidio asoma su máscara el culto del animal totémico como complejo de Edipo, provocando rebeliones contra el padre como rival en el vínculo de los hijos varones con la madre. Tenemos aquí el más típico y brutal ejemplo de parricidio en “Vatermord”, de Arnolt Bronnen (1920), donde el hijo, en éxtasis, acuchilla al padre que le esclaviza y es el rival que no concede el amor de la madre. Manso y poético nos parece, en comparación con este caos sexual de instintos elementales como drama de alcoba, la obra de Walter Hasenclever “Der Sohn” (1914), escrita seis años antes y entonces considerada como tremendamente revolucionario drama de rebelión. Aquí el hijo, que escapa de la sombría cárcel del hogar paterno, en demanda apasionada de independencia y libertad, es salvado de la última consecuencia al esgrimir su revólver cuando es tratado a latigazos, por un oportuno ataque al corazón del padre, de modo que por lo menos la sangre no salpica la escena.

Dramas basados en complejos como obras de rebelión o de martirio de los jóvenes, nos los ofrece en todas las variaciones, desde hace décadas, la dramática americana. Generalmente basta la lectura de 50 páginas de Freud para saber en qué consisten sus análisis. En todos estos casos, más que de una rebelión contra las supervivencias, como aún ocurre en el caso extremo de “Der Sohn”, de Hasenclever, se trata de análisis de la existencia en la esfera de los complejos en sí misma.

La nueva dramática evidencia claros síntomas de fatiga frente a todas estas rebeliones, ya se trate de lucha contra las supervivencias derivadas de tendencias evolutivas o bien del análisis de estados psíquicos y sensuales.

El escepticismo frente a la posibilidad de penetrar el enigma del devenir universal, frente a los fenómenos del llamado progreso y frente a los resultados de esclarecimiento del análisis de la psique, guían, en parte, la pluma de los nuevos dramaturgos. Se vuelven así, en nueva sedición, contra el optimismo científico de la dramática de ayer, contra las tendencias pedagógicas, ideológicas, de mejoramiento del mundo, así como contra una excesiva valorización del psicoanálisis, tildando a su vez, todo esto, de supervivencia.

Las agresiones contra los sapientes concedores del acaecer universal y los doctos exploradores del alma adquieren carácter inequívoco y se hacen más claras en la medida en que se supone que el espacio del Universo es conquistado y que en la cotidiana política de las potencias evidentemente no se atribuye el menor valor a la existencia en la tierra como ser racional entre seres racionales. La cuestión de la auténtica cultura del ser humano es el punto N^o 1 en el programa de la dramática más reciente. Y se ve un recurso de esta cultura en el juego, en la aptitud para el juego y en su cultivo.

En sus “Sencillísimas ideas sobre el Teatro”, por ejemplo, Eugéne Ionesco recusa toda dramática que se rebaje a servir de vehículo a finalidades pedagógicas, que presuponga cursos de adiestramiento político por medio del teatro, que se atribuya el papel de propaganda o se muestre dispuesta a ponerse al servicio de otras esferas funcionales de la cultura. El juego en traza de expresión del hombre como exponente de la cultura le parece lo esencial, es decir: el ser humano como el hombre que juega, como el homo ludens, tal como Johan Huizinga le bosquejó. El teatro debe ser teatro y nada más que teatro —pide Iones-

co— y en semejante formulación no ve una tautología, sino una verdad perogrullesca que debe ser nuevamente elucidada.

En forma muy parecida se expresa el dramaturgo suizo Friedrich Dürrenmatt, autor de la “Besuch der alten Dame”, en su opúsculo “Problemas del Teatro”: “La escena no significa para mí un campo de teorías, concepciones del mundo y enunciados, sino un instrumento cuyas posibilidades intento conocer jugando con él sencillamente” (1). Ahora bien, el joven dramaturgo no toca este instrumento, no juega con él para dar “moral lessons”, tampoco “to lead and to guide” en el sentido de los viejos “Conduct-Books” ingleses, tal como Shaw quería, ni siquiera para obtener del psicoanálisis conocimientos prácticos en la orientación de la vida; juega con este instrumento para invocar, para conjurar al mundo en el juego, en el dar expresión, y así hacerle frente, a un mundo para él inconcebible, inasible e inmensurable, al que como hombre y dramaturgo, todo angustia, ansiedad, impotencia, ha de enfrentarse —como cualquier mortal—, pero al que intenta prestar contorno justamente en el juego —un mundo que es espejo de todos los miedos, expresión de afectos invocados, apostrofados, agitados, en mosaico con todos los irracionalismos imaginables. Mendaces son para él los omnisapientes; prepotentes le parecen sus obras, exentas de toda realidad sus imágenes. Juega —instintiva, pero conscientemente— como el muchacho que en la oscuridad del bosque silba para darse valor; juega con aspectos de la vida y el mundo, poseído de rítmica emoción, impulsado por visiones e impresiones. Y juega para darse valor... a sí mismo y a su público. El juego es para él trato con lo inconcebible. Aprehende las potencias demoníacas de la época, las invoca, las conjura... y con ello no logra otra cosa que ver erguirse ante él lo primario de un pretérito elemental. En su finalidad no es evolucionista, ni siquiera revolucionario. Sobrelleva al mundo, ante el que busca situarse en traza de juego, en el que pretende acomodar su existencia como ingeniosa probabilidad y como tal mostrarla.

Es, pues, así, la más reciente rebelión en la dramática de nuestro tiempo, la del hombre que juega y que en el teatro no busca otra cosa que el teatro mismo como forma de cultura.

(1) Pág. 8.