

# EL TEATRO FRANCÉS EN EL AÑO 1949

Por THIERRY MAULNIER

**L**o que las últimas semanas del año 1949 se han llevado del teatro cuenta más que lo que le han aportado. Carlos Dullín sobrevivió poco tiempo a Santiago Copeau. Jorge Pitoeff fué quien murió primero, en el momento de alzarse el telón sobre un drama más cruento que los de Shakespeare. Baty, menos «hombre de teatro» —no se puede ser hombre de teatro si antes no se es actor—, ha vuelto a las marionetas con una especie de alivio; jamás estuvo muy satisfecho de verse obligado a tener presente el texto y los intérpretes. De aquella brillante escuela en la que Copeau fué primer maestro, de aquel movimiento de rebeldía contra el realismo de Antoine, movimiento que impuso su estilo al arte dramático francés del último cuarto de siglo, sólo queda Jouvét. Jouvét y algunos directores de escena más jóvenes, de los cuales varios ya se han impuesto y otros están en camino de hacerlo: Juan Luis Barrault y Juan Vilar, ambos discípulos de Dullín.

Dullín fué un gran actor, que para quienes le han visto en *El avaro*, en *El Rey Lehar*, en *El Archipiélago Lenoir* será siempre inolvidable. Fué un gran director de escena: la animación, la vida, el realismo, los elementos complejos de interés que él lograba aflorar en una obra tan aburrida, rígida y desagradable como *Cinna* merecían una admiración sin reservas. Fué un gran profesor de arte dramático. Fué, realmente, en todos los sentidos, un gran servidor del teatro, con un ardor para el trabajo, un desinterés, una abnegación, un fanatismo sin límites. En aras del teatro era capaz de la astucia —no obstante su ingenuidad—, de la avaricia —él, que despreciaba el dinero—, de la crueldad —pese a su bondad— (en ciertos momentos un director de escena ha de ser implacable). Lástima que haya tenido, hace cinco o seis años, la imprudencia de dejar el «Atelier», ese encantador teatro cuya exigüidad, cuya pobreza ascética, cuya poesía iban bien con su genio. Al final de su vida no contaba en París ni siquiera con una sala, y no por gloria nuestra. (Y esto no dice mucho en nuestro favor.)

\* \* \*

Marcel Achard se encuentra entre el reducido número de esos escritores de teatro que firmaron con el éxito un pacto duradero. Casi veinte años ha ya se hallaba en el repertorio de Juvet, el autor de más ingresos; hoy figura con Anouilh y Salacrou, y, quizá con más firmeza que ellos, entre los privilegiados que llegan a la «trescientas» en cada una de sus obras nuevas. De la nueva generación, sólo Andrés Roussín, con un estilo bastante parecido al suyo, vino a disputarle su público. Pero hay sitio para dos. Un tipo determinado de comedia ligera, equidistante de la amargura y de la fantasía,

con una inverosimilitud algo loca y con realismo burgués, con sentimentalismo e ironía, un arte determinado, absolutamente «moderno», llegando a la originalidad a través de lo convencional, constituyen para el gran público —para la mejor parte del gran público— la forma más solicitada del espectáculo teatral.

*La señorita de pequeña virtud* fué menos celebrada por la crítica que *Después de mi rubia* o que *Iremos a Valparaíso*. Sólo encuentro como verdadera razón para esta diferencia de trato que los críticos son llevados a veces, por miedo a repetirse, a actitudes de severidad algo gratuitas para con sus favoritos. En realidad, los elementos de *La señorita de pequeña virtud* están tan ingeniosamente combinados para divertir como aquellos de las comedias anteriores, y el reproche que con más frecuencia se hace a su autor —el no haber sabido escoger entre la risa y la emoción— me parece injustificado del todo, puesto que precisamente Marcel Achard se ha esforzado por presentarnos la risa (discreta) y la emoción (discreta) unidas en una trama inextricable. Tratar al estilo de «vodevil» un tema que, en principio, es dramático, puesto que implica la muerte de una persona, puede ciertamente parecernos un juego gratuito. Pero hemos visto, desde hace veinte o treinta años, muchos otros juegos, también gratuitos, en el teatro, y el de Marcel Achard es menos gratuito de lo que parece, puesto que su finalidad ha sido precisamente mostrarnos un «alma pequeña», un alma incapaz de elevarse a la dignidad trágica, una de esas almas que, por su manera de comportarse en la vida, hace descender inmediatamente al plano del «vodevil» los hechos más respetables. Confieso haber seguido con placer las aventuras de Amanda, mujer ligera, responsable involuntaria de la muerte de un amante que

toma su amor demasiado en serio, acomodándose a su viudez ilegítima con un dolor excesivo, que es también una forma de coquetería y un recurso del egocentrismo, haciendo votos de castidad perpetua y cayendo a la primera ocasión en los brazos del hermano gemelo del muerto. Diversos comparsas —que el autor no nos pide tomemos demasiado en serio, y que con mucha frecuencia son únicamente fantoches de repertorio— vienen a interpretar de manera galante su papel en esta aventura galante, y a través de la comedia corre una sátira de ese amor que, sin ser tan vehemente como el de Anouilh en *Ardèle*, roza a veces la amargura. Como se sitúa la acción en el barrio francés de La Nueva Orleáns hacia el 1890, tenemos derecho a cierto color exótico y a las interioridades vertiginosas de las damas, envolviendo toda la aventura en una gracia enternecedora.

Estimo que Francisca Christophe no es la intérprete ideal para Amanda. Francisca Christophe es muy hermosa y muy buena comedianta, pero está hecha para representar grandes damas y burguesas distinguidas, y ha de evocar para nosotros una dama galante del barrio de las cortesanas en una ciudad criolla, con un lenguaje bastante picante, una feminidad de estilo provocativo, maneras muy directas y un encanto canalla. Interpreta su papel con inteligencia y humor, pero lo interpreta superficialmente.

\* \* \*

La reposición de *El hombre de alegría*, de Pablo Geráldy y Spitzer, nos ha dado la oportunidad de ver o volver a ver una comedia de «bulevar» muy hábilmente concebida, pero que ofrece algunas angulosidades. El personaje de este «hom-

bre de alegría», de este joven y simpático seductor profesional que vive de las mujeres y a quien no se le resiste ninguna, no es, sin embargo, ni más falso ni más real hoy que en el período intermedio de las dos guerras. No es una pintura de caracteres ni un estudio de costumbres: es un «personaje de comedia», con la parte de convencionalismo que eso implica, tan bueno para nuestros tiempos como para cualesquiera otros. En esta obra nos desagrada un no sé qué de algo pesado, de algo mecánico, de algo reiterativo en los éxitos sucesivos del joven varón bien formado que acaba por sentir un amor verdadero y salvar la amenazada paz de un hogar.

\* \* \*

El teatro de los Mathurins (de los Marineros) ha montado la primera obra de Roger Vailland, *Eloísa y Abelardo*, que ha sido acogida con manifestaciones diversas. El efecto de sorpresa, admirativo en unos, de escándalo en otros, que esta obra ha causado debe constituir por sí un motivo de asombro si se piensa que la obra de Roger Vailland se había editado como obra de lectura, hace quizá un año. El libro debe ser una tribuna de menos resonancia que la escena.

Roger Vailland es un escritor inteligente, que pone en la defensa de sus actitudes políticas una dura violencia y una pasión fría bastante notables. (Se sabe, o no se sabe, que es de los que han llegado al comunismo militante por los caminos de la revuelta surrealista.)

Me parece que la historia de Eloísa y Abelardo sedujo a Roger Vailland, autor dramático, por dos de sus aspectos: esta aventura amorosa de trágico desenlace encerraba la reivindicación de la dicha individual por una pareja rebelde y

perseguida, frente a la tiranía social y religiosa (y esto con más motivo, ya que Abelardo puede pasar por haber sido, filosófica e incluso políticamente hablando, un «progresista»). Por otra parte, es cierto que el castigo que sufre Abelardo por causa del tío de su amada constituye una de esas desgracias que despiertan en el espectador —con razón o sin ella, probablemente sin ella— cierta compasión un tanto irónica. Se reconoce que no hay por qué reírse, pero se sienten deseos de hacerlo. Escribir una especie de tragedia sobre tal tema era, pues, una empresa —una empresa que ha intentado Roger Vailland—. En este punto, preciso es dar por ganada la partida, aunque él no osara hacer aparecer nuevamente a Abelardo en escena después de su mutilación. La situación del tercer acto, con la aparición de Eloísa, viuda de un marido que vive, frente al tío Fulbert, es dramática y emocionante.

Pero estropea rápidamente la obra un gran alegato de Eloísa contra la religión cristiana en general y las catedrales en particular, que resulta absolutamente inverosímil en labios de este personaje y en la situación de este personaje. Es el autor mismo, es Roger Vailland mismo, quien viene, invisible, a apartar a su Eloísa y a dirigirse a los espectadores como desde una tribuna. Como es natural, Roger Vailland tiene derecho a considerar que las catedrales son espantosas e incluso a pensar que fueron edificadas por el miedo y que atestiguan este miedo (aunque sea una crítica mordaz en boca de un comunista). Pero lo que Roger Vailland, autor dramático, no tiene derecho a hacer es expresar algo fuera de los recursos dramáticos, saliéndose de los límites de su propia obra para colocarnos un discurso. He de añadir que si este discurso está literariamente logrado, los pensamientos de

que se nutre pertenecen a una filosofía antirreligiosa simplista e incluso primaria.

Este error es tanto más de lamentar cuanto que Roger Vailland hubiera podido decirnos lo que quería decir por otros medios: su obra no carece de virtud dramática; algunos de sus personajes —su Fulbert, innoble con una especie de grandeza, ya que persigue una venganza en cierto modo desinteresada; su príncipe de Anjou, bello retrato del privilegiado desenvuelto; generoso, capaz de bellos movimientos, pero incapaz de pensar seriamente en una cosa seria; su Eloísa sobre todo, tirante, violenta, absoluta y, sin embargo, realista, femenina, incluso materialista— presentan una densidad y un relieve dramáticos. Abelardo, por su parte, carece de consistencia y queda como neutralizado ante la letra.

Por eso la obra no nos satisface en realidad; demuestra un auténtico talento, pero un talento que no se ha adaptado enteramente, por lo menos todavía, a las leyes de la expresión dramática. La obra trata con habilidad un bello tema teatral, contiene hermosas escenas; sin embargo, nos cansa en ciertos momentos o nos irrita; no llega a conquistarnos del todo. Añadiré que la voluntad de provocación que se manifiesta en la última escena me parece, también, una debilidad. Por lo demás, se ajusta más a la tradición del primer surrealismo que a las consignas comunistas, infinitamente más flexibles y más prudentes en materia de propaganda antirreligiosa: esto es lo que Rober Vailland ha merecido diga de él, en términos bastante claros, el crítico dramático de *L'Humanité*.

\* \* \*

Roger Vailland quiso representar resolviendo una dificultad. Juan Bernardo Luc ha hecho lo mismo con otra. Ha escrito una obra cuya escena sólo comprende dos personajes, pretendiendo así tener al espectador en tensión durante casi hora y media. Esta especie de proeza, ¿no supone asimismo una facilidad? ¿No pretende crear en el espectador, al comienzo, una especie de predisposición favorable: «¡Qué audacia haber intentado eso! ¡Qué mérito haberlo conseguido del todo o parcialmente!»? El hecho es que *La noche de los hombres* se ve sin cansancio, mas con cierto desagrado.

Dos hombres hablan de una mujer que ha engañado al primero con el segundo, y quizá al segundo con el tercero. Hablan de su amor, y durante toda una noche se hacen preguntas sobre él. Aclaraciones sentimentales y sensuales: «¿Te quería más que a mí? ¿Menos que a mí? ¿Te amaba *física-mente* más que a mí?», etc. Cuando las mujeres se ocupan interminablemente de este juego de sociedad, no lo admitimos todavía. Cuando son hombres quienes lo hacen, nos parecen del año 1910. Para colmo, la discusión tiene lugar en una ciudad ocupada por el enemigo, la noche misma en que es liberada, y uno de los interlocutores desempeña, o debería desempeñar, un papel activo en el levantamiento. He de reconocer que los movimientos de la batalla, entre bastidores, mantienen el interés. Pero hacen que la conversación, que constituye el fondo de la obra, resulte desplazada y casi absurda. Da ganas de decir a Santiago Dumesnil, excelente, y a Miguel Vitold, que en esta obra encontró su mejor papel: «Queda tiempo para todo.»