rar, ya que transitan a lo largo y a lo ancho de un mundo tecnológicamente perfecto, que los rechazarán, esto es, que se mostrarán despiertos y dispuestos también a admitir que soñar, poética, metafísicamente o como fuere, no es más que un grosero y terrible error.

Pero así como la revista Planet y el libro de sus directores han sido el mejor barómetro para registrar la temperatura irracional ambiente; gracioso barómetro para comprobar que el mito sigue siendo un «factor» consustancializado con la manera ontológica del ser, asimismo, la airada refutación de los hombres de ciencia afiliados a la Unión Racionalista, y que acaban de firmar, omnipotentes, *El fracaso de los brujos,* viene a subrayar el grado no menos increíblemente ingenuo de una tenaz y secular incomprensión.—ALEJANDRO LORA RISCO.

TRES OBRAS EJEMPLARES DEL NUEVO TEATRO INGLES

Puesto que la temporada teatral, a la hora de escribir estas líneas, se encuentra aún en ciernes, permítasenos elegir para este mes un tema que no está directamente relacionado con la marcha de nuestras carteleras. Vamos a tratar de unas obras muy expresivas del actual teatro inglés: *A Taste of Honey* (Un sabor a miel), de Shelagh Delaney; *Serjeant Murgrave's Dance* (La danza del sargento Musgrave), de John Arden, y *The Caretaker* (El portero), de Harold Pinter. Dos de estas obras fueron estrenadas en Madrid, en función de cámara, hace algún tiempo; otra permanece inédita todavía.

A primera vista, no hay razón alguna que justifique la inclusión de estos dramas en un solo tema de crítica y meditación. Formalmente, responden a concepciones dramáticas muy diferentes y aun contradictorias. Ahora bien, y con independencia de que puedan considerarse como muestras significativas de los caminos por los que discurre el nuevo teatro inglés (que no está representado únicamente por John Osborne y Arnold Wesker, aunque Osborne y Wesker quizá sean sus autores más maduros, más completos), es bien cierto que estos títulos despiertan automáticamente en nosotros una misma impresión. Son dramas de factura estética diversa, pero es común en su problemática una fuerte dosis de crítica, de inconformismo, frente a la sociedad contemporánea. Y el examen de estos dramas nos va a permitir observar cómo el teatro, desde supuestos estéticos no necesariamente idénticos, puede desempeñar una función análoga, y que en este caso

es quizá la función inherente al arte dramático: poner la sociedad entera en el escenario y sacudirla hasta sus cimientos, como en cierta ocasión definía Arthur Miller.

1. Josephine o la víctima inocente

Un sabor a miel se estrenó en el Theatro Royal, de Londres, por la Theatre Workshop Company, de Joan Littlewood, el 27 de mayo de 1958. Poco después pasaría a un teatro del centro de Londres, y más tarde se estrenaría con gran éxito en París, Nueva York, etc. En Madrid, el teatro experimental «Dido» ofreció una representación durante la temporada 1960-61, siendo autores de la versión castellana José María de Quinto y Antonio Gobernado. Cuando se estrenó *Un sabor a miel* en Londres, Shelagh Delaney era una muchacha obrera de unos dieciocho años, completamente desconocida en el mundo de las letras, puesto que hasta entonces no había publicado nada. Pero de la noche a la mañana se convirtió en una de las primeras figuras de la actualidad teatral. *Un sabor a miel* constituyó un fuerte impacto en la conciencia de los públicos; del público británico, en primer lugar, claro es, porque le afectaba más directamente la denuncia estremecedora que este drama contiene. La obra posterior de la autora, *The Lion in Love* (El león enamorado), estrenada en el Belgrade Theatre de Coventry, en 1960, y más tarde en Londres, no alcanzó un éxito semejante al anterior, ni siquiera un éxito discreto. Basta con *Un sabor a miel,* sin embargo, para que su autora goce de un merecido prestigio y disponga de anchos márgenes de confianza, otorgados por crítica y público.

Un sabor a miel es un drama de corte naturalista; su diálogo es sobrio y directo; la acción está hábilmente desarrollada; los personajes se alzan ante el espectador con un indiscutible poder de convicción: hay vida real, vida humana y doliente, en estas figuras escénicas. El tema —dramatizado, cabría decir, con sencillez, una sencillez que en algún momento llega a resultar escalofriante— es bastante crudo. Una prostituta, Helen, y su hija, Josephine, de unos dieciocho años, acaban de alquilar una vivienda miserable en un suburbio de la ciudad de Manchester. Desde el comienzo, resulta más que notorio cuanto hay de conflicto en las relaciones entre madre e hija. Helen abandona a la muchacha para irse a vivir con un nuevo amante, un tal Peter, que es una mezcla de golfo y de hortera (hay una escena de gran eficacia dramática, y de gran patetismo, en que intervienen los tres personajes; pero repárese en que no es una escena de gritos altisonantes y melodramáticos, sino que ese patetismo surge ante la normalidad con

que actúan y hablan los personajes). De una manera absurda, Josephine se entrega a un marinero negro. Este huye, dejándola embarazada. En el acto segundo, vemos a Josephine —muy adelantado ya el embarazo— cuidada por Geoffrey, un muchacho homosexual. Y al final reaparece Helen, quien obliga a Geoffrey a marcharse, y queda al lado de su hija... Posiblemente hasta que aparezca el nuevo Peter de turno. El disgusto de Helen, al enterarse de que el niño va a nacer de los amores de su hija con un negro, y el disgusto de Josephine al enterarse de que Geoffrey se ha ido («¡Geof, vuelve! Estamos perdidas, Helen. ¡Dios mío! ¡Geof, vuelve!», grita Josephine) cierran la obra con un tragicómico cuadro de histerismo femenino y de soledad. Pero advirtamos que, del principio al fin, el drama transpira humor: un humor sarcástico, hiriente y acerado.

De *Un sabor a miel* importa sobre todo —y acaso parezca ociosa la observación— su condición de excepcional testimonio de un mundo —de un submundo— material y moralmente degradado. No es sólo el suburbio de la ciudad. Es también, podríamos decir, el suburbio del espíritu. Aherrojados a una situación infrahumana, los personajes de *Un sabor a miel* no sólo viven ante nosotros el problema de la soledad o la incomunicación —como Wellwarth supone, afiliando erróneamente la problemática de esta obra a la del teatro de vanguardia (George E. Wellwarth, «Teatro de protesta y paradoja», Edit. Lumen, Barcelona, 1966, p. 322)—, sino que viven esa soledad y esa incomunicación en una medida más amplia y simultáneamente más concreta y particular. Su soledad, su imposibilidad de comunicación, la angustia y la futilidad de su existencia, son conflictos que emanan de unas condiciones sociales de vida, de una determinada organización de la sociedad. No son buenos ni malos. Son unos irresponsables, pero no son enteramente responsables de su irresponsabilidad. Son... las consecuencias. Y no hace falta añadir que este submundo de degradación material y moral de ningún modo es exclusivo de los suburbios de una ciudad industrial de la Gran Bretaña. Muy al contrario, ese espectro es familiar y cotidiano en muchos países, y en algunos de manera tanto más espectacular y terrible. Es bien cierto que, de igual modo que las aguas marinas, en la bajamar, dejan residuos tras de sí, el capitalismo industrial esparce, en las afueras de sus ciudades, sus propios residuos: son a menudo residuos de miseria, de degración, de *lumpen*, que atestiguan que no todo es en él tan limpio como diariamente aseguran sus propagandistas.

La figura de Josephine —que no es una santa, ni una loca, ni un ser en ningún sentido excepcional; que es, simplemente, una muchacha corriente— cobra ante nosotros todo el valor de un símbolo: el

de —como Anna Frank— la víctima inocente en un mundo de desolación. Pocas veces ese mundo se habrá criticado, desde un escenario, con la fuerza persuasiva que tiene *Un sabor a miel.* Y paralelamente, repárese en que este drama, cuyo inconformismo no necesita realzarse, porque es muy visible —y hasta deslumbrante—, no contiene en el curso de la acción un solo momento en que un personaje levante la voz para condenar las realidades que allí se sufren. Estas realidades se condenan por sí mismas. La autora no hace sino reflejarlas fielmente, de acuerdo con los métodos tradicionales del naturalismo. Y el retrato es tan objetivo y fiel, y esa realidad es tan exasperante, que basta con aquél para que ésta, implícitamente, sea declarada como insostenible.

2. La lógica de Musgrave

La danza del sargento Musgrave, de John Arden, se estrenó en el Royal Court, de Londres, en 1959. Con anterioridad, Arden había dado a conocer otras piezas teatrales: *The Life of Man* (La vida del hombre, 1956), *The Waters of Babylon* (Las aguas de Babilonia, 1957), *Live Like Pigs* (Vivir como cerdos, 1958)... Pero fue *La danza del sargento Musgrave* la obra que le proporcionaría —no sólo en Inglaterra— un discutible prestigio como autor dramático. Como dato informativo, debemos citar algunos títulos posteriores: *The Happy Haven* (El puerto feliz, 1960), *The Workhouse Donkey* (El burro del taller, 1963)... Con ninguna de estas obras, sin embargo, lograría Arden el éxito que obtuvo con la que aquí nos ocupa.

La danza del sargento Musgrave no plantea muchos quebraderos de cabeza para saber a qué movimiento teatral corresponde. Es teatro épico, teatro épico brechtiano, donde la historia dramática se ofrece como una *narración,* donde la acción se interrumpe mediante canciones y otros efectos distanciadores, etc. La obra trata de unos soldados desertores que, a las órdenes de un sargento —Musgrave, hombre imbuido de un pacifismo que tiene algo de religioso y mucho de obsesivo— llegan a una población minera del norte de Inglaterra. Traen con ellos el esqueleto de un compañero, el soldado Billy Hiks, antiguo minero de la localidad. Hiks fue asesinado en una colonia del Imperio, y después vengado de forma brutal por el ejército. Y estos soldados han venido hasta aquí para informar de lo ocurrido, para traer el esqueleto y —esto último puede considerarse como la gran sorpresa de Musgrave— vengar a su vez a los nativos asesinados, en el mismo número proporcional en que fue vengado Hiks.

Todo ello se engarza en una peripecia dramática bien urdida. En principio, el sargento y los soldados no declaran otra intención que la de reclutar nuevos soldados —de entre la población minera—, lo que resulta excepcionalmente bien acogido por las autoridades, que en ese momento se encuentran ante un grave problema laboral. En el instante oportuno, Musgrave pone las cartas boca arriba. Su «lógica» —es el término que emplea— trata de llegar hasta el fin del proceso. Si la muerte de Hisk requirió la muerte de cinco nativos de la colonia, la muerte de éstos reclama, proporcionalmente, la de veinticinco paisanos de Hiks. Ahora bien, deben ser —continúa Musgrave— hombres prepotentes de la localidad... Porque, a fin de cuentas, ¿quiénes son en Inglaterra los beneficiados por el colonialismo? La «lógica» de Musgrave no llega a consumarse, porque al fin el pueblo es «liberado» y en él se restaura el orden.

Como se advertirá, en este planteamiento hay un poco de sátira, de crítica mordaz, y mucho de impugnación al colonialismo británico. Debemos subrayar, no obstante, que el autor procura abstenerse de incurrir en un fácil doctrinarismo. Con gran perspicacia, observa Lorda Alaiz: «Se colige del proceso dramático (...) una intención moral y hasta social. Nada de tesis, mensaje o moraleja. Simplemente una deducción de los factores de la realidad que entran en juego. El espectador deduce que todo lo que presencia y *convive* es un alegato contra la guerra, una especie de protesta desesperada y resignada» (F. M. Lorda Alaiz, «Teatro inglés: de Osborne hasta hoy», Edit. Taurus, Madrid, 1964, p. 96). La deducción, añadiríamos, conduce a la irreversible conclusión de que es absurda la guerra, de que es absurdo el colonialismo. La «lógica» de Musgrave evidencia lo ilógico de la situación.

La dosis crítica de esta obra es, pues, grande y evidente. Desde un punto de vista formal, *La danza del sargento Musgrave,* como tantas otras obras importantes del teatro mundial más reciente, prosigue la tendencia que inaugurara Brecht como teórico y como dramaturgo: el teatro épico; tendencia hacia la cual convergen hoy muchos dramaturgos (Osborne y Wesker, entre los ingleses; Frisch, en Suiza, Adamov, en Francia, etc.).

3. De un mundo contorsionado

El portero, de Harold Pinter, se sitúa en perspectiva estética bien diferente. Pinter cultiva un teatro que se identifica plenamente con el movimiento de vanguardia de Beckett, Ionesco, el primer Adamov, etc. *El portero* se estrenó en el Arts Theatre, de Londres, el 27 de abril

de 1960, y como en el caso de Arden y su *La danza del sargento Musgrave,* fue la obra que *impuso* en los medios teatrales y literarios el nombre de su autor. También a título informativo, damos relación de los dramas anteriores de Pinter: *The room* (La habitación, 1957) *The Birthday Party* (La fiesta de cumpleaños, 1958) y *The Dum Waiter* (El montacargas, 1960), aparte una serie de guiones para radio y televisión. En cuanto a *El portero* debemos añadir que se estrenó en España, si bien, como *Un sabor a miel,* en ámbito minoritario: asimismo a cargo de «Dido», en el teatro María Guerrero, el 8 de enero de 1962, y en versión de Trino Trives.

En el drama intervienen tres personajes: Davies, Aston y Mick; los dos últimos son hermanos. Davies es un vagabundo, que ha perdido su documentación en Sidcup (la acción dramática tiene lugar en Londres; más concretamente, en un suburbio de Londres. Recuérdese que lo propio ocurría en *Un sabor a miel;* y lo mismo ocurre en otras obras de la nueva dramaturgia británica. No creemos que se trate de una mera coincidencia casual; esta elección —o predilección— de ambiente revela algo importante acerca de las preocupaciones de estos jóvenes dramaturgos). Davies, escribíamos, ha perdido su documentación en Sidcup, y frecuentemente le oiremos hablar de ello, asegurando que quiere ir, y va a ir, a recuperarla. Aston ha acogido a este vagabundo en la habitación donde él vive, la cual es propiedad de Mick. Un dato importante sobre Aston: hace tiempo se sometió a un tratamiento de electro-shok, y nada permite suponer que entonces recobrase la salud. Es, pues, un enfermo mental, lo que resulta frecuente en la galería de personajes de Pinter. ¿Cómo es la habitación donde vive Astón? Es, desde luego, exótica por su mobiliario. E... un puro disparate. En su acotación sobre el decorado, Pinter anota los siguientes objetos: cama de hierro, armarito con botes de pintura y cajas con tornillos, tuercas, etc.; cajas y vasijas; fregadero, escalera de mano, cubo con carbón, una cortadora de césped; cesto de frutas, cajas, cajones de un mueble; una cocina de gas, y sobre ésta una estatua de Buda; varias maletas, una alfombra enrollada, silla de madera («tumbada en el suelo», especifica el autor), más cajas, gran cantidad de objetos... La enumeración prosigue —eludimos la ordenación en escena, por lo demás arbitraria, de estos objetos—, pero con lo dicho basta para dar una imagen, suficientemente gráfica, del tipo de habitanción que el drama requiere.

Davies parece sentirse muy a gusto, sin embargo, en esta habitación, y quizá por ello, para asegurar su estancia aquí, intenta enfrentar a los dos hermanos, Aston y Mick. Los resultados son enteramente opuestos a sus propósitos, y Aston y Mick, a quienes aproxima

precisamente la actitud de Davies, deciden echarle a la calle. Davies, al final ya de la obra, pide que se le dé «otra oportunidad», lo que no sucede.

Hasta aquí, en dos palabras, la anécdota dramática. Pero, en el teatro de vanguardia, la anécdota apenas da idea de lo que una obra es. En el teatro de vanguardia interesa, no tanto lo que pasa, como sí lo que no pasa; no tanto lo que dicen los personajes, como sí lo que callan. A este respecto, es muy ilustrativa la siguiente afirmación de Pinter: «La comunicación en sí entre dos personas amedranta de tal manera que en su lugar se produce un constante careo, un constante hablar de otras cosas, en vez de referirse a lo que constituye la raíz de la relación mutua entre esas dos personas» (citado por Lorda Alaiz, *ob cit.*, p. 135). Esta concepción del lenguaje como una forma consciente de «incomunicación», de enmascarar el pensamiento, hace que el diálogo dramático responda siempre a una dicotomía. Hay un plano inmediato; aquel en que los personajes hablan el lenguaje cotidiano, real; lenguaje tan cotidiano que no significa absolutamente nada. Y hay un plano mediato, el del lenguaje que no hablan los personajes, el de su intimidad celosamente oculta, que se revela por signos e indicios siempre precarios y quizá insuficientes. Esta dicotomía —que tiene algo de método de investigación— se da, en líneas generales, en todo el teatro de vanguardia; y se da con poderosa originalidad en este drama de Pinter. Sus tres personajes (repárese en que el teatro de vanguardia es un teatro de pocos personajes, la razón es sencilla: no necesita más, porque trata de *la tragedia del individuo)*, sus tres personajes, escribíamos, hablan y hablan en el escenario sin que en ningún instante se establezca una comunicación viva, cordial, profunda, sincera, entre ellos. Sin embargo, en el fondo, la tragedia de cada uno es similar a la de los demás; es la misma tragedia. La cual se define y hace explícita ante el espectador en función de la relación de cada personaje con esta habitación caótica, que es todo un símbolo. Estos hombres ven en ella un refugio, un reducto de seguridad y de paz. Son hombres abatidos y desesperados, tan desesperados que han renunciado incluso a la desesperación, y prefieren soñar en una felicidad quimérica, vaga y remota. Con acierto esta vez, Wellwarth observa, a propósito de Aston, Davies y Mick, que «como los personajes de *Esperando a Godot,* su vida es un compás de espera; se sostiene con la esperanza de un ideal imposible de realizar. El sueño de Davies es volver a Sidcup y recuperar los documentos que prueban su identidad. La obsesión de Aston es construir un cobertizo en el jardín: el símbolo de su cordura recobrada. Y Mick piensa convertir la vieja mansión en una suntuosa residencia. Nada de eso se llevará a cabo,

pero ellos seguirán soñando, y esto les proporcionará la ilusión de que sus vidas tienen una finalidad y un significado» (*ob. cit.*, pp. 269-270).

¿Qué clase de crítica, de inconformismo, puede deducirse de este drama? Sería un error subestimar *El portero* con la simple calificación de nihilista, fatalista, irracionalista, etc. O, en todo caso, habría que profundizar en estos conceptos, que a menudo se usan sin una debida reflexión acerca de sus complejas significaciones. Por de pronto, una cosa es clara. Se comparta o no el pensamiento, la visión del mundo, que subyace en esta obra, resulta bastante cierto que este tipo de teatro —cuando está concebido con la capacidad de incisión de un Pinter, que, a otra escala, es similar a la de un Beckett— adquiere en el contexto de nuestra época una particular importancia. Teatro «de la conciencia turbada» —diríamos, parafraseando a Jean-Paul Sartre—, despierta en el espíritu del espectador, cualquiera que sea su condición social, la verdad de que vivimos en un mundo contorsionado, en el que las relaciones humanas se hallan deshumanizadas y en el que la vida individual está abocada, muy frecuentemente, a la soledad, a la frustración y al autoengaño. Frente a toda visión trivial de la condición humana y de las relaciones humanas, este teatro nos propone una visión trágica y desgarrada del hombre. Es suficiente para que, al menos, el espectador sepa a qué atenerse, para que comprenda que las cosas no están bien como están en la sociedad contemporánea. Que la investigación se agota en el plano individual —es decir, que *la tragedia del individuo* no es mostrada dentro de su marco colectivo, social, histórico— es, sin duda, cierto. Pero esta insuficiencia no contradice las positivas virtudes que acabamos de glosar, y en las que creemos advertir los méritos más relevantes de este drama. En el cual, desde luego, no se puede decir que el autor haya puesto la sociedad y la haya sacudido —como proponía Miller, y citábamos al comienzo de este artículo— hasta sus cimientos. Sin embargo, aquí están estos hombres desgarrados —Davies, Aston Mick— con toda su absurda esperanza y toda su existencia vacía y sin sentido. ¿Cómo no reconocer en ellos una angustia que está viva, que late con fuerza en el espíritu contemporáneo?—RICARDO DOMENECH.