

Shaw, Crítico

Rosalie Rahal Haddad



EdUNLPam

Rahal Haddad, Rosalie

Shaw, Crítico : traducción de Shaw, O Crítico / Rosalie Rahal Haddad. María Graciela Eliggi, editora, 1a ed. - Santa Rosa: Universidad Nacional de La Pampa, 2019.

381 p Libro digital, EPUB

Archivo Digital: descarga

Traducción de: María Elena Pérez Bustillo ; María Graciela Eliggi.

Revisión de traducción: María Graciela Eliggi y Graciela Obert.

ISBN 978-950-863-371-2

1. Estudios Culturales. 2. Traducción. I. Pérez Bustillo, María Elena, trad. II. Eliggi, María Graciela, trad. III. Título.

CDD 306.4

Fecha de catalogación: 08/08/2019

Shaw, Crítico. Rosalie Rahal Haddad

Diseño y diagramación: María Sofía Eliggi

ISBN 978-950-863-371-2



© Cumplido con lo que marca la ley 11.723

La reproducción total o parcial de esta publicación, no autorizada por los editores, viola los derechos reservados.

Cualquier utilización debe ser previamente autorizada.

EDUNLPam – Año 2019

Cnel. Gil 353 PB – CP L6300DUG

SANTA ROSA – La Pampa – Argentina

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PAMPA

Rector: Oscar Daniel Alpa

Vicerrectora: Nilda Verónica Moreno

EdUNLPam

Presidente: María Claudia Trotta

Director: Rodolfo Rodríguez

Consejo Editor

Gustavo Walter Bertotto

María Marcela Domínguez

Victoria Aguirre

Ana María T. Rodríguez / Stella Shmite

Celia Rabotnikof / Santiago Ferro Moreno

Lucia Colombato / Rodrigo Torroba

Paula Laguarda / María Silvia Di Liscia

Graciela Visconti / Alberto Pilati

Mónica Boeris / Ricardo Tosso

Griselda Cistac / Patricia Lázaro

Facultad de Ciencias Humanas

Decana: Beatriz Cossio

Vicedecana: Verónica Zucchini

ÍNDICE

| | |
|--|----|
| George B. Shaw y el presente. María G. Eliggi_ | 5 |
| Prefacio de la Colección. Laura P. Z. Izarra__ | 9 |
| Algunas palabras introductorias. | |
| Rosalie R. Haddad _____ | 19 |

Textos Críticos de Bernard Shaw

| | |
|--|-----|
| 01. Las Disculpas del Autor _____ | 91 |
| 02. Dos Nuevas Obras _____ | 100 |
| 03. Una Nueva Obra Vieja y Una Vieja | |
| Obra Nueva _____ | 109 |
| 04. La Vieja Actuación y la Nueva _____ | 124 |
| 05. GBS Respecto de Clement Scott _____ | 140 |
| 06. William Morris como Actor y Dramaturgo_ | 155 |
| 07. El Teatro del Nuevo Siglo_____ | 174 |
| 08. No vale la pena leerlo_____ | 192 |
| 09. Prefacio de El “Mundo” Teatral de 1894, de William Archer _____ | 204 |
| 10. Una Obra a mi Manera_____ | 229 |
| 11. Reglas para los Directores_____ | 245 |
| 12. Principalmente acerca de mí mismo_____ | 267 |
| 13. Prefacio de <i>Mrs. Warren’s Profession</i> _____ | 311 |

George B. Shaw y el presente

María G. Eliggi

George Bernard Shaw y el presente

George Bernard Shaw (1856-1950), fue un dramaturgo irlandés que se desempeñó también en publicaciones londinenses de relevancia como el *Saturday Review* y *The World*, en su rol de crítico de diversas manifestaciones artísticas- música, teatro, literatura- No obstante, no es posible afirmar que Shaw fue aclamado como dramaturgo desde sus comienzos, muy por el contrario él no fue profeta ni en su tierra, ni en su época. El paso del tiempo y los cambios que se suscitaron a lo largo del siglo XX, hicieron que sus obras y sus ideas alcanzaran el reconocimiento que merecían, por ser innovadoras y por tratar sin tapujos temas sociales de gran importancia. Shaw consideraba al teatro como el medio más adecuado para educar al pueblo.

En el presente, y a casi veinte años del inicio de este nuevo siglo y nuevo milenio, las ideas de George Bernard Shaw han cobrado una renovada actualidad: la importancia de la educación, el apego a la verdad dejando de lado toda hipocresía, la defensa de los derechos sociales, el estatus de la mujer y sus derechos, la responsabilidad de las clases go-

bernantes, la censura, entre otras, son cuestiones que Shaw vislumbró y puso en tela de juicio desde fines del siglo XIX, cuestiones que lejos de constituir temas del pasado, aún hoy se siguen debatiendo, sin alcanzar aun, un punto de verdadero equilibrio.

Shaw, Crítico (2009), libro de Rosalie Rahal Haddad, presenta ensayos críticos de Shaw respecto del teatro: los autores, actores y directores, las obras y el público, la recepción en la sociedad, la responsabilidad de la política, reciben la atención de Shaw y merecen sus comentarios, la mayoría de las veces demoledores aunque, también en ocasiones, elogiosos de la labor de algún autor o actor/actriz o productor teatral. Cada capítulo incluye una síntesis y reflexión de su autora sobre el tema tratado. También introduce algunas de sus obras que estuvieron muchas veces prohibidas por la censura por ser consideradas no aptas para el público británico. El libro fue el primero de la Colección *De Irlanda para Brasil*, que reúne textos de crítica literaria y reflexiones de novelistas, dramaturgos, poetas y especialistas en literatura, arte y cultura. La idea central de esta Colección era constituir un corpus que pudiera ser utilizado como complemento de los cursos de las distintas disciplinas de enseñanza de literatura y cultura en Brasil.

La idea de esta traducción surge a partir de desarrollos compartidos entre el equipo de investigación coordinado por la Dra. Laura P. Z. Izarra, del Departamento de Letras Modernas, Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias Humanas de la USP, Brasil, y sus pares de los equipos de investigación de la Facultad de Ciencias Humanas, UNLPam, Argentina como es el caso del Programa de Investigación Literaturas Contemporáneas en Diálogo (2015-2023) dirigido por quien suscribe. Juzgamos así, que la traducción al español constituirá un material de discusión crítica tanto en el campo literario, en el de la enseñanza de literatura así como también en el político y el social, lo que propiciará nuevos diálogos a los que se incorporan lectores de distintas disciplinas de habla hispana.

María Graciela Eligi
Programa de Investigación Literaturas
Contemporáneas en Diálogo
Directora

ÍNDICE ►

Prefacio

Laura P. Z. Izarra

Prefacio

En este inicio de milenio, Irlanda presenta “todas las transformaciones por las que pasó a lo largo de dos siglos en forma de palimpsesto: el presente el pasado y el futuro se superponen en el proceso de valorización de lo “nuevo” en diálogo con lo “viejo.” Siendo el país más pobre de Europa hacia fines del siglo XIX, marcado por catástrofes políticas, económicas y sociales- desde la colonización a la Gran Hambruna y la emigración masiva; de la independencia parcial en 1922 a la “paz” inestable en el Norte, a partir del Tratado de Paz de 1998- la República de Irlanda salió de su aislamiento en 1973 para integrarse a la Unión Europea e iniciar un nuevo ciclo de renovación. Su modernización tardía, presente en el desarrollo irregular de la agricultura, de la industria y de la educación, refleja los efectos del capitalismo que culminan con la llegada triunfal de la época del Tigre Celta. Esto provoca un cambio en el proceso de diáspora y un aumento del flujo migratorio y de inmigración, transformando a la

isla en un país cosmopolita. Pero todos esos sucesos, se vieron a su vez, afectados por la crisis económica mundial y las inseguridades respecto del futuro reaparecen fantasmagóricamente. En ese espectro de temporalidades superpuestas, la relación conflictiva del sujeto moderno, tanto con el pasado como con el futuro, abre un espacio que da lugar a la creación de nuevas estéticas de representación, en contrapunto con su tradición literaria. La literatura irlandesa presenta dos momentos de grandes transformaciones, el llamado Renacimiento irlandés- con William Butler Yeats, Oscar Wilde, George Bernard Shaw y George Moore- hacia fines del siglo XIX y Seamus Heaney, Brian Friel, Tom Murphy, John Banville, Sebastian Barry, junto a la nueva generación de escritoras, hacia fines del siglo XX.

La colección *Da Irlanda para o Brasil* se originó en la investigación realizada para el Proyecto Temático de FAPESP: “*Da Irlanda para o Brasil: Textos Críticos*”¹, del cual participaban investigadores y estudiantes de posgrado de cuatro universidades de Brasil (Universidad de San Pablo, Universi-

1 “De Irlanda para Brasil: Textos Críticos”

dad Estatal Paulista, Universidad Federal de Bahía y Universidad Federal de Paraná). La investigación desarrollada bajo mi coordinación (2006-2009), “buscaba estudiar las diferentes tendencias de crítica, de ficción, de teatro y de poesía tanto de escritores como de críticos literarios irlandeses, en esos períodos de fines de siglo, para descubrir nuevas articulaciones estéticas que viniesen a dialogar y a renovar las teorías de crítica literaria en Brasil.

La serie de libros *Da Irlanda para o Brasil*, tiene como objetivo construir un puente entre dos espacios geográficos de contextos literarios distintos, procurando encontrar una base común en las preocupaciones estéticas de la época y dar cuenta de los paradigmas existentes que marcaron nuevos rumbos tanto en las artes como en la crítica literaria en el cambio de los siglos XIX y XX en Irlanda y en su diáspora, facilitando la travesía de los textos críticos y su incorporación al debate literario en Brasil.

El panorama cultural de fines del siglo XIX revela que las décadas de 1880 y 1890 fueron las más ricas de la historia de ese período. La complejidad de la época victoriana en decadencia y los debates

sobre ciencia, progreso, educación, política, religión, sexualidad, así como también la función del arte, entre muchos otros temas, no se agotaron. Más que ningun otro siglo, el siglo XIX definió al siglo XX. Sabemos, sin embargo, que la sensación de unidad que aparentemente se transmitía era ilusoria. Cada década tuvo su propia personalidad y las dos últimas se revelaron como las más influyentes para la comprensión de nuestro tiempo. En aquel período, la percepción de que todas las formas de certeza moral, intelectual y social estaban desapareciendo fue bien definida por William Butler Yeats “todo se desmorona, el centro cede”. La euforia del progreso y la riqueza del Imperio Británico dieron paso lentamente a sentimientos de desilusión, de desánimo y de cansancio ligados a las ideas de caída, decadencia, de *fin de siècle*, fin de una era, de un imperio, que casi siempre fueron descritas en la literatura haciendo una analogía con el día y la noche.

El fin del siglo XIX también estuvo signado por grandes flujos migratorios en toda Europa, especialmente debidos a las marcadas opresiones ejercidas por los grandes imperios de la época y

también por las coyunturas políticas y económicas. En el caso de Irlanda, aunque aún antes de la Gran Hambruna, ya se habían suscitado importantes olas de emigración a los Estados Unidos de América, muchos irlandeses optaron en el período más penoso de aquel desastre (1845-1849) por emigrar, no sólo hacia otros países de habla inglesa como Canadá, Australia y Nueva Zelanda sino también hacia América del Sur, especialmente a Argentina y Brasil, atraídos por el clima y por las actividades agropecuarias semejantes a las de su tierra natal, dejando una vasta literatura que relata, describe y representa las diversas experiencias de los desplazamientos geográficos.

Evaluar el cambio de época entre los siglos XIX y XX, es un desafío debido a la proximidad entre ambos y a nuestra participación directa en esta época. No obstante algunas características son detectables en las reevaluaciones del Modernismo y de la conformación de una estética pos-moderna. Los diversos géneros subvierten las convenciones establecidas y cuestionan su esencia, explorando nuevos caminos que nos llevan a

mirar los contextos históricos y culturales a través de nuevas formas y técnicas de representación. Es así como esta Colección se torna relevante, al presentar un mapa de las líneas dominantes en lo que hace a los debates actuales sobre la Irlanda contemporánea, detectando contradicciones en la diversas formaciones intelectuales.

La literatura producida en esta época incorpora perspectivas críticas que modifican el debate cultural e involucran varios campos del conocimiento. El ser humano de fines de siglo XX es una combinación empírico-trascendental que utiliza la lengua como medio entre lo desconocido y el propio conocimiento, mostrando la relación conflictiva del ser con su origen, dificultada por un conocimiento fragmentado. Es así como la multiplicidad infinita del yo generada por la fragmentación crea una imagen pos-moderna de la realidad.

Si los escritores del primer Renacimiento irlandés intentaron explicar el fenómeno de la multiplicidad de realidades y de la identidad anglo-irlandesa cuestionando la propia lengua a

partir de un contexto nacionalista, tanto en Irlanda como en el exilio; los escritores contemporáneos, por su parte, enfrentan el mismo dilema y lo contextualizan dentro de una realidad histórica (como interacción entre pasado y presente) poéticamente revisada y recreada por medio de diversos tipos de lenguajes y discursos que forman parte de una “revolución cultural” que genera una nueva concientización del significado simultáneo de “ser irlandés” y “ser cosmopolita”.

La Colección *Da Irlanda para Brasil* reúne textos críticos y reflexiones de novelistas, dramaturgos, poetas y críticos sobre literatura, arte y cultura, la mayoría de los cuales son inéditos en Brasil. La introducción que los precede tiene la función de contextualizarlos y de focalizar cuestiones de gran interés para los cursos de Letras y Teoría Literaria como apoyo para la enseñanza de la literatura. Las fuentes utilizadas son documentos propios, artículos de revistas y publicaciones internacionales, reseñas, prefacios, narrativas literarias y conferencias que evalúan la escena cultural tanto en Irlanda como en la diáspora cultural. Los textos, seleccionados

a partir de su gran relevancia, presentan las características de los movimientos creativos de las dos épocas de fin de siglo y revelan los conceptos estéticos subyacentes relacionados con las innovaciones artísticas e ideológicas de esos períodos. Su traducción permite que circulen en el ámbito de la crítica literaria brasileña, ampliando el conocimiento en el campo de las estéticas y promoviendo un diálogo transcultural sobre la contemporaneidad.

Shaw, O Crítico, obra de Rosalie Rahal Haddad es el primero de la serie “Da Irlanda para o Brasil”. La importancia de Shaw como dramaturgo y ensayista es inmensa. En la época victoriana, principalmente en la década de 1890, fue Shaw el primer especialista en criticar el teatro victoriano, al que consideraba melodramático y lleno de pre-conceptos y de hipocresía, que reflejaba la mentalidad burguesa predominante en la sociedad inglesa. Durante cinco años, en su rol de ensayista y crítico del entonces famoso *Sunday Review*, Shaw criticó a sus contemporáneos, quienes usaban el teatro para entretener de manera frívola al público de la época en lugar de educarlo. Para Shaw el tea-

tro debía ser un púlpito desde donde se deberían impartir conceptos y enseñar y no sólo divertir. La autora introduce en este volumen la obra crítica de Shaw, selecciona ensayos valiosos y destaca en el resumen que los precede, la idea principal de cada texto. Otros libros se unirán a este primer ejemplar que sirve para divulgar la cultura irlandesa y para permitir que el lector descubra, de manera comparativa, las continuidades y discontinuidades entre los dos períodos de fin de siglo.

Laura P. Z. Izarra

ÍNDICE ►

Algunas palabras introductorias

Rosalie Rahal Haddad

Algunas palabras introductorias

Rosalie Rahal Haddad

Incluso hoy, cincuenta y nueve años después de la muerte de Shaw, sus obras continúan siendo leídas y puestas en escena en todo el mundo. Es posible afirmar que es difícil encontrar otro dramaturgo que haya producido un conjunto tan admirable de obras importantes. El crítico teatral A. M. Gibbs manifestó que, por lo menos en Inglaterra, Shaw es el dramaturgo que más ha sido llevado a escena después de Shakespeare.¹ Sin embargo, durante la década de 1890, una gran cantidad de intelectuales, personas del mundo literario y también aquellos con algún interés en el teatro, vieron con sorpresa o desprecio el que Shaw fuera considerado un escritor teatral importante. Durante casi todo el final del siglo diecinueve y también durante el siglo veinte era muy común rechazar a Shaw como dramaturgo, principalmente porque, decían, sus personajes eran poco más que ideas ambulantes.

1 A. M. Gibbs. *The Art and Mind of Shaw*. Londres: The Macmillan Press Limited, 1983, p.39.

Mi interés por Shaw se debe a la pluralidad de su talento. Crítico de arte, música, literatura y teatro, más conocido por su obra dramática, que ofrece una gran variedad de opciones para el investigador, fue también activista de la Sociedad Fabiana y defensor de los derechos de las mujeres a fines del siglo diecinueve. Sin embargo, fue la crítica de Shaw, bregando por un nuevo teatro de ideas lo que llamó mi atención y definió el tema de este trabajo.

Este estudio introductorio toma en consideración el denominado ataque al teatro inglés de la década de 1890 y revela la crítica de Shaw a través de sus esfuerzos por denunciar al teatro victoriano. De este modo, a partir de obras convencionales de la década de 1890, se discuten los ensayos del dramaturgo sobre la obra bien hecha y sobre los factores comerciales que debilitarán la calidad del teatro inglés. Además de un crítica mordaz a los autores de la época, Shaw también escribió acerca de la censura de la cual fue objeto en su carrera como dramaturgo. La segunda parte del libro presenta una selección de textos de Bernard Shaw precedidos por un pequeño resumen introductorio y algu-

nas notas explicativas. La traducción al portugués es de Domingo Nunez.

* * *

George Bernard Shaw nació el 26 de julio de 1856 en Dublín, Irlanda, y murió en 1950 en Inglaterra. Su madre, Lucinda Elizabeth Gurly se casó con George Carr Shaw quien no sólo no tuvo ningún tipo de éxito financiero, sino que posteriormente se volvió alcohólico. La salvación de la familia vino de la mano de la voz de su madre, de notable calidad, que pasó a cultivar con lecciones de canto. La educación formal de Shaw fue corta y complicada. A pesar de haber frecuentado varias instituciones educativas, a las que él se refería como prisiones, su verdadera educación se forjó a través del contacto informal con la música, la literatura, el arte y el teatro. En 1876, como muchos otros jóvenes irlandeses, Shaw tomó conciencia de que ya era hora de dejar Dublín. Viajó a Londres, donde solicitó empleo a varios amigos y parientes, aunque sin éxito. Comenzó, entonces a escribir novelas, ninguna de las cuales resultó exitosa. Sin embargo, las no-

velas le servirían de entrenamiento y disciplina, y más adelante lo auxiliarían en su carrera como dramaturgo. Con poco más de veinte años, consciente de su origen humilde, decidió educarse en todos los sentidos: leyó de manera exhaustiva libros sobre etiqueta en el Museo Británico, tomó como obligación aceptar invitaciones a reuniones sociales y amplió sus horizontes con lecturas permanentes. Leyó por ejemplo *Progreso y Pobreza* de Henry George y el primer volumen de *El Capital* de Marx. Comenzó a frecuentar las reuniones de la recién fundada Federación Social Demócrata de H.M. Hundman, de la Sociedad Fabiana, que atraía a la 'intelectualidad' de la clase media culta. Con ayuda de un amigo, consiguió una designación como crítico musical en *The Dramatic Review* y de arte en *The World*: además de todo esto, hacía ediciones de libros para *The Pall Mall Gazette*. Viajaba con frecuencia para dar charlas en el interior, y en diferentes partes de Londres, durante todos los domingos del año: editó y publicó dos de sus novelas y dos conferencias dadas en la Sociedad Fabiana sobre *La Quintaesencia del Ibsenismo*, trabajo en el cual comentó varias obras del dramaturgo noruego, Heinarik Ibsen, autor de la con-

trovertida obra del siglo diecinueve *Casa de Muñecas*, de 1879. La repentina muerte en 1894 del director Edmund Yates, obligó a Shaw a renunciar a su puesto en el equipo de *The World*. Menos de un año después, Shaw no pudo resistir la tentación de aceptar la oferta de Frank Harris para trabajar como crítico teatral en el *Saturday Review*. A fines de 1897, Shaw se enfermó gravemente a causa de una infección en un pie. En pocos meses abandonó la crítica profesional y una vida de cuarenta y dos años de soltería para iniciar la parte más rica y compleja de su vida. Habiendo abandonado el periodismo, publicó sus primeras obras y se casó con una millonaria irlandesa, Charlotte Payne-Towshend. Surge así como la figura literaria más controvertida de su época.

El ataque al teatro inglés de la década de 1890

En el teatro de Londres de fines de 1880 y 1890, escenario de múltiples tradiciones, el melodrama reinaba junto a las comedias ingenuas, las obras de contenido social, las producciones de Ibsen, Sudermann, Henry James, Henry Arthur Jones,

ninguno de los que había producido nada demasiado importante para la historia del teatro, con la debida excepción de Oscar Wilde, cuyas comedias contrastaban con la seriedad sentimental de las obras de autoría de los dramaturgos del siglo diecinueve. Las comedias de Shaw actualizaban modelos tradicionales y empleaban un uso subversivo de fórmulas convencionales del teatro. Shaw era anglo-irlandés. Eso lo posicionaba en un plano distanciado que le permitía criticar a ambas culturas con énfasis en la ironía. Su diálogo enfatizaba el 'artificio' de la comedia, transformándola en el espejo de una sociedad artificial; esa crítica cómica se tornó el principio básico del teatro de Wilde, cuyas comedias retratan casamientos que revelan conveniencias puramente sociales, reputaciones corruptas, lo irrelevante de la posición social y la propia moralidad como una creencia hipócrita, en una sociedad superficial. La apariencia cómica es un disfraz; el hecho de que el público victoriano no pudiera reconocer que las obras de Wilde y de Shaw se burlaban de los valores que el público tanto apreciaba, demostró de manera inconsciente, la precisión de la crítica de estos dramaturgos.

Las condiciones que permiten crear una buena producción teatral, en cualquier período, son difíciles de evaluar, sin embargo se puede decir con total certeza que una de ellas es la actividad de dramaturgos serios. En los dos siglos que transcurrieron entre Richard Brinsley Sheridan (1751-1816), autor de la legendaria obra *La Escuela del Escándalo* (1777) y Shaw, no existieron en la práctica, ninguno de esos dramaturgos en Inglaterra, y de esa manera, el gusto por obras de calidad inferior se impuso con mucha fuerza. Los actores de ese infecundo período se adaptaron a la mediocridad del teatro, cultivando un estilo artificial que era un fin en sí mismo. En Inglaterra, el teatro de autor se convirtió en teatro de actores, y el público quería ver no una obra sino las estrellas que trabajaban en ella. Por lo tanto, en los años 1880 y 1890, para el profundo disgusto de Shaw, según consta claro en sus escritos como crítico teatral, el teatro inglés estaba controlado por un pequeño grupo de profesionales mediocres y conservadores- directores, actores y escritores- cuyo objetivo principal era agradar a un auditorio relativamente inculto. Ese auditorio

estaba fuertemente guiado por líneas morales y patrióticas, y sustentaba ideas inflexibles que ningún dramaturgo osaba cuestionar. Procuraba un teatro que demostrase, de la manera más convincente posible, la creencia fundamental de los ingleses en el poder de la voluntad de Dios y en la superioridad absoluta de las formas de ser y de obrar inglesas. El público ansiaba ver villanos recibiendo su merecido castigo y a virtuosas inocentes siendo recompensadas luego de una serie de acontecimientos emocionantes. Una vez que ese público se acostumbró a esperar que el teatro le diera, no la representación de una experiencia auténtica, sino las formas de escapar del lado desagradable de la vida, el teatro victoriano entró en escena junto con una fantástica tierra de la fantasía que sólo ocasionalmente recordaba el mundo fuera del teatro. El teatro, por lo tanto, desarrolló su propia realidad especial, sus propias convenciones, moralidad y discurso; en síntesis, su propio mundo imaginario. Existe un consenso general para explicar ese estado de cosas. Cuando las clases más bajas, a comienzos del siglo diecinueve, tomaron en cuenta al teatro, las clases

más altas orientaron sus intereses culturales hacia la ópera y la novela, dejando las producciones teatrales para un público menos sofisticado. Cuando los estándares del teatro del siglo dieciocho fueron abolidos como institución de la realeza a comienzos del siglo diecinueve, se construyeron nuevos e inmensos teatros que llegaban a recibir hasta tres mil espectadores. Además de eso, el advenimiento de la iluminación a gas abrió el camino para una teatro espectacular y dominó los palcos durante casi todo un siglo. Un crítico describe las consecuencias:

Los nuevos espectadores, analfabetos y festivos, llenaban los teatros, lo que exigía mucha acción para estimular su interés, mucho sufrimiento para llegar a sus emociones y un final feliz para aliviar sus problemas. Era preciso atender esas exigencias de la mejor manera posible. Forzados a rechazar gran parte del repertorio Georgiano, el teatro se encontró sin producción dramática. En estas precarias condiciones, directores, actores y autores se daban por satisfechos si el lanzamiento de una obra conseguía complacer al menos por un corto período la imaginación de su público. No había tiempo ni oportunidad de cuestionar la calidad del lanzamiento.²

² George Rowell, *The Victorian Theatre*. Londres, 1956, p. 31.

La presencia, entretanto, de un pequeño grupo de espectadores cultos, desarrolla en el teatro temas que hasta entonces habían sido considerados tabú. El nuevo público sabía leer y no estaba para nada en contra de la divulgación de nuevas ideas en el teatro, siempre y cuando éstas fueran de su agrado. En la década de 1870, el teatro comenzó a insertarse en el curso del pensamiento contemporáneo. En ese rumbo, se siguieron los patrones de las obras francesas iniciadas por Augier y Alejandro Dumas, hijo. Fue siguiendo esas líneas que los dramaturgos ingleses lograron poner en escena cuestiones consideradas 'avanzadas' para la época.

Los temas abordados en las obras tenían poco que ver con los problemas sociales que realmente enfrentaba la sociedad victoriana. Eran cuestiones ligadas a las relaciones domésticas y sociales, cuestiones de obligación y conciencia, adulterio, ilegitimidad y condición social, presentadas de una manera moralista y convencional. Los dramaturgos ingleses las abordaban con la sutileza que la moralidad victoriana exigía, y el hecho de que esos temas pudieran siquiera ser discutidos en el teatro, en un

contexto realista, causaba cierta preocupación en la prensa. Mientras tanto, el camino estaba abierto para el tipo de obra que en Inglaterra pasaba por teatro social, y eventualmente para obras como las de Heinrik Ibsen y Shaw. No obstante, se hacían esfuerzos por mantener la ilusión de una realidad especial, exclusiva del teatro, y todos aquellos que estaban ligados profesionalmente al teatro colaborarían con ese fin- escritores, actores, directores, críticos, la censura y por encima de todos el público. En la época de la reina Victoria, la opinión pública era considerada como algo extremadamente sensible y debía ser preservada de cualquier choque. Entre el mundo ideal del teatro y las 'sórdidas' realidades de la vida, la censura insistía en revisar o suprimir todo lo que pudiese causar incomodidad a alguien. Más allá de los villanos tradicionales, que invariablemente eran castigados en el último acto, se preservaba al mundo del teatro en un estado de inocencia que era mucho más agradable que las condiciones del mundo exterior. El hecho de que las ideas de justicia y moralidad eran completamente irreales no parecía perturbar a nadie.

No resultó fácil transitar la transición de una concepción idealista del teatro hacia una idea de teatro como reflejo honesto de la vida. Tanto para los escenógrafos como para los utileros era bastante fácil ejecutar una apariencia de realismo convincente en el escenario; no era difícil para los actores imitar el discurso de las personas reales, pero el tener que romper con los patrones teatrales que habían asegurado éxitos de taquilla, fue, sí, mucho más difícil para los escritores. Hasta esa época, las obras del siglo diecinueve en Inglaterra, retrataban esencialmente un grupo de personajes convencionales envueltos en una intriga. La compañía teatral tradicional de ese período consistía en un grupo de actores, cada uno de los cuales tenía su línea. Las obras se escribían de acuerdo a algunos personajes convencionales que servían para retratar la raza humana. Por medio de héroes y villanos estereotipados y de bondadosos viejitos, se podía representar todo tipo imaginable de personalidad masculina. De igual manera, se representaba al sexo opuesto como mujeres mayores, o si eran jóvenes, los personajes podían ser ingenuas o experi-

mentadas en cuestiones mundanas. Esos personajes componían un elenco y cuando se relacionaban unos con otros se transformaban en una obra. En esas circunstancias, era bastante innecesario para un autor, ahondar en largas descripciones de sus personajes. Apenas era necesario distribuir los papeles o roles, escribir los parlamentos e indicar las acciones. Cada actor sabía bien cuál era su parte. El escritor que gastaba su tiempo en elaborar una obra nueva mostraba su ignorancia acerca de la profesión. Los actores con experiencia se preocupaban de estudiar sus partes hasta cierto punto. Ya que dependían mucho del apuntador y cuando éste hablaba, por lo general decían la primera cosa que se les venía a la mente. Las obras compuestas de acuerdo a estas costumbres eran relativamente independientes de las intenciones del autor. El actor exigía un mínimo de dirección, pocas explicaciones y pocos ensayos. Los escritores por su parte, estaban libres para concentrarse en sus enredos sin tener que dedicarse demasiado a los personajes y a los diálogos, de modo que una obra, una vez realizada la secuencia

de escenas, podía montarse en poco tiempo. Todo eso dejó poco margen para cualquier representación poco común, en términos de originalidad, ya que probablemente cualquier innovación desaparecería de acuerdo a la interpretación mecánica del actor. Además de todo eso, los actores no se ocupaban ya más de elevar sus voces y hablaban como si estuvieran en la sala de estar de sus casas en lugar de en un teatro.

El público inglés de la época victoriana no recibía nada bien el lado desagradable de las cosas. Las personas iban al teatro para tener experiencias agradables que venían a confirmar su visión optimista de la vida. En el teatro victoriano, por lo tanto, se idealizaba una combinación de puritanismo e hipocresía. Las obras francesas, más innovadoras, estaban con frecuencia sujetas a refinamientos realizados en el proceso de adaptación al gusto inglés. Las comedias inglesas, eran controladas aún con mayor rigor. Como principio de ley tácita en el teatro convencional se fijó que ningún hombre casado podría apasionarse por otra mujer que no fuera su esposa, así como ninguna mujer soltera podía ver

algún encanto en un hombre casado. Es por esto que Shaw inició una guerra contra el teatro de la década de 1890, que solo se terminó cuando dejó de escribir para el *Saturday Review* en mayo de 1898. Esa lucha tuvo lugar porque, además del difícil campo moralista en el que el teatro operaba, solo unos pocos críticos eran conscientes de que el teatro era realmente importante; en la época de Shaw, ninguno de ellos era de la opinión de que el teatro era la iglesia moderna y como tal no debería dar a las personas aquello que ellas querían sino lo que era bueno para ellas. Como crítico de teatro y luego como dramaturgo, Shaw se rehusaba a seguir ese ejemplo. En 'Las disculpas del Autor' (1906) Shaw comenta:

Preciso sinceramente alertar al lector: lo que él va a estudiar ahora, no es una serie de juicios con visos de imparcialidad, pero sí un asedio impuesto al teatro del siglo XIX por un autor que necesitó abrirse camino, con la punta de su pluma, arrojando a algunos de sus defensores al foso del castillo. Les pido que no concluyan que lo que escribo a continuación no es verdadero o que no sea que lo que tengo para decir no es mejor o más profundo. Sólo que precisa ser

interpretado teniendo en consideración que todo el tiempo yo estaba acusando a mis adversarios de fallar porque no hacían lo que yo quería, cuando ellos estaban haciendo muy bien lo que ellos mismos querían.³

Una obra bien hecha

En Inglaterra, las obras de construcción bien hecha y las de sala de estar estaban conectadas históricamente. La línea de obras de sala de estar descendía de T.W. Robertson y llegó hasta Arthur Pinero entre los contemporáneos de Shaw. Su origen data de los dramaturgos franceses Eugene Scribe y Victorien Sardou. En sus ataques al teatro convencional, Shaw bombardeaba constantemente tanto a las obras de construcción bien hecha como las obras de sala de estar, y su mayor estrategia en la lucha para convertir el teatro del siglo diecinueve era mostrar el carácter convencional que reinaba en el teatro. En toda su crítica de los años noventa, tiene el placer de enumerar, desmenuzar y ridiculizar ciertas convenciones escénicas, especialmente cuando aparecen en obras que pretenden ser como la vida real.

³ *Our Theatres in the Nineties*, vol. I. Londres: Constable and Company Limited, 1932, p. v.

Condena el teatro dominado por obras construidas, técnica de construcción que se tornó usual en París con Scribe y Sardou. Shaw reconoció que las convenciones del teatro eran intrínsecas a la propia idea del teatro; pero el convencionalismo moral resultado del idealismo romántico era algo contrario al realismo moral. El convencionalismo moral era alienante e ilusorio. También era evidente para Shaw que, para el habitué inteligente del teatro de los años noventa, para quien las convenciones morales eran sagradas, lo ‘convencional’ en dramaturgia era una especie del pasado. Por lo tanto, en su crítica, Shaw elabora una diferencia entre ‘convención y ‘realismo’, pero lo que critica como una convención teatral desactualizada es por lo general el hábito de adoptar una convención moral pasada de moda, en la así llamada obra moderna. De acuerdo a Shaw, realismo significaba decir la verdad. Eso quería decir articular valores, actitudes y motivos detrás de las acciones. Para que esos elementos fueran comprensibles, necesitaban ser verbalizados. Las palabras, para Shaw, no son subterfugios del teatro, sino que en sí mismas son el teatro.

En el teatro convencional contra el que se rebeló Shaw, predominaban los personajes, pensamientos y teorías de comportamiento estereotipados. Para Shaw, los incidentes son menos interesantes que los motivos que les dieron lugar y que las personas en ellos involucradas. No es un asesinato, ni un adulterio lo que lo fascina sino los asesinos y adúlteros. Era de opinión que el arte nada tiene que ver con la moralidad. La profesión de artista no es la misma que la de policía. Por lo tanto, para el público de mente abierta, ya no se podía seguir ignorando o tratando convencionalmente al sexo, o aceptando que el dramaturgo lo distorsionara. Shaw no quería que, en una comedia, el marido o la mujer infieles lo incomodasen con sus casos de divorcio o con los artificios que usan para evitar el divorcio, pero sí que dijeran cómo y por qué las parejas casadas son infieles. No quería oír las mentiras que se decían unos a otros para esconder la infidelidad, sino las verdades que se decían uno a otro cuando precisaban enfrentar lo que hicieron sin disculpa. Shaw defendía la idea de que los grandes artistas deberían mantener los aspectos policiales fuera de sus

reflexiones sobre sexo. Es justamente por asumir la 'persona' del policía, que los actores de las obras pseudo sexuales lo convencían a Shaw de que, o ellos nunca habían tenido una experiencia personal seria en ese tema, o si no, que nunca habían pensado que el teatro podría atreverse a representar el tema del sexo como es en la realidad. Shaw explica, sin embargo, en el Prefacio a *Three Plays by Brieux*, que este último, un dramaturgo francés, tenía alguna de sus obras prohibidas en Inglaterra porque a la burguesía no le gustaba verse reflejada en individuos cuyos casamientos 'eran simples legalizaciones de una vida licenciosa'. A la amoralidad de su conducta sexual nunca se la describía como algo de lo que se debían avergonzar, sino como meras 'debilidades'. Acerca de esta cuestión, el burgués expresaba su resentimiento hacia el dramaturgo que decía la verdad. Shaw, por otra parte, no quería aferrarse al teatro decadente. En su opinión, la mayoría del público se indignaba con cualquier dramaturgo que criticara el teatro que ellos admiraban. Al respecto, el crítico de costumbres que ironizaba a la sociedad era visto como una figura desagradable que ridicu-

lizaba sus pre-conceptos y al artista como un hombre no confiable que cuenta falsas historias. Lo que al público de teatro le gustaba leer, era la sección policial, especialmente casos de asesinatos y de divorcios porque necesitaba creer que personas reales de hecho, sufren y derraman lágrimas verdaderas, indispensables para su diversión. Por lo tanto, si el escritor fuera a recibir algún crédito, tenía que adoptar el estilo de los reporteros de los tribunales criminales. De esta manera, el teatro de Shaw se presenta como antagónico al teatro convencional, repleto de situaciones melodramáticas. Shaw sentía que necesitaba atacar a la obra bien hecha para preparar el terreno para un teatro más realista. La idea compartida por los críticos ingleses de fines del siglo diecinueve y comienzos del veinte, de que la obra bien hecha no es sólo un factor indispensable de la dramaturgia, sino que es, en realidad, la esencia de la propia obra, es según Shaw una ilusión o algo que no está en la obra de todo gran dramaturgo. Si él desea interpretar la vida, necesita atacar ese tipo de obra y destruirla, ya que precisamente una de las primeras lecciones que debe

enseñar al habitué teatral, es que las convenciones románticas sobre las que se basa esa fórmula son falsas.

Con mucha ironía, Shaw critica esa convención del teatro, considerándola un obstáculo al progreso del mismo en Inglaterra y da la receta de la fórmula: tome una idea para una situación de teatro con el propósito de crear un malentendido. Después de haberla producido, coloque el clímax en el final del penúltimo acto que es el punto en el que comienza la obra. Después comience a decir quiénes son los personajes por medio de representaciones hechas por los sirvientes, abogados y otros personajes secundarios. Los principales deben ser duques, coroneles y millonarios. En el último acto es necesario esclarecer el malentendido y agradar a la platea de la mejor manera posible. Shaw explica que, en realidad, la mayoría de los que sobrevivían en Francia e Inglaterra escribiendo obras eran desconocidos y prácticamente analfabetos. Además de esto, con excepción de Scribe y Sardou, sus nombres no eran mencionados en los programas de presentación de la obra, ya que el

auditorio no estaba interesado en saber quién era el autor. En palabras de Shaw, la fórmula de la obra bien hecha no es saludable para la mente de los críticos que estaban tan acostumbrados a ella, que no lograban entender aquellas obras que tenían un mensaje social más profundo; esta fue la razón por la que los críticos ingleses se rehusaban a aceptar a dramaturgos del calibre de Ibsen. Los dramaturgos conscientes tienen cosas más serias que hacer que entretener a su auditorio. Deben interpretar la vida. Por ello, los dramaturgos serios tienen la obligación de explicar los acontecimientos de la vida cotidiana, transformando de este modo al público superficial victoriano, de su rol de meros espectadores a seres humanos integrados al mundo de la razón y no a aquel del teatro sentimental. Shaw admiraba, por esta razón, a dramaturgos como Eurípides y Aristófanes, Shakespeare y Moliere, y también a Ibsen y Brieux. Shaw enfatizó, asimismo, que el dramaturgo que escribía seriamente sobre la vida, y no como el público imaginaba que ella era, debería atacar y destruir la fórmula de la obra bien hecha. Consecuentemente, él tenía la

obligación de enseñar al público que las convenciones románticas que caracterizaban esa fórmula no debían ser tomadas en serio porque sólo estaban perjudicando la calidad del teatro inglés. De esta manera, el dramaturgo tenía el deber de convencer al público de no comparar el teatro con los tribunales de familia dónde generalmente acudían las personas que se interesaban por los escándalos, y los críticos que se veían forzados por su profesión a aceptar obras ‘adulteradas’ por una moralidad fuera de época, sufrían terriblemente cuando se veían obligados a contenerse durante toda una noche para no insultar ‘al dramaturgo impiadoso que los estaba torturando’.⁴

De acuerdo a Shaw, los escritores serios como Ibsen y Brieux no habían tenido el debido reconocimiento en Inglaterra porque allá el teatro no se tomaba en serio. El teatro era visto como un vehículo para educar a las ‘masas’ en lugar de ‘educar a las clases altas’. Aquellos que deseaban patrocinar buenas obras necesitaban alquilar clubes privados para poder ver representaciones selectas.

⁴ Preface, ‘Three Plays by Brieux’ en *Prefaces of Bernard Shaw*. Londres: Constable and Company Limited, 1932, p. 205.

Shaw menciona que después de 1889 cuando *Casa de Muñecas* de Ibsen se hizo conocida en Londres, varios clubes privados presentaron una buena producción teatral de la obra. Después de esto, Vedrenne y Barker comenzarán a producir obras y continuarán con este tipo de obras hasta que se funda el proyecto de Teatro Nacional.

La reacción de la clase media ante un tipo de teatro más adulto y maduro encontró su justificación en la fuerte necesidad de que se adoptaran formas convencionales de pensamiento. En opinión de la burguesía, lo esencial no era si una convención estaba bien o mal, sino que debía ser reconocida y obedecida por todos. El burgués necesitaba ser orientado por las convenciones y seguir las reglas preestablecidas y así, temía y odiaba las innovaciones y a los autores con ideas originales. Shaw compara ese miedo burgués con el horror a los terremotos, el terror de seres humanos a que la tierra desaparezca por debajo de sus pies, seres que siempre dependerán de ella como elemento inamovible. Así es como, en opinión de Shaw, se siente exactamente un hombre común y respetable,

cuando algún hombre de talento sacude la base moral que lo sustenta, al negar una convención. Se produce pánico y rechazo por las nuevas ideas. Aquel considerado un reformador, tiene prohibido hablar de manera no convencional sobre moral y religión, o mencionar cualquier asunto que no sea comúnmente uno de los mencionados en público.

En el teatro de la década de 1890, una proporción considerable de entretenimientos teatrales estimulaba los instintos sexuales de los espectadores. Eso era, de tal modo, un lugar común que la obra que no tenía ningún incentivo sexual, a menudo era considerada, por los mismos críticos profesionales de renombre, como no dramática o simplemente dejaba de ser considerada una obra. Eso hacía que una buena parte de la sociedad inglesa que veía al sexo como al pecado original y consecuentemente, al teatro como la puerta al infierno, tuviese pre-conceptos contra el teatro que se presentaba en esa época. Shaw consideraba absurdo ese tipo de pre-concepto, dado que el sexo es un instinto natural y saludable y así la educación sexual es una tarea muy importante que podría ser realizada por el teatro. No tenía

dudas de que si se trataba de aceptar este tema en el escenario, debería aceptarse en su totalidad. Cuando se trata de sexo, siempre surgen las interferencias de los tabúes, ya que se podía mostrar seducción en el escenario pero no se podía siquiera mencionar la concepción ilegítima o un aborto criminal. De igual manera, se podía mencionar a la prostitución pero como ponía en evidencia la controversia generada por *Espectros* de Ibsen, no se podía decir nada respecto de las enfermedades que derivan de la prostitución. No obstante, de acuerdo a la experiencia de Shaw, cuando un dramaturgo era lo suficientemente consciente como para comprender el peligro, y quería alertar a las potenciales víctimas, era denunciado como corruptor de los principios morales.

En sus ensayos críticos para el *Saturday Review*, en el período comprendido entre 1895 a 1898, Shaw eligió a Arthur Pinero, principal representante del teatro convencional de los años 90, como blanco de su crítica. Los enredos de Pinero seguían la línea de la típica obra bien hecha, que había sido estandarizada en las décadas de 1840 y de 1860 por los dramaturgos franceses como

por ejemplo Scribe y Sardou. Caracterizada por su subordinación a temas sociales y a un tipo de lógica estructural clasificada como exposición, desarrollo, descubrimiento, crisis y desenlace final, ese tipo de teatro del siglo diecinueve se había tornado simbólico de cómo se esperaba que el teatro tratase las cuestiones morales, ofreciendo siempre respuestas previsibles. El elemento más ofensivo, y el que más irritaba a Shaw, eran las comedias o teatro de revista, las que eran tan superficiales que no hacían ninguna observación sensata acerca de los problemas discutidos. En cuanto a los comentarios de Shaw, estos se extienden a la moralidad y a los crímenes sexuales. Pinero de manera general, hace uso de la convención de la 'mujer caída'. En la obra de Pinero, *La Segunda Señora Tanqueray*, las conversaciones y los antecedentes personales de sus personajes parecen bastante comunes, sin embargo por debajo de esa aparente naturalidad, los protagonistas son el marido traicionado y la mujer con un pasado pecaminoso. La exploración de sus emociones constituye el material dramático de la obra. Y por lo tanto, sus respuestas corresponden a las expectativas

morales, de acuerdo con los patrones de la época. El amor del hombre se basa en un ideal de pureza y por ello se quiebra cuando ese ideal prueba no ser verdadero. Al tener que lidiar con la revelación de que su mujer había vivido como una prostituta antes del casamiento, se preocupa principalmente de mantener las apariencias. Convencida por su esposo de que la inmoralidad es contagiosa, Paula Tanqueray se envenena por miedo a corromper a sus inocentes hijos. En la crítica a *La Segunda Señora Tanqueray* (1895) Shaw es implacable en su ataque al convencionalismo de Pinero, afirmando que no hay un tema más vulgar para un dramaturgo que el de una mujer sensual vista desde el punto de vista de un hombre convencional. En opinión de Shaw, la obra está llena de mecanismos ingenuos, tales como los presentados en el primer acto, en el cual dos actores se ven desperdiciados en papeles sin importancia y en el que se espera que el héroe, durante una cena ofrecida en su casa, se levante y vaya a la sala contigua para escribir unas cartas cuando hay que decir algo a sus espaldas, sin su conocimiento; Shaw también se sorprende de la

cantidad de puertas que Pinero usa para que sus personajes entren y salgan del escenario, y del cartero, cuya actividad se convierte en algo muy importante para enfatizar las complicaciones de la trama. Cree que es fundamental sustituir los mecanismos muertos y las figuras del teatro convencional por una acción vital y por personajes verdaderos. Considera que ese tipo de teatro es deplorable y no constituye un arte que deba admirarse. Pone énfasis en un momento de la obra que lo impresionó:

Sé lo que eras cuando tenías la edad de Ellean. No tenías ningún pensamiento que no fuera íntegro, ningún impulso que no fuera bueno; nunca....

La famosa crítica condenatoria que sigue a continuación merece ser citada en su totalidad ya que la fuerte reacción de Shaw en contra de las ideas convencionales de Pinero ayudará a transmitir las modificaciones que él encontraba necesarias para cambiar el teatro inglés:

Se puede imaginar cómo, en una obra de un gran maestro, la respuesta de Paula podría haber abierto los ojos del vanidoso Tanqueray hacia el hecho de que una mujer de ese tipo era la misma a los

tres años como a los treinta y tres y que, independientemente de haber descubierto por experiencia que su naturaleza estaba en conflicto con las ideas de las personas formadas de manera diferente, las mismas son válidas para ella y se desprecia a sí misma y de hecho lo hace sinceramente y acepta la hipocresía del mundo en lugar de ser lo que ella fue. ¿Y cuál es la respuesta que el Sr. Pinero coloca en su boca?: Acá está, con las acotaciones del autor 'Hace unos años! (ella se dirige lentamente hacia la puerta y cae sobre el diván en un acceso de llanto). Mi Dios! Hace unos años!' Esto quiere decir que la respuesta que ella da está de acuerdo con el punto de vista de Tanqueray-Ellean-Pinero, y por lo tanto denuncia el hecho de que es fruto de observaciones prejuiciosas de la sociedad y de que otros personajes no son solidarios con los problemas sociales y morales de Paula porque ellos mismos son proyecciones de las propias creencias y convenciones personales del Sr Pinero. Pinero, entonces, no es un intérprete de carácter, sino simplemente un hábil constructor de personajes como el hombre común los ve y los juzga. (Idem)

Resulta fácil imaginar porque Shaw permaneció solo en su batalla por la renovación del teatro durante la época en la que escribía como crítico tea-

tral. Más de una vez declara con pesar que el teatro de fines del siglo diecinueve era sin dudas una imitación del drama melodramático de la época y por lo tanto atractivo para un auditorio conservador. Eso, en su opinión, explicaba el enorme éxito de *La Segunda Señora Tanqueray* que claramente se relacionaba con el hecho de que el espectador teatral típico de la época, que admiraba a la famosa actriz, Sra. de Patrick Campbell (que protagonizaba a Paula Tanqueray), estaba extremadamente emocionado por una mujer pervertida, con un pasado lleno de culpa y con los recuerdos de una adolescencia inocente. Shaw era de la opinión que ese espectador alentaba un tipo de teatro decadente y desactualizado que al mismo tiempo era considerado muy útil para defender el status quo victoriano. Lo que el espectador inglés no comprendía era que sus propias nociones de ley y orden, moralidad y respetabilidad convencional habían quedado en el pasado hacía mucho tiempo. Moralista, ascético y cristiano, este espectador permanecía encerrado en un mundo creado por él mismo que lo separaba del mundo real. Shaw veía en el teatro inglés del

siglo diecinueve la consecuencia de tal falencia moral y su crítica recaía especialmente sobre las obras bien hechas como las mencionadas anteriormente, que exploraban conceptos morales establecidos hacía mucho tiempo. Lo mismo puede decirse de aquellos que se convirtieron en autores teatrales debido a un amor artificial por el teatro y que, por lo tanto, llenan al mundo de comedias superficiales, copiadas de dramaturgos como Congreve y Sheridan, o también con ficciones románticas que también fueron producidas por centenares de dramaturgos en la primera mitad del siglo diecinueve. Es preciso notar, entonces, que solo cuando estamos insatisfechos con las óperas primas existentes es que creamos otras obras nuevas: si nada más las reverenciamos, solo somos capaces de intentar repetir el trabajo de su creador, improvisando una frágil imitación. Por lo tanto, en su opinión, es casi imposible tratar a las obras bien hechas con cualquier respeto serio, aunque éstas sean melodramas.

Como contrapartida, Shaw da su mensaje en relación a la mujer con un pasado considerado pecaminoso por el teatro victoriano de manera diferente.

En la obra *La Profesión de la Sra. Warren*⁵ él retrata a una prostituta que en lugar de cometer suicidio, triunfa en la vida, se hace rica, y educa a su hija en Cambridge, una de las más prestigiosas universidades de Inglaterra. En el prólogo de la obra, Shaw criticó a la tan aceptada obra bien hecha por depender de:

...una regla tácita, más bien sobreentendida, de que las mujeres con la misma profesión que la Sra. Warren sólo serían aceptadas en escena cuando ellas fueran lindas, elegantemente vestidas y suntuosamente alojadas y alimentadas; también las que fueran a morir de tuberculosis al final de la obra ante las compasivas lágrimas de todo el público (*La Dama de las Camelias*) o entraran a escena para cometer suicidio (*La Segunda Señora Tanqueray*) o por lo menos aquellas que fueran abandonadas por sus protectores y redimidas por sus antiguos y fieles amantes que siempre las adoran a pesar de sus frivolidades. (*Our Theatres I*, p.49)

Esas eran las que Shaw consideraba convenciones deshonestas de la “Obra Cortesana” y formaban la base de su fuerte reacción en contra del melodrama del siglo diecinueve. Al rechazar esas convenciones, Shaw pretendía poner fin al “fariseísmo

⁵ *A Profissão da Senhora Warren*. Trad. Cláudio Mello e Souza. Río de Janeiro: Funartem 1960.95pp. Y San Pablo: Abril Cultural, 1976.143 pp.

disimuladamente lascivo de la inmoralidad en el teatro, por medio de una demostración saludable de la realidad” tal como lo escribió en su carta a un crítico. Shaw escribió *La señora Warren* en la segunda mitad de 1893. Según Martin Meisel, la fecha es importante ya que el día 24 de mayo de aquel año apareció Eleonora Duse en *La Dama de las Camelias*, y tres días más tarde, la Sra. de Patrick Campbell apareció por primera vez en *La Segunda Sra. Tanqueray*. La conexión entre *La Profesión de la Sra. Warren* y *La Segunda Sra. Tanqueray* era bastante clara. No queda duda de que la intención de Shaw de crear un antirretrato de la imagen típica de la mujer romántica, sentimentalmente atrayente, con un pasado, predispuso el censor a prohibir la obra, ya que era justamente por medio de ese antirretrato que Shaw pretendía volver inaceptable la imagen convencional como parte del teatro serio. Shaw opone la “cortesana” patética y culpable a la mujer próspera y vulgar que es saludable y no enferma como en las obras de Pinero y Dumas, e independiente en lugar de mal mantenida por sus amantes. La Sra. Warren no intenta justificarse ni

pedir perdón, y Shaw no le otorga una muerte gratuita para ganarse la simpatía del público. De este modo, en la persona de la Sra. Warren, se presenta a la prostitución como una cuestión económica y como una empresa comercial y no como una actividad sexual innoble. La Sra. Warren no es ni lánguida ni seductora. Y se convirtió en prostituta para vivir no para morir.

El antirretrato de Shaw muestra que el proceso de recuperación de la respetabilidad es más complejo. La Sra. Warren tiene una hermana más grande que ya había ejercido la misma profesión y que había hecho de ella un negocio lucrativo que le permitió reintegrarse a la sociedad. Ella no encontró muchas dificultades para alcanzar su objetivo ya que “vive allá, en los alrededores. Es dama de compañía de las jovencitas en los bailes en toda la región”. Otra hermana se mantiene respetable durante toda la vida, casada con un operario, cuidaba de su casa con los dieciocho chelines que ganaba su marido, hasta que él comenzó a beber y a violar todos los códigos de honor y decencia para con su esposa. La propia Sra. Warren trabajaba cator-

ce horas al día lavando copas y sirviendo bebidas, cuando resolvió entrar en el mundo de la prostitución. Para Shaw, sentirse culpable respecto de la naturaleza humana no era saludable, pero sí lo era sentirse culpable socialmente cuando las instituciones económicas y sociales podían cambiar mucho más rápido. En el antirretrato de Shaw de la mujer con un pasado pecaminoso, se la presenta como la figura menos culpable de la sociedad, ya que se veía forzada a escoger la prostitución por ser la alternativa menos nociva que le ofrecía la coyuntura social y económica de la época. La intención de Shaw era mostrar que la culpa de la prostitución reside más en la sociedad que en las propias mujeres, en la medida en que se ven forzadas a asumir una profesión, más por una cuestión de privación social que por una tendencia natural. Además de esto, cuando Vivie, la hija inocente de la Sra. Warren descubre la verdadera historia de su madre, con todos los detalles, no experimenta rechazo, sino más bien se produce una reconciliación natural entre los dos personajes, que muy bien podrían, según los moldes convencionales haber sido consideradas como una

mujer culpable y su hija. La Sra. Warren no acepta la regla social que habría sido mejor morir de hambre; por el contrario encuentra que la sociedad estaba equivocada por no ofrecerle una alternativa mejor que la prostitución para garantizar el autorrespeto, y Vivie comparte ese punto de vista. Vivie sólo rechaza a su madre al descubrir que, siendo una mujer rica, la Sra. Warren continúa ampliando los negocios porque realmente le gusta su trabajo. En realidad, Shaw retrata a la Sra. Warren como una madre muy convencional, en la medida en que ella engaña a Vivie en lo que se refiere a su verdadera profesión. Sin importarle mucho la probable reacción escandalizada del público, derivada de lo que él consideraba como una falsa moralidad, Shaw retrata a ambas mujeres, una cortesana y una calculadora, como personas extremadamente dedicadas a su trabajo y profesionalmente exitosas.

De acuerdo a la convención victoriana, las mujeres con un pasado no convencional, lamentaban la pérdida de la inocencia simbolizada por la infancia. Tal vez, la diferencia más importante entre la mujer culpable convencional y el antirretrato de

Shaw se relaciona precisamente con la vergüenza, la culpa y la responsabilidad. Pinero, en *La Segunda Sra. Tanqueray*, muestra a sus personajes que se comportaron mal en el pasado como seres que llevan una pesada carga de culpa. Pero no se analiza el ideal de la propia conducta sexual. Simplemente se lo expone como en el caso de Paula Tanqueray, a través de la culpa y del recuerdo de sus tiempos de inocencia; la incapacidad de los personajes de vivir a la altura del ideal de pureza y de conducta convencional las atormenta. En contraste, la obra de Shaw fue censurada por hacer que la culpa fuera más social que personal. Todos tienen una parte de culpa, ya que todos son responsables de aceptar un estado de cosas vicioso. No existe ningún esfuerzo patético y dramático para recuperar la dignidad, y por eso la Sra. Warren conocerá degradaciones mucho peores. Del mismo modo, y ya que el objetivo de Shaw es colocar la culpa en el propio público inglés y no en la prostituta que está tratando de sobrevivir en la sociedad, la Sra. Warren no se avergüenza de su comportamiento.

Shaw tenía razón en pensar que *La Profesión de la Sra. Warren* sería censurada. Su rechazo a so-

lucionar las cuestiones morales relacionadas a un tema considerado tabú y su defensa de la profesión de la Sra. Warren en términos de oportunidades económicas llevó a Lord Chamberlain (título aplicado al censor de obras teatrales en Inglaterra) a prohibir la puesta en escena de la obra. Dos representaciones privadas se hicieron en 1902 en la Stage Society, pero la primer representación pública se hizo en los Estados Unidos el 27 de Octubre de 1905. Desde entonces sólo fue representada una vez más. A pesar de que la noche del estreno la obra fue bien recibida por la prensa, la policía no permitió que se realizaran otras representaciones. Cuando se presentó en el Teatro Garrick, en Nueva York, el 30 de Octubre, todo el elenco fue preso, liberado bajo fianza y acusado de conducta desordenada, siendo absuelto algunos meses más tarde. Según el New York Herald:

...llegamos al auge de la indecencia en escena. Se defiende la inmoralidad, se glorifica la perversión, se ultraja a la iglesia, se desacraliza la relación entre padres e hijos y la opción por la deshonra en lugar de la pobreza es considerada como eminentemente correcta...⁶

⁶ Bernard Shaw, *Advice to a Young Critic*. Londres: Peter Owen Limited, 1933, p. 36.

Otro crítico añade:

Fue una tarde muy desagradable. Ya que había una mayoría de mujeres para oír lo que sólo podía ser comprendido por una mayoría de hombres. Y tampoco era una obra digna de los oídos de una mujer. Eduquemos, con esfuerzo, a nuestras hijas antes de que sean adultas, para aquellas tareas y funciones de vida que tan vitales son en el matrimonio y la maternidad. Existe, sin embargo, una línea divisoria, y transgredirla significa peligro – el peligro de destruir ideales. Voy todavía más allá. Ni los hombres mismos precisan conocer toda la fealdad que se encuentra por debajo de la superficie de la vida cotidiana. Estoy seguro de que la mayoría, y también buena parte de los hombres presentes en la producción de *La Profesión de la Sra. Warren* en la Stage Society, al comienzo no sabía y al final ni podía imaginar, cuál era la profesión de la mujer, y no puedo dejar de expresar mi opinión de que esa representación fue innecesaria y dolorosa. Esas fueron las principales razones, no obstante mi gran admiración por Bernard Shaw, por las que la obra no fue comprada por el recientemente inaugurado Teatro Independiente.⁷

⁷ Shaw, *Plays Unpleasant*. Londres: Penguin Books, 1988, p.248.

La censura en el teatro inglés

Para Shaw, los dos obstáculos más importantes en la producción de un teatro serio eran la censura obstaculizadora, ejercida por el representante oficial que autorizaba las obras de teatro, y la interferencia pública de la cual, en la década de 1890, tanto los productores como los dramaturgos ingleses, no podían escapar. En verdad, la censura recibía apoyo de la parte conservadora del público que consideraba al arte y principalmente al teatro, como nefasto y veía toda restricción a los temas no ortodoxos como legítima defensa por parte de una sociedad “decente”. Se pretende por lo tanto mostrar como Shaw se alistó en la batalla contra un nuevo enemigo, la censura, que parecía aliarse con el público victoriano para unir sus esfuerzos y así mostrar un mundo nuevo en el escenario. En la época en la que Shaw escribía sus obras, ningún dramaturgo inglés podía poner en escena públicamente su trabajo hasta que Lord Chamberlain, el censor, emitiera un certificado que no prohibiera todo o que dijera si alguna parte era considerada inmoral o impropia para el público. Lord Chamberlain no era una autoridad democrática. No tenía nada que ver

con los principales gabinetes que administraban el Imperio Británico – como el Ministerio del Interior o el Ministerio de Asuntos Coloniales o el Ministerio de Asuntos de la India, con un cuerpo de auxiliares compuesto de funcionarios públicos seleccionados por concurso para los cargos que ocupaban a lo largo de sucesivos gobiernos.

No era el mismo Lord Chamberlain quien leía las obras: el Evaluador de Obras, censor ayudante encargado de evaluar las obras para él, era tal vez la figura más oscura de su gabinete. En realidad, el propio Lord Chamberlain no tenía tiempo para ejercer todo el control sobre su subordinado, aunque él fingiera saber algo además, acerca del teatro. Era sorprendente que mientras no se podía vender estampillas en los correos ingleses sin antes pasar por un examen, era posible convertirse en censor sin prácticamente saber leer y escribir. La multa por desafiar a la censura en la década de 1890 era de 50 libras, que se podía exigir de cualquier persona que estuviese ligada a una presentación no autorizada: desde quien recibía las entradas, al escenógrafo, músico de la orquesta, portero

del teatro y hasta a los actores, autores y productores. El terror era tal, que un empresario que no sabía de la multa, habiendo discutido abiertamente la posibilidad de ofrecer su teatro a la Shelley Society para presentar *The Cenci*, se vio obligado a escribir a la prensa negando que él había siquiera llegado a pensar en poner en escena esa obra censurada, aunque sus cartas estuviesen en las mismas manos de las personas a las que él les estaba contestando públicamente. Es evidente que, después de eso, nada iba a convencer a un empresario o dueño de un teatro que tuviese un permiso, para que autorizara que una presentación como esa se realizara en su teatro. De este modo, el poder de cerrar teatros que tenía Lord Chamberlain como la autoridad que concedía los permisos lo convertía, al decir de Shaw, en “el Zar del teatro”. La censura se fundamentaba en el presupuesto de que, si los teatros podían poner en escena libremente cualquier obra que los empresarios consideraran adecuada, no tardarían en producir las así llamadas, en esa época, obras “licenciosas”; las actrices no estarían vestidas decentemente y el público estaría expues-

to a la indecencia de la cual, hasta ese entonces, la censura lo había protegido. Shaw rechazaba vehementemente el poder de Lord Chamberlain como “Zar de los teatros” por hacer aquello que ningún primer ministro osaba hacer. Lord Chamberlain tenía la gran ventaja que en 1898, el 98% de las obras que pasaban por sus manos (esa era una estimación oficial) no estuvieron sujetas a ninguna cuestión referente a la moral. Todo lo que había que hacer era leer la obra, cobrar el dinero, autorizar la representación, y dejar al empresario y al autor con la impresión de que él era una persona muy accesible y sin objeciones, cuyo aval era posible una vez que libraba a todos de responsabilidad y hacía que todo se desarrollase bien desde el principio hasta el fin. El censor, mientras tanto, era tan ignorante e intolerante como el común del público, además de ser intransigente ante las críticas y de ejercer su autoridad oficial para prohibir la representación de un teatro serio. Shaw no se oponía a que las piezas que le desagradaban fueran autorizadas, siempre y cuando hubiese personas que se divirtiesen con ellas; sí se oponía a que las obras que lo

divertían fuesen censuradas sólo por desagradar a otros. Shaw tenía una enorme lista de autores que no habían escrito para el teatro desde el día en que Robert Walpole, ministro inglés del siglo dieciocho, estableció la censura para impedir que Henry Fielding, dramaturgo devenido después en novelista, debido a la censura de Walpole, expusiera en escena la corrupción del Parlamento. Fielding no escribió nunca más una obra; y desde entonces hasta la época de Dickens, que en una etapa de su vida fue un gran admirador del teatro, la ficción inglesa ocupó una posición privilegiada en relación con la del teatro inglés por no estar sujeta a censura.

De acuerdo al punto de vista del censor, todos los personajes de Shaw parecían moralmente inadecuados. Las heroínas eran mujeres insatisfechas que siempre se rebelaban contra las condiciones culturales y sociales que les eran impuestas. Por lo tanto, se rehusaban a cumplir con sus deberes y obligaciones como madres y esposas. Los hombres, por otra parte, eran tratados como seres inferiores tanto moral como intelectualmente. Era repulsivo en opinión de Shaw, ver sus obras de ideas

junto con los trabajos de Ibsen, totalmente a merced de la incompetencia de un funcionario como Lord Chamberlain. Shaw, por lo tanto luchó por la misma libertad que había en los Estados Unidos y -en sus propias palabras- “por extraño que parezca, en Irlanda”, y en lugar de un teatro controlado por el Concejo Municipal, por un teatro tan libre como fuera posible y una prensa con derecho de expresión. Infelizmente para el teatro serio, había un conjunto de reglas que los dramaturgos de 1890 precisaban seguir. No podían burlarse de embajadores, ministros de gabinete o cualquier persona que tuviese influencia en la alta sociedad, aunque no se diese importancia a comentarios sarcásticos sobre miembros del Partido Socialista o Laborista, del Concejo Municipal o sobre otras figuras de la oposición. No podían escribir sobre casos amorosos que involucraran “los Lazos de Consanguinidad citados en la Biblia”; en otras palabras, el incesto estaba absolutamente prohibido en escena. Si un dramaturgo incluía un hombre libertino en una obra seria, lo mejor que se podía hacer era redimirlo al final o casarlo con una joven inocente. Si se incluía una mu-

jer libertina, no importaba si ella moría al final; antes de morir, el dramaturgo tenía que encontrar una manera de hacer que la mujer libertina irrumpiese en lágrimas al tocar la manos de una joven respetable. Había varios subterfugios que una obra podía utilizar para negar cualquier relación entre los sexos que no fuera la común, lo mismo que cuando hacía concesiones a las reglas de conducta basadas en la moral victoriana. En la comedia grotesca y en la farsa musical, el dramaturgo no podía ir en contra de esas reglas en la medida en que tales piezas debían su comicidad a la visión convencional de la mala conducta.

El cumplimiento de estas reglas constituía un tipo de técnica fácil de comprender y que también estaba de acuerdo con la conducta de los respetables señores y señoras victorianos. Además de eso, nadie jamás iba en contra de esas reglas a no ser aquellos que serían considerados inadecuados por tener ideas nuevas. Los dramaturgos no disponían de un manual de reglas escritas que les sirviera de orientación- las mismas se basaban en la tradición. Esas reglas, simplemente codificaban el *sta-*

tus quo y la mayoría de los antiguos preconceptos de la clase a la que el censor representaba. Shaw explicó que, escribir una obra que aparentemente estuviese de acuerdo con las reglas aceptadas, violando al mismo tiempo su propio objetivo, era tan fácil como mentir: y era lo que ocurría con las adaptaciones de las farsas francesas. Escribir una obra sería partiendo de una forma preestablecida, propuesta por la censura, resultaba muy difícil, y eso, según Shaw era el destino de cualquier hombre de talento que siempre defendía a la humanidad en contra de la plutocracia y a la realidad en contra de la hipocresía. La censura podía llegar a admirar el teatro serio pero no se atrevía a liberarlo. Podía odiar las farsas francesas pero no violaba sus propias reglas ni tapaba los ojos tanto del público como de ella misma. De este modo, opinaba Shaw, al final el público no tenía acceso a la concepción de vida que tenía el dramaturgo, ni la del censor, ni tampoco a la suya propia, o al menos a una concepción de vida real sea ésta la que fuera. El público ni siquiera ganaba al tener un teatro confortable, por más simple que esto pudiera parecer.

Tampoco se aplicaban las leyes en contra de la aparición en escena de niños muy pequeños: los bebés pasaban de mano en mano en las farsas ridículas – algo que para Shaw estaba mal y que iba en contra de la ley que fijaba que los niños no debían aparecer en escena. ¿Qué había que hacer entonces con la censura? En opinión de Shaw no había nada más fácil. Abolirla completamente, trasladando toda responsabilidad sobre las obras al autor o el director, de la misma manera que la responsabilidad legal de un libro competía a su autor, editor y persona a cargo de la publicación. Por otra parte, Shaw estaba seguro de que los empresarios teatrales no aprobarían la abolición de la censura ya que la relación con el censor era más fácil y segura. No existían grandes sumas de dinero involucradas en este tema o un fuerte poder para atraer votos o un gran interés, conocimiento o comprensión popular sobre el tema; por lo tanto, esto no generaba capital político. Shaw era muy pesimista respecto de cuál sería la duración del período en el cuál la censura dominaría el teatro y avizoraba que sobreviviría a la Cámara de los Lores inglesa, y a la su-

premacía de la Iglesia Oficial del mismo modo en el que había sobrevivido al Consejo Metropolitano de Trabajadores y a la Iglesia en Irlanda. En Inglaterra, criticar a la censura en la prensa, sería un pérdida de tiempo, ya que ningún editor inglés le había pedido a Shaw que él escribiese sobre ese tema. Por lo tanto, Shaw continuó sometiendo sus obras al censor al mismo tiempo que intentaba, aunque sin éxito, modificar la moralidad burguesa preestablecida. La Censura, con todo, no logró descorazonar a Shaw en su cruzada en contra de la prohibición de las nuevas ideas en el teatro del siglo diecinueve y continuó en los escenarios ingleses hasta la década de 1960.

El teatro prostituido en el arte de agradar

Shaw escribió que “el arte dramático depende de la facturación tanto como el genio del poeta depende de su pan con manteca”. El hecho de que un emprendimiento teatral en Inglaterra era una de las formas más competitivas e imprevisibles de los juegos de azar, era algo notorio. Nadie podía prever el destino de una obra: mientras que los empresa-

rios mas experimentados producían fracaso tras fracaso, algunos recién iniciados y sin tanta preparación alcanzaban el éxito. En los teatros del West End de Londres, donde se originó toda la producción dramática inglesa moderna, el costo normal para poner en escena una obra rondaba alrededor de las 400 libras por semana como cantidad máxima que los empresarios se disponían a pagar. Sin embargo, el teatro es un emprendimiento de alto riesgo. De este modo, el jugador, es decir el empresario, jamás interfiere en el juego del teatro. Tiene a su disposición decenas de juegos (obras de teatro) que pueden colocarlo en una buena posición. De acuerdo con el punto de vista económico, montar una producción es igual a cualquier otro ramo de actividades como lo son explorar petróleo o minas de piedras preciosas, y por lo tanto, está limitado a individuos que se aventuran a negocios de alto riesgo.

Shaw era un hombre de teatro completo, un director y dramaturgo que se involucraba con todos los aspectos de la actividad teatral. Sólo conce-

día licencias a productores y editores por períodos limitados. Si sospechaba que sus derechos estaban siendo vulnerados por puestas en escena sin el debido permiso, o por ediciones piratas, terminaba recurriendo a cualquier medio legal que estuviera a su alcance. Es importante considerar a Shaw en relación con el sistema comercial del teatro del siglo diecinueve. El teatro de la década de 1890, estaba en manos de Henry Irving, Beerbohm Tree, Lewis Waller, John Wood y otros. Casi todos los teatros ponían simplemente en escena formas convencionales de melodrama. De acuerdo a Shaw, el rol del teatro se equiparaba en términos artísticos al museo de Madame Tussaud. El inglés, lejos de pensar que él o cualquier otro podía usufructuar la libertad que tenía, vivía absolutamente convencido de que solo por medio de la rígida conservación de las leyes y costumbres restrictivas es que la sociedad podría estar segura.

Lo que le interesaba a Shaw era establecer teatros locales sin los cuales Inglaterra jamás podría convertirse en un país de habitués del teatro. Innumerables veces menciona que una obra debe ser

buena o al menos bastante buena para que valga la pena el costo de su puesta en escena en el teatro, ya que los empresarios teatrales tendrán que competir con los pequeños lujos de la casa del espectador, tales como una chimenea, butacas confortables, biblioteca circulante y la prensa ilustrada. Shaw reconocía que los teatros eran muy incómodos y aunque los espectadores fanáticos toleraban cualquier incomodidad para asistir a una obra, la mayoría de las otras personas, después del advenimiento del cine, prefería un cine confortable a un teatro caro e incómodo. Además de todo eso, también era necesario decidir si había alguna razón para dejar una institución tan importante como el teatro abierta a la especulación particular. Shaw sabía que la iniciativa privada, inmoral e irresponsable, sólo tenía espíritu comercial y estaba siempre lista para sacrificar el interés público en favor del lucro y de sus dividendos. Por lo tanto, condenaba la sumisión del arte a los intereses comerciales y a los de los partidos políticos. En síntesis, en el sistema inglés, el empresario prevalecía sobre el artista. El empresario se adaptaba al mercado. Prefería obras de baja calidad por ser mas

lucrativas y no podía por lo tanto poner en escena obras de primera calidad por no arriesgarse a comprarlas. El número de personas no afectadas por el mercado es realmente muy pequeño y en el teatro de la década de 1890 no se conoció ningún dramaturgo que viviese de su profesión, que no se hubiese visto influenciado por el mercado. Para Shaw, la respuesta a esta cuestión era tomar al público independientemente de las ganancias de los sindicatos y de los empresarios: de otra manera jamás se podría tomar distancia de los intereses puramente capitalistas.

Los críticos y la crítica

En el período en el que escribió para el *Saturday Review*, Shaw tenía como uno de sus objetivos ampliar los horizontes de la crítica, en especial de los críticos del teatro, que rápidamente acataban la insuficiente puesta en escena de la vida real en el teatro. En la medida en que el público es parte indispensable del teatro y del drama, es lamentable que éstos, de modo general, no se interesasen por nada que no fuera un éxito comercial. Era imperativo, por lo tanto, que los críticos de teatro educasen al público y no fuesen solamente el eco

de él, en su clara preferencia por sus obras de baja calidad. De otro modo, la única conclusión posible era que los críticos de teatro, concentrados a tal punto en meras repeticiones de antiguas obras, se habían convertido en meros espectadores y no en ciudadanos responsables. Además de eso, parecía abominable que periódicos responsables publicasen críticas que estaban muy lejos de ser trabajos de buena calidad. Con pesar admitía que la mayoría de las críticas de teatro no merecía siquiera ser noticia del periódico y que su publicación casi justificaría la inmediata abolición de la libertad de prensa. La verdad, es que lo que ocurría era que los periódicos no tenían interés en críticas de calidad y por eso no pagaban por ellas. Los periódicos londinenses de cierta reputación pagaban salarios increíblemente bajos y dejaban en claro que, si los críticos eran descorteses en relación a cualquier persona que tuviese alguna influencia (un director de teatro inglés es siempre una persona influyente) serían probablemente sustituidos por otros que no causasen problemas. Muchas veces Shaw fue requerido por sus colegas para llamar la atención sobre algún insulto que ellos sa-

bían no tenían la suficiente fuerza para denunciar. El propio Shaw tuvo que renunciar a buenos empleos dentro del equipo de críticos de dos importantes periódicos londinenses; en uno o dos casos fue censurado por haber escrito acerca de hechos desagradables en relación con amigos personales del director y en otro caso, debido a su sentido estético, por haber reaccionado contra los comentarios publicados por la esposa de uno de los propietarios del periódico, en los cuales ella elogiaba artistas desconocidos en el medio artístico.

Además de eso, la mayoría de los críticos recibía una suma determinada por columna o por línea; de este modo, sus ingresos dependían de la cantidad de lo que escribían. En esas condiciones, cuando no asistían a una representación no ganaban nada. Del mismo modo, un dramaturgo o director podía intimidar tranquilamente a un crítico opositor accionando judicialmente contra él, y sabiendo que el periódico no estaría en condiciones de responder a esa demanda. Esto no quiere decir que toda la prensa de fines del siglo diecinueve estuviese irremediabilmente corrompida en sus críticas de arte.

No obstante, esto significa seguramente que las fuerzas alineadas contra una crítica independiente en la prensa eran tan fuertes que ninguno podría mantener su total independencia sin una fuerza de carácter y una seguridad personal, algo muy raro de conseguir en el periodismo.

Los actores

Las críticas de Shaw al arte dramático en los años de 1890 fueron, en varios aspectos, paralelas a sus críticas a la dramaturgia. Teniendo en consideración sus propias exigencias en cuanto a la representación de los actores, Shaw atacaba el estilo más en boga en esa época, la así llamada teatralización de la sala de estar. Ese estilo pertenecía a una escuela naturalista de teatro en la cual se esperaba que los actores se comportasen y hablasen con la misma naturalidad usual que en una sala de estar de clase alta. Shaw apoyó también la idea de que la personalidad teatral del actor es algo a ser apreciado en sí mismo, independiente de la obra, aunque la obra bien hecha permitiese que los actores hicieran producciones que parecieran en su totalidad

maravillosas debido a su encanto personal. Shaw no estaba de acuerdo en que los actores tuvieran que salvar una obra ruin, actuando de un modo exagerado –ya que el dramaturgo no era capaz de tener ninguna capacidad de sentimiento, no correspondía que el actor tuviera que reescribir la obra por él. En la realidad, Shaw creía que las obras ruines eran la causa principal del problema del actor que debía convertirse en algo más importante que la obra misma. Según Shaw, cuando algo no se usa, lo natural es que se atrofie; por lo tanto cuando él distribuía parlamentos, encontraba actores que, en sus propias palabras “no tenían dientes”. Horrorizado con la generación de actores y actrices que habían desaprovechado la posibilidad de aprender una forma de andar de los viejos tiempos, de usar la voz de los viejos tiempos, de arrodillarse, de sentarse, de saludar como en los viejos tiempos, y que en lugar de eso se habían convertido en elegantes nulidades que no sabían absolutamente andar, hablar o sentarse, Shaw se irritaba con las limitaciones de los actores de su época. Como crítico, dramaturgo y director, él buscaba actores capaces de producir los

efectos que de ellos se exigía, conforme les mostraba en los ensayos, e insistentemente recomendaba a los dramaturgos y actores contemporáneos que hicieran un cambio intenso al respecto.

Los métodos de Shaw como director eran sorprendentemente nuevos para la mayoría de los actores con los que lidiaba, y sus exigencias eran enormes. Su sistema se basaba fuertemente en los principios musicales. Era preciso ayudar a los actores a encontrar la música en su propia partitura, ya que mucho de la interpretación dependía del tono en el cual se recitaba el diálogo. Invariablemente, Shaw comenzaba leyendo él mismo la obra entera al elenco, indicando por lo tanto su intención básica en cuanto a ritmos, compases, entonación y acento. Escribía los textos de los actores en tono musical. Daba, a los actores que comenzaban con largos parlamentos, una entonación específica de introducción, y los instruía en determinados puntos para modular en otros tonos. Además de eso, Shaw siempre tenía la representación elaborada minuciosamente antes de que él o los actores fuesen a un ensayo. Tenían que tener en claro en su mente cada

mínimo detalle de movimiento e inflexión, pues si no los tenía de esa manera, los actores perderían confianza en sus habilidades, y sentirían que todo el proceso de poner en escena una obra era arbitrario. Shaw decía que los actores principales deberían ser soprano, contralto, tenor y bajo. El autor debía leer la obra al elenco y después hacer que los actores repasaran todo el texto con el libro en la mano. Después, cuando los actores ensayaban la obra, el director debía sentarse en un lugar de la platea y dejar que se ensayara toda la obra, haciendo anotaciones todo el tiempo, sin interrumpir a los actores en ningún momento, “sin importar si la obra se caía a pedazos, como ocurre al principio cuando los actores intentan desesperadamente recordar sus partes o sus papeles al punto de ser incapaces de representarlos”.

La consideración de Shaw hacia los actores era evidente. Por lo general no permitía la presencia de extraños en los ensayos, pero si, por alguna razón hubiese algún extraño presente, jamás reprendía o corregía a los actores. Y aconsejaba al director:

Apuntar las fallas sólo cuando él mismo sabía la solución; discutir un pasaje con el actor, mostrar cómo ese pasaje debería ser puesto en escena, no como una orden sino como una sugerencia. Al fijar los horarios de ensayo, los actores con apenas un parlamento de pocas líneas no deberían estar esperando en el teatro todo el día mientras los demás ensayan. Los ensayos fijados tarde, a la noche, son demasiado desagradables. Ni los actores ni los directores deberían trabajar hasta altas horas de la noche cuando deberían estar durmiendo. Si tales ensayos fueran inevitables, los actores que se quedan en el teatro hasta después del horario del último tren u ómnibus, deberían tener pagos sus taxis hasta sus casa.⁸

Por otra parte, Shaw consideraba que el actor londinense de su época estaba volviéndose terriblemente monótono: pensaba que las nuevas obras habían acabado con sus ilusiones y por eso le restaban mucha de su energía e imaginación. La nueva generación de prima donnas y sus héroes, simplemente horrorizaban a Shaw, siendo imprescindible, entonces, rechazar el teatro común y comercial del West End, cuya preferencia eran las obras sentimentales que agradaban fácilmente a un público menos culto.

⁸ Shaw, "Rules for Directors", *Theatres Arts XXXIII*, de agosto de 1949, *Shaw on Theatre*, p. 291.

Los actores ingleses tenían una gran dificultad para representar personajes de Ibsen y de Shaw, debido a su inmadurez. Muchos de los actores y actrices estrellas tenían muy poco de lo que podría llamarse técnica positiva de fuerza de sugestión. El teatro inglés tenía buenos actores pero estaban desapareciendo. Actores como Henry Irving, Elizabeth Robins, Janet Achurch, Patricia Campbell, Sara Bernhardt, Ellen Terry, Eleonora Duse, Florence Farr, pueden ser citados en este concepto. Otra dificultad que los actores encontraban para representar personajes de Ibsen y de Shaw era la naturaleza anti-maniqueísta de sus personajes idealistas que confundían al actor convencional que entendía que, para ser egoísta en escena debía ser un villano y que para ser generoso y escrupuloso, debía ser un héroe. En ese sentido, luchaba constantemente para volver al terreno conocido, reduciendo su papel a un tipo de teatro con el cual estaba familiarizado y que había aprendido a representar. Ibsen y Shaw exigían que sus actores, no solo tuvieran gran talento y fuerza en todos los aspectos de su arte, sino que también estuviesen listos para que,

algunas veces, fueran ridículos, en el clímax de las escenas más intensas. Shaw, por lo tanto, luchaba constantemente contra los esfuerzos conscientes de los actores para modificar su papel. La evaluación que Shaw hacía sobre los actores, así como sus críticas teatrales, deben ser entendidas a la luz de su programa general para el teatro de su tiempo. Todo lo que fuera a rechazar lo antiguo y avanzar en dirección al siglo veinte tenía su apoyo, mientras que el *deja-vu* lo enfurecía. Consideraba que el desperdiciar oportunidades era prácticamente un crimen e instaba a los actores con talento a usar su creatividad para hacer un teatro verdaderamente representativo de su época. Durante los años en los que fue crítico de teatro y más tarde como dramaturgo, Shaw luchó para perfeccionar el arte de representar y el teatro como un esfuerzo conjunto, ya que creía que ambos no debían ser considerados por separado. Sin buenos actores, no se podría concretar el teatro, y sin obras de buena calidad la mejor puesta en escena profesional no dejaría de ser un montón de talentos desperdiciados.

Consideraciones finales

Shaw fue blanco de duras críticas por parte de sus colegas dramaturgos, tanto en Inglaterra como en Irlanda. El Court Theatre rechazó sus obras por no coincidir con sus ideas innovadoras y con la importancia que Shaw le atribuía a la necesidad de moldear mentes y estimular el pensamiento. En Irlanda, el Abbey Theatre, en la persona de William Butler Yeats, aborrecía el racionalismo de Shaw, defendiendo en su lugar la filosofía del arte por el arte mismo en lugar de que éste constituya un medio para educar al público. Los dos dramaturgos propusieron el desarrollo de un Teatro Nuevo en la última década de 1890, Shaw en Londres y Yeats en Dublín. Yeats, con todo, estaba en contra de la concepción de Shaw sobre el teatro; en su opinión, el rechazo de Shaw a incorporar la mitología irlandesa en sus obras, eliminaba toda implicancia emocional. En realidad, su aversión por Shaw llegó a tal punto que Yeats fue atormentado por una pesadilla después del estreno de la obra de Shaw *El Hombre y las Armas*. Detestó la obra por aquello que denominó “realismo crudo” y, en sus sueños

lo perseguía una máquina de coser y por eso Yeats nunca pudo entender porqué la máquina estaba siempre sonriendo.

El objetivo de Shaw, durante toda su carrera fue tratar de convencer al público londinense de que debía ser consciente y usar su inteligencia en lugar de entretenerse pasivamente con obras melodramáticas. Entre otras cosas, Shaw rechazó la figura de lo irlandés del teatro convencional (el uso del recurso exagerado para obtener un efecto cómico muchas veces utilizado en las obras inglesas de la época) y también el idealismo ya ultra pasado de Yeats basado en revivir los mitos y leyendas celtas. Es fácil imaginar cuan aislado quedó Shaw en su cruzada solitaria para innovar en los conceptos teatrales, atacado por dramaturgos y críticos ingleses e irlandeses. En una vista retrospectiva, las personalidades y las crisis políticas que motivaron a Shaw a escribir, hoy son parte de la historia. Las imágenes de sus obras, por otra parte, pertenecen a un mundo contemporáneo, así como sus ideas sobre sociedad, militarismo, evolución creativa, prostitución y la negación de

los dictámenes religiosos de la época victoriana. Esas ideas se fundirán y tendrán como resultado una especie de sistema filosófico que puede ser tomado de toda su obra. Nos gustaría tener la esperanza, como seguramente el propio Shaw tenía, de ver los problemas sociales sobre los que él escribió, finalmente superados. Nada podría ser más gratificante que presentar a Shaw como alguien totalmente superado en relación a tales asuntos. Sin embargo, ése no parece ser el caso. La desmoralización del hombre por la pobreza es todavía uno de los problemas cruciales del mundo y la mayoría de los programas nacionales de bienestar social todavía siguen siendo vergonzosamente ineficientes en sus propósitos y resultados. Las ideas de Shaw por lo tanto, son tan relevantes respecto de nuestro mundo contemporáneo como lo eran para el mundo de su época.

Hacia fines del siglo diecinueve, varias de esas ideas eran muy extrañas y hasta herejes para ser fácilmente aceptadas sin provocar duras críticas. Aunque lo que era profundamente perturbador para el espíritu convencional de los años de la

década de 1890 se ve hoy en día como cosa corriente. Muchos de los contemporáneos de Shaw creían que los resultados de las boleterías lo obligarían a abandonar sus ideas no demasiado convencionales. Pero, en realidad, al tomarse en serio su papel como filósofo, comediante y reformador social, Shaw contribuyó de manera extraordinaria a mejorar la calidad del teatro en Gran Bretaña. Prueba de su valor como dramaturgo son las frecuentes puestas en escena de sus obras tanto en Londres como en Nueva York. Como el mismo Shaw escribió, es preciso estar atento para evitar la fácil suposición de que la habilidad de verse a sí mismo con objetividad, humor, ironía, y espíritu crítico, es lo mismo que no tomarse en serio.

No es sorprendente que el público, los dramaturgos y los críticos ingleses hayan demorado tanto en concederle a Shaw, irónicamente a un irlandés, el mérito que le correspondía. Los críticos trataron durante varios años de que Shaw escribiera como Pinero. Los empresarios de teatro, durante mucho tiempo, se rehusaron a aceptar obras que no estaban elaboradas de acuerdo con los están-

dares populares y convencionales. El público por su parte, se rehusó constantemente a ser criticado. Pero, al final, todos tuvieron que ceder y se vieron forzados a reconocer la cruzada de George Bernard Shaw para modificar el teatro inglés. La élite intelectual inglesa finalmente decidió no intentar más forzarlo a someterse a los patrones ajenos a su espíritu y comenzaron a aceptarlo como él realmente era –un iconoclasta de la dramaturgia que, con sus nuevas ideas, tuvo influencia profunda en el público, en la escena cultural del período y en el teatro inglés.

Bibliografía

Shaw, Bernard, "An Old New Play and a New Old One". *Our Theatres in the Nineties*, vol.I. London: Constable and Company Limited, 1932, pp.41-48.

_____ "G. B. S. on Clement Scott". *Our Theatres in the Nineties*, vol. II. London: Constable and Company Limited, 1932, pp. 139-145.

_____ "Not Worth Reading". *Our Theatres in the Nineties*, vol.III. London: Constable and Company Limited, 1932, pp. 111-115.

_____ "Mainly About Myself". Prefacio de *Plays Unpleasant*. London: Penguin Books, 1988, pp.7-27.

_____ "Preface to Mrs. Warren's Profession". *Plays Unpleasant*. London: Penguin Books, 1988, pp. 181-212.

_____ "The Author's Apology". *Our Theatres in the Nineties*, vol. I. London: Constable and Company Limited, 1932, pp.v-viii.

_____ "The New Century Theatre", *Our Theatres in*

the Nineties, vol.II. London: Constable and Company Limited, 1932, pp. 97-105.

_____ “The Old Acting and the New”. *Our Theatres in the Nineties*, vol. I. London: Constable and Company Limited, 1932, pp. 269-275

_____ “Two New Plays”. *Our Theatres in the Nineties*, vol. I. London: Constable and Company Limited, 1932, pp. 6-12.

_____ “William Morris as Actor and Dramatist”. *Our Theatres in the Nineties*, vol.II. London:Constable and Company Limited, pp.209-216.

_____ “Preface to The Theatrical World of 1894 by William Archer,” *Shaw on Theatre*. West, E (ed.) New York: Hill and Wang, 1958, pp. 41-53.

_____ “My Way with a Play”. West, E.J. (ed.). (1946) *Shaw on Theatre*. New York: Hill and Wang, 1958, pp. 267-273.

_____ “Rules for Directors”. West, E. J. (ed.) (1949). *Shaw on Theatre*. New York: Hill and Wang, 1958, pp.279-289.

ÍNDICE ►

Textos Críticos
de Bernard Shaw

1

Las disculpas del autor

Las disculpas del autor¹

En este texto Shaw critica el teatro del siglo diecinueve al que considera hipócrita y melodramático. Él es de la opinión de que el escenario debería ser un sustituto de la iglesia por ser infinitamente más didáctico. De esta manera, cita de forma crítica a las obras que tienen éxito entre un público burgués de ideas conservadoras. Su plan de acción es erradicar del teatro inglés las ideas conservadoras aceptadas por la iglesia y que de acuerdo con Shaw, desaceleran el progreso de la sociedad como un todo.

Para ser justo con varias personas de público reconocimiento que son tratadas un tanto imprudentemente en las páginas siguientes, les ruego a mis lectores no confundir mis declaraciones pe-

¹ "The Author's Apology". *Our Theatres in the Nineties*, vol. I. London: Constable and Company Limited, 1932, pp.v-viii.

riodísticas con apreciaciones finales de sus logros y valor como artistas y autores teatrales. No se trata tanto de que las declaraciones sean injustas, ya que nunca he pretendido para mí el divino atributo de la justicia. Pero como algunas son casi razonablemente injustas, debo honestamente advertir al lector que lo que está por leer no constituye una serie de juicios que intentan ser imparciales, sino más bien un asedio al teatro del Siglo XIX por parte de un autor que tuvo que abrirse camino en el mismo con su pluma, y lanzó al foso a algunos de sus defensores.

Por favor, esto no los lleve a concluir que lo escrito de aquí en adelante no fuese cierto, o que no fuese lo mejor y más profundo que pude decir. Sólo debe ser interpretado desde la perspectiva de que todo el tiempo estaba acusando a mis oponentes de error porque no estaban haciendo lo que yo quería, mientras que a menudo estaban siendo exitosos haciendo, de manera brillante, lo que ellos mismos querían hacer. Propuse como deseable una cierta clase de obra en la que estuve destinado, diez años más tarde, a dejar mi huella (como muy bien

supe anticipadamente en la profundidad de mi propia inconciencia) y llevé a todos: autores, actores, directores y demás, a una única prueba: ¿estaban siguiendo mi camino o seguían estancados en los antiguos estilos?

En ocasiones hice concesiones por las diferencias de objetivos, especialmente en el caso de amigos personales. Pero como regla, impuse mi propio estándar de cómo debía ser el teatro y de cómo debía presentarse; y usé todo mi arte para que cada desvío en seguir ese estándar, cada obstinación por no aproximarse al mismo, cada rechazo a aceptarlo pareciera ridículo y antiguo. No obstante, con respecto a esto sólo hice lo que todos los críticos que se precien de tal, hacen. Los críticos que atacaron a Ibsen y defendieron a Shakespeare mientras que yo defendía a Ibsen y atacaba a Shakespeare; o quienes reclamaban el reinado de Irving en el Teatro Lyceum como la Era Antoniana² del teatro Shakespeariano, mientras que yo lo asestaba en una manifiesta preparación para la posterior caída, no eran más imparciales que yo. Y

² Referencia al emperador romano Marco Aurelio Antonio (121-18) que era también un filósofo estoico, autor de un famoso libro titulado, *Meditaciones*.

cuando llegó mi turno de ser criticado, también fui atacado porque produje lo que quería producir y no lo que algunos de mis críticos querían que produjera.

Dejando de lado, entonces, el fantasma de la imparcialidad como algo alcanzable sólo mediante una indiferencia que hubiera evitado que escribiese siquiera sobre el teatro, o incluso que lo hubiese visitado, ¿qué mérito tienen estos ensayos para justificar su reedición? Bueno, contienen algo como un conjunto de doctrinas, porque cuando critiqué, en realidad, sí sabía en definitiva lo que quería. Muy pocos críticos teatrales saben lo que quieren. Cuando atacan a un hombre nuevo del modo en el que se lo atacó a Ibsen, en su mayoría sólo se están resistiendo al cambio que perturba sus hábitos, y la prueba está cuando se encuentran con una obra por la cual culpan al innovador de no producir, la desprecian, manifiestan aburrimiento, e incluso le recomiendan al desafortunado autor que aprenda de nuevo cómo abrir los ojos y usar el cerebro. El hastío hacia el teatro es la nota preponderante de la crítica londinense. Sólo los críticos más hábi-

les creen que el teatro es realmente importante: en mi época ninguno de ellos argumentaría, del modo en que yo lo hice, que el teatro es tan importante como lo fue la Iglesia en la Edad Media y mucho más importante que la Iglesia de Londres durante los años comprendidos por esta crítica. Para mí el teatro es un lugar “donde dos o tres se reúnen”. La sucesión apostólica desde Esquilo hasta mí mismo es tan seria y tan continuamente inspiradora como la institución más joven, la sucesión apostólica de la Iglesia Cristiana.

Desafortunadamente esta Iglesia Cristiana, fundada alegremente a partir de un juego de palabras, ha sido tan corrompida por un absoluto satanismo que se ha convertido en la iglesia donde uno no debe reírse; y entonces está dando lugar a aquella Iglesia más antigua y grandiosa a la cual pertenezco: la Iglesia en donde, cuanto más a menudo uno se ríe, mejor, porque con la risa uno puede destruir el mal sin malicia, y afirmar una buena comunión sin sensiblerías.

Cuando escribí mis críticas, era consciente de lo que en realidad podía probar un censo no oficial de los devotos de domingo: que ir a la iglesia en Londres ha sido reemplazado en gran medida por la ida al teatro. Esto sería algo muy bueno si el teatro se tomase a sí mismo seriamente como una usina de pensamiento, un motivador de la conciencia, una institución que puede esclarecer la conducta social, un arsenal contra la desesperación y el aburrimiento, y un templo del Ascenso del Hombre. Lo tomé seriamente en ese sentido, y prediqué por eso en lugar de simplemente elaborar una crónica de las noticias y alternadamente desairarlo y mimarlo como una forma de entretenimiento público licencioso pero privilegiado. Esta es la razón, creo, por la cual mis sermones fueron poco ofensivos y crearon tanto interés. Los artistas del teatro, guiados por Sir Henry Irving, estaban ganando su lucha por ser considerados damas y caballeros calificados para los honores oficiales. Ahora, poco me importa su gentileza y caballerosidad: la raíz de mi crítica radica en su reclamo más profundo por ser tenidos en cuenta, no simplemente como actores y actrices,

sino como hombres y mujeres, no bufones contratados para estar en pose, si bien consentidos, sino hierofantes de un culto tan eterno y sagrado como cualquier religión profesada en el mundo, y así, consciente o inconscientemente, después de haber sido objeto de grandes ofensas, fui perdonado por varios de mis colegas, menos severos por ser menos serios, respecto del tema.

(1906)

POSDATA, 1931. Lo anterior fue escrito como prólogo para una reimpresión de una selección de mis críticas tituladas *Dramatic Opinions and Essays*, editado en Estados Unidos por el difunto James Huneker. Permítanme añadir ahora lo que debí haber agregado en ese momento: que debe hacerse una corrección, en especial al leer mi embestida contra Shakespeare, pero a la vez al valorar mi vigoroso ataque a mis contemporáneos, por el efecto devastador que produjo en los noventa el impacto de Ibsen en el teatro europeo. Hasta ese momento Shakespeare había sido considerado, por lo general, como un gigante entre los psicólogos y filósofos. Ibsen lo eclipsó tan

absurdamente en esos aspectos que se tornó imposible, por el momento, considerarlo seriamente como una fuerza intelectual. Y si este era el destino de Shakespeare, ¿qué podrían esperar los demás? La aparición de un genio de primera clase siempre es dura para los competidores. Salieri dijo de Mozart “Si este joven continúa creciendo, ¿Qué será de nosotros?” y en realidad fue acusado de envenenarlo. Y en definitiva nadie ha sido justo con Salieri. Si mi cabeza no hubiese estado llena de Ibsen y Wagner durante los noventa, hubiera sido más amable y razonable con mis exigencias. Además, tal vez, menos divertido. Entonces perdón; pero con las indulgencias necesarias.

G.B.S.

2

Dos nuevas obras

Dos Nuevas Obras¹

*Shaw elogia a Oscar Wilde y lo define como un dramaturgo único en su capacidad para criticar, de forma irónica, a la sociedad londinense. Encuentra también que ni él mismo Shaw sería capaz de enfrentar al público conservador inglés de forma tan original. La obra en cuestión, *An Ideal Husband*², obra nueva y original sobre la vida moderna, e infinitamente mejor que casi todas las otras que son un éxito en el teatro inglés de la última década del siglo diecinueve. La ironía de Wilde puede ser mordaz pero no es cruel, es inteligente y sarcástica sin ser destructiva.*

[...]

AN IDEAL HUSBAND. Una obra nueva y original so-

1 "Two New Plays". *Our Theatres in the Nineties*, vol. I. London: Constable and Company Limited, 1932, pp. 6-12

2 N.del T. *Un Marido Ideal. Un Marido Ideal e Salomé*. Trad. José María Machado. São Paulo: Cluve do livro, 1949. 184 pp. *Uma mulher do meu pasado*. Trad. Marina Guaspari. Río de Janeiro: Vecchi, 1959. 240 pp.

Meu marido ideal. Trad. Flavia María Samuda. Río de Janeiro: 2000. 157 pp.

bre la vida moderna. De Oscar Wilde. Teatro Haymarket, 3 de enero de 1895

[12 de enero, 1895]

La nueva obra del Sr. Wilde en el Haymarket es un tema peligroso, porque tiene la habilidad de hacer que sus críticos parezcan estúpidos. Se ríen furiosamente de sus epigramas, cual niño al que se convence de que debe divertirse en el mismo momento en que grita con enojo y furia. Se quejan de que el truco es obvio, y que dichos epigramas pueden ser producidos en grandes cantidades por cualquier persona lo suficientemente superficial como para ser condescendiente con dicha frivolidad. Según lo que pude determinar, soy la única persona en Londres que no se puede sentar y escribir, a voluntad, una obra de Oscar Wilde. El hecho de que sus obras, aunque parezcan ser lucrativas, sigan siendo únicas bajo estas circunstancias, dice mucho de la abnegación de nuestros escribas. En cierto sentido el Sr. Wilde, en mi opinión, es nuestro único dramaturgo sólido. Juega con todo: con el ingenio, con la filosofía, con el drama, con los actores y el público, con el

teatro completo. Una hazaña como esa escandaliza al hombre inglés, que no puede jugar con el ingenio ni la filosofía más que lo que pueda con una pelota de fútbol o un bate de cricket. Se esfuerza con los dos, y tiene el consuelo, que si no puede hacer reír a la gente, al menos es el mejor jugador de cricket o de fútbol del mundo. Ahora, es la marca del artista la que él no trabajará. Del mismo modo en que las personas con ambiciones sociales ponen en práctica las economías más mezquinas para vivir sin reparar en gastos, el artista se morirá de hambre con increíble esfuerzo y desánimo antes que ganarse el honesto salario semanal. El Sr. Wilde, un archi-artista, es tan colosalmente holgazán que incluso trata a la ligera el trabajo por el cual un artista puede escapar del mismo. Destila la quintaescencia misma, y como resultado obtiene obras que son tan incomparablemente graciosas que resultan ser el placer de cualquier aficionado al teatro con dos dedos de frente. El crítico inglés, que siempre protesta y dice que el teatro no debería ser didáctico, y aún así siempre se queja si el dramaturgo no encuentra los sermones en la piedra y la bondad en todo,

será consciente de una frivolidad sutil y dominante en *Un Marido Ideal*. Toda la dignidad literaria de la obra, todo el buen sentido y los buenos modales imperturbables con los que el Sr. Wilde hace su ingenio agradable a su público comparativamente tonto, no puede superar el hecho de que Irlanda es, de todos los países, el más extranjero para Inglaterra, y que para el hombre irlandés (y el Sr. Wilde es casi tan perspicazmente irlandés como el Duque de Hierro de Wellington³) no existe en el mundo nada más exquisitamente cómico que la seriedad de un hombre inglés. Tal vez se vuelva trágica cuando el hombre inglés la representa; pero eso ocurre muy rara vez como para tenerlo en cuenta, lo que hace que sea un hecho que intensifica el humor de la situación, dando como resultado a un hombre inglés completamente inconsciente de su propio ser, a un Sr. Wilde como profundo observador de esto y que juega con la auto inconsciencia con un humor irresistible, y finalmente, por supuesto, al hombre inglés enojado consigo mismo por divertirse a costa suya, y por no ser capaz de condenar al Sr.

3 Referencia a Arthur Wellesley (1769-1852), un general inglés nacido en Irlanda que se convirtió en Primer Ministro inglés y derrotó a Napoleón en Waterloo.

Wilde por lo que parece ser un malentendido obvio de la naturaleza humana. También está conmovido, frente al peligro que representa para las bases de una sociedad, que la seriedad sea burlada en público. Y para completar la singularidad de la situación, el Sr. Wilde, rozando lo que él mismo reverencia, es absolutamente el dramaturgo más sentimental del momento.

Resulta inútil describir una obra que no tiene tesis: que es, en la integridad más pura, una obra y nada más. Los seis peores epigramas son meras limosnas entregadas con una amable sonrisa al típico y aburguesado aficionado al teatro; los tres mejores permanecen secretos entre el Sr. Wilde y unos pocos espíritus elegidos. La nota moderna se encuentra en la afirmación del Sr. Robert Chiltern sobre la individualidad y el coraje de sus fechorías en oposición al idealismo mecánico de su tonta esposa, y su ácida crítica de un amor que es sólo la recompensa al mérito. Es a partir de la filosofía en la que se basa esta escena que se han condensado los epigramas más significativos. En realidad, es la única filosofía que ha dado lugar a epigramas. Al

idear los recursos escénicos mediante los cuales se lleva adelante la acción de la obra, el Sr. Wilde ha descuidado en una o dos oportunidades la ilusión escénica: por ejemplo, ¿por qué demonios la Sra. Cheveley, al esconderse en la habitación de Lord Goring, debería tirar una silla? Esa es mi sola crítica.

La actuación resulta muy divertida. El público se ríe conscientemente: cada persona llega al teatro preparada, como un artista especial, con el gesto de una carcajada ya dibujada en su rostro. Algunos actores se esfuerzan intensamente por ser epigramáticos. Estoy seguro que la Srta. Vane Featherstone y la Srta. Forsyth podrían representar a Lady Macbeth y Medea con mucho menos esfuerzo que Lady Basildon y la Srta. Marchmont, que no hacen más que sentarse en un sofá y aparecer, por espacio de diez minutos, correctamente tontas. No hay dudas que estos atisbos de caras recepciones en Park Lane, con los sirvientes anunciando títulos *ad libitum*, son altamente atractivos para quienes socialmente no pertenecen a estos ámbitos (digamos un noventa y nueve por ciento de nosotros); pero la reproducción escénica no resulta convin-

cente: todos tienen un aire exagerado de estar en una fiesta; de no estar acostumbrados; y, para peor, de regocijarse sobremanera de ello. Entre los primeros actores, el Sr. Charles Hawtrey es el más divertido. Como guía, filósofo y amigo de todos, tiene momentos en que resulta, en mi opinión, forzado a mostrarse profundo, fuerte y cariñoso. Estos momentos, por no decir más, no son exitosos; pero sus episodios menos serios son excelentes, y sus conquistas resultan graciosas sin tener que esforzarse. Cuando la Srta. Neilson se sienta erguida y deja que sus atributos de gracia y belleza lo digan todo, resulta muy satisfactoria; pero no puedo decir lo mismo para los pasajes en que tiene que crear, ella misma, el marco e intentar actuar. Se vuelve meramente artificial y superficialmente imitativa. La Srta. Fanny Brough hace que Lady Markby, una persona eminentemente posible, sea casi imposible; y la Srta. Maude Millet, en realidad representa muy bien a Mabel Chiltern, aunque en ocasiones arruina una palabra con ciertos sonidos vocálicos que sólo se les permiten a actrices de segunda categoría. Como una aventurera que, al igual que una

aventurera real y a diferencia de la aventurera en escena, no se enamora de nadie, y es simplemente egoísta, deshonesto y de cuarta categoría, la Srta. Florence West es cinematográficamente realista. El retrato es fiel a la naturaleza; pero no tiene carácter artístico: la Srta. West no posee el arte de ser agradablemente desagradable. El Sr. Brookfield, un gran artista en las pequeñas cosas, hace del mayordomo en el tercer acto uno de los héroes de la representación. Y el Sr. Waller es buen mozo y digno como esposo ideal, un papel fácil dentro de sus medios. Su producción no pudo haber sido un estreno más auspicioso.

3

**Una nueva obra vieja y
otra vieja obra nueva**

Una nueva obra vieja y otra vieja obra nueva¹

*A pesar de gustarle mucho Oscar Wilde, a Shaw no le gustó la obra *The Importance of Being Earnest*². En su opinión, una comedia no debe escribirse solo para divertir al espectador sino también con un fin didáctico. De esta manera, Shaw considera que esta obra de Wilde no evidencia el poder de reflexión de Oscar Wilde y apenas sirve de entretenimiento para el espectador. En cuanto a *The Second Mrs. Tanqueray*³, Shaw se mostró muy decepcionado con Pinero⁴ por tratar el tema de la mujer con un pasado “pecaminoso” de forma tradicional y melodramática.*

1 “An Old New Play and a New Old One”. *Our Theatres in the Nineties*, vol.I. London: Constable and Company Limited, 1932, pp.41-48.

2 N. del T.: *La importancia de llamarse Ernesto. A Importância de ser Prudente. Traducción de Guilherme de Almeida. Civilização Brasileira, 1998. 96 pp.*

3 N. del T.: *La Segunda Señora Tanqueray.*

4 Arthur Wing Pinero (1855-1934), actor inglés, dramaturgo y director de teatro.

LA IMPORTANCIA DE LLAMARSE ERNESTO. Una comedia trivial para gente seria. De Oscar Wilde. Teatro St. James, 14 de febrero de 1895.

[...]

LA SEGUNDA SRA. TANQUERAY. Una obra en cuatro actos. De Arthur W. Pinero. Londres: W. Heinemann. 1895.

[23 de febrero de 1895]

Resulta de algún modo sorprendente encontrar al Sr. Wilde, que por lo general no imita al Sr. Henry Arthur Jones, dándole a su más reciente obra un título de cinco palabras como *The Case of Rebellious Susan*⁵. Por lo que sugiero con cierta seguridad que *The Importance of Being Earnest* data de un largo período anterior al de Susan. Si bien pudo haber sido retocada inmediatamente antes de su producción, seguramente debió haberse escrito antes de *Lady Windermere's Fan*⁶. No creo que sea la primera obra del Sr. Wilde: él es muy susceptible al buen

5 N. del T.: *El Caso de la Rebelde Susan*.

6 N. del T.: *El Abanico de Lady Windermere*.

arte como para haber comenzado con algo que no fuera una enérgica imitación de un gran poema dramático griego o shakesperiano; pero tal vez fue el primero que diseñó para un uso comercial práctico en los teatros del West End⁷. Existe sobrada evidencia de esto. La obra presenta una trama – un grave anacronismo; hay una escena entre dos niñas en el segundo acto con un estilo muy parecido al del Sr. Gilbert, y casi lo suficientemente inhumano como para haber sido concebido por él; el humor está adulterado por una diversión mecánicamente estándar, al punto que escandaliza por completo al espectador en una obra de semejante autor; y el juego de palabras del título⁸ y varios de los pasajes más absurdos nos recuerdan la época del difunto H. J. Byron. Todo ha sido adornado, ha sido barnizado aquí y allá por el autor de *A Woman of No Importance*⁹; pero el efecto general es el de una comedia absurda de los setenta, que no se representó durante

7 Área oeste de Londres; zona elegante dónde están ubicados muchos de los teatros de la ciudad.

8 Shaw se refiere al hecho de que el protagonista de la obra utiliza una identidad falsa, Ernest, cuando está en el campo. Este sustantivo, Ernest, es homófono en inglés de la palabra “earnest” que significa prudente, serio, sincero. El autor juega con estas dos palabras, su pronunciación y sus significados en el desarrollo de la obra.

9 N. del T.: *Una Mujer sin Importancia*.

ese período por ser demasiado inteligente y demasiado decente, actualizada lo más posible por el Sr. Wilde con su estilo actual completamente definido. Esa es la sensación que me causó la obra a mí. Pero encuentro otras críticas, igualmente dignas de ser respetadas, que afirman que *The Importance of Being Earnest* es un intento forzado de la ultra modernidad del Sr. Wilde, y que nunca hubiera podido escribirse de no ser por la apertura hacia recorridos completamente nuevos en el género teatral, generada el año pasado por la obra *Arms and the Man*¹⁰. De lo cual confieso que me río.

No puedo admitir que realmente me gustó *The Importance of Being Earnest*. Me divirtió, por supuesto, pero a menos que la comedia me afecte al mismo tiempo que me divierte, me deja con la sensación de haber desperdiciado la velada. Voy al teatro con la idea de conmovirme hasta la carcajada, no para que me hagan cosquillas o me animen a reír; y es por eso que, aunque me río tanto como cualquiera frente a una comedia absurda, hacia el final del segundo acto ya estoy de mal humor, y

10 N. del T.: *El Hombre y las Armas*, obra escrita por el mismo Shaw en 1894.

más malhumorado aún para el final del tercero, mi miserable risa mecánica intensifica estos síntomas con cada estallido. Si el público alguna vez adquiriera la inteligencia suficiente como para advertir cuándo realmente está disfrutando y cuándo no, ese sería el final para la comedia farsesca. Ahora bien, en *The Importance of Being Earnest* hay muchas bromas graciosas, por ejemplo, las mentiras, los engaños, las intenciones cruzadas, el luto fingido, el bautismo de los dos hombres adultos, comer muffins, entre otros. Esto sólo pudo haber surgido en el plano de lo farsesco al atribuírselos a personajes que, al igual que Don Quijote, nos han convencido de su realidad y han obtenido una cierta comprensión de nuestra parte. Pero ese momento desafortunado de 'Gilbertismo'¹¹ quiebra toda posibilidad de creer en la humanidad de la obra. Así nos vemos empujados por la fuerza y la delicadeza de la astucia, y llevados de regreso a casa por una ejecución exquisitamente natural, inconsciente y seria por parte de los actores. Desafortunadamente, ellos no son demasiado comunicativos. Sólo el

11 Pertenciente o relativo al estilo de humor satírico, ridículo e incongruente de Sir William Schwenk Gilbert (1836-1911) poeta y libretista humorístico inglés.

Sr. Kinsey Peile en el rol de sirviente y la Sra. Irene Vanbrugh como Gwendolen Fairfax, escapan a una conciencia devastadora acerca de la reputación del Sr. Wilde, que más o menos afectó al resto, excepto tal vez a la Srta. Millard, para quien toda la comedia se vuelve una preocupación, ya que en esencia ella es una actriz romántica. En algunos pasajes como la discusión de Gilbert con Gwendolen, el encanto de ella opaca la escena en lugar de resaltarla. Las personajes de las señoras mayores fueron, si se me permite la expresión, un tanto exasperantes. La brusquedad de su afectación, los insufribles altibajos de la voz, característicos de la baja comedia, los temblores rígidos del codo, hombros y cuello, que se suponen representativos del comportamiento de las damas de más de cuarenta en el escenario, hicieron estragos con la obra. En el caso de la Srta. Rose Leclerq, gran parte de este tipo de cosas es sólo el manierismo de un estilo genuino aunque ciertamente imposible; pero la Srta. Leclerq estaba ausente por una indisposición la noche de mi visita; por lo que no pude disfrutar su estilo a modo de consuelo. El estilo relajado del Sr. Aynesworth en la

obra *Our Boys*, se adapta a su parte bastante bien; y el modo más grave y refinado del Sr. Alexander hizo un buen contraste con él. Pero el Sr. Alexander, luego de actuar con una convicción casi, sino del todo perfecta en los dos primeros actos, de repente pierde confianza en el tercero, y comienza a forzar un estímulo irreal para lograr un final genial. Desde el comienzo, eso era previsible. El parlamento con el que Worthing perdona a su supuesta madre, y la tarea de buscar las listas del ejército, que deberían haber sido conducidas con una seriedad sutil, fueron dichos tan vertiginosamente que lograron destruir toda verosimilitud y en consecuencia todo interés. Eso es lo peor de tener a alguien que no es un comediante con experiencia y habituado al rol protagónico. Su fe, paciencia y deleite comienzan a agotarse luego de un tiempo; y finalmente comete el pecado imperdonable contra el autor de dejar al descubierto que la obra finaliza diez minutos antes de que caiga el telón, en lugar de recitar la última línea como si todavía quedara todo por disfrutar. El Sr. Alexander no se entrega genuinamente a la comedia: se aviene a divertirse, pero al final se da

cuenta que su condescendencia no fue suficiente. En general debo rehusarme a aceptar que *The Importance of Being Earnest* tenga menos de diez años; y no me es posible percibir cualquier excelencia poco habitual en su representación.

[...]

Le agradezco al Sr. Heinemann una copia de *The Second Mrs. Tanqueray*, que recientemente ha publicado en un volumen de cinco chelines¹², con un excelente retrato fotográfico del autor realizado por el Sr. Hollyer. Quienes no han visto la obra en el Teatro St. James, ahora pueden evaluar la base literaria de un trabajo que tanto fascinó a los amantes del teatro en Londres en 1893. Pero no deberían esperar que la obra se imponga tanto en la biblioteca como lo hizo sobre el escenario. Allí el mérito fue relativo a la cultura del público teatral. Paula Tanqueray es una figura asombrosamente bien representada, como sucede en la actualidad con las figuras en escena, incluso admitiendo que no hay asunto más ordinario para el diseñador del personaje que una mujer sensual de mal carácter vista

¹² Moneda usada en Gran Bretaña.

desde la perspectiva del hombre convencional. Pero fuera del escenario su distinción desaparece. Las novelas de Anthony Trollope, Charles Lever, Bulwer Lytton, Charles Reade, y muchos otros novelistas, que hace treinta años nadie elogió de la manera en que se elogia al Sr. Pinero en la actualidad, están repletas de logros en la composición de personajes en modo alguno inferiores – como mínimo – a las del Sr. Pinero. Por aquel entonces el teatro no estaba listo para ese tipo de trabajo: ahora sí lo está; y de la misma manera el Sr. Pinero, que en el campo de la literatura es un humilde y por cierto tardío seguidor de los novelistas de mediados del siglo XIX, y que nunca escribió una línea en la que se pueda advertir que es contemporáneo de Ibsen, Tolstoi, Meredith, o Sarah Grand, se encuentra en las puertas del siglo XX, aclamado como un hombre de nuevas ideas, de una originalidad desafiante, de una distinción literaria suprema, e incluso – lo cual es tal vez lo más extraño – de un arte escénico consumado. Después de todo, el arte escénico se encuentra muy limitado por las condiciones físicas de la representación teatral; pero cuando uno

avanza en la lectura de *The Second Mrs. Tanqueray* y advierte la organización ingenua del planteo en el primer acto, en el cual dos actores importantes son desperdiciados en roles de embusteros, y el héroe, en su propia cena con invitados, se ve obligado a levantarse e ir ignominiosamente a la habitación contigua para “escribir algunas cartas” cuando se debe hablar algo a sus espaldas; cuando uno sigue a Cayley Drummler, el confidente con quien tanto Paula como su esposo se justifican para beneficio del público; cuando uno cuenta la cantidad de puertas que el Sr. Pinero necesita para que los personajes entren o salgan de escena, y como éstas tienen que ser finalmente suplementadas por las inevitables ‘puertas ventanas’ (dos); y cuando se tiene en cuenta la actividad del cartero, resulta imposible evitar llegar a la conclusión de que lo que la mayoría de nuestros críticos entienden por dominio del arte escénico es la osadía de sustituir un mecanismo muerto y figuras comunes por una acción vital y personajes reales. No niego que un autor se vea impulsado por sus propias limitaciones hacia ingenuidades que el propio Shakespeare no

tuvo oportunidad de cultivar, igual que un pintor sin manos o pies, con un pincel en la boca, aprende a superar a Miguel Ángel en el arte del dibujo; pero considero dicha ingenuidad como un extremo para ser condenado, no como un arte para ser admirado. En *The Second Mrs. Tanqueray* encuentro poco excepto por un andamiaje para la situación de una hijastra y una madrastra que se encuentran a sí mismas en los lugares respectivos de esposa afianzada y amante descartada por el mismo hombre. Obviamente, las únicas condiciones necesarias para esta situación son que las personas involucradas sean lo suficientemente respetables como para verse conmovidas; y que la madrastra sea una persona indecente. El Sr. Pinero no ha ido por encima de estas condiciones mínimas. Por supuesto, es lo suficientemente habilidoso en la ficción como para otorgarles a Ellean, Mrs. Cortelyon, Ardale, Tanqueray y Cayley Drummle un aceptable aire de ser humanos. Incluso ha dotado a Cayley con un aire de *flâneur* thackeriano¹³ como para asegurar que se tolere su intromisión. Pero, ¿quién se va a creer

13 Pertenciente o característico del estilo del novelista romántico inglés William Makepeace Thackeray (1811-1863) o de sus escritos.

que cualquiera de estas figuras son poco más que accesorios básicos para la situación principal? Compararlos con los personajes en *Caste* de Robertson sería casi tan ridículo como comparar *Caste* con *A Doll's House*¹⁴. Los dos personajes vulgares producen el shock necesario – un shock despiadadamente desagradable – y eso es todo. Aún así, los siete parecen buenos, en la medida de sus posibilidades; y ese escaso margen puede sugerir que el Sr. Pinero podría haber hecho un buen trabajo creativo si los hubiera trabajado un poco más. Desafortunadamente para esta conjetura, a la única que llevó más lejos es a Paula; ¿pero con qué consecuencias? En el momento en que se llega al punto en el cual el don comparativamente común de “tener ojo para el personaje” tiene que complementarse con el más elevado don dramático de empatía con el personaje – del poder para ver el mundo desde el punto de vista de los demás en lugar de simplemente describirlos o juzgarlos desde el punto de vista propio, en términos de los sistemas de moral convencionales, el Sr. Pinero colapsa. Recuerdo que cuando vi la representación de la obra me incorporé en la

14 N. del T. *Casa de Muñecas*.

butaca y presté atención cuando Tanqueray le dice a Paula, “Yo sé lo que eras a la edad de Elean. No tenías un pensamiento que fuera honesto; no tenías un solo impulso que tendiese hacia algo bueno; nunca albergaste una idea que pudieras haber compartido con un grupo de niños. Y así fue hasta hace unos pocos años, etc. etc.” De la respuesta a ese parlamento fatuo pero no del todo artificial dependió toda la cuestión de catalogar al Sr. Pinero como dramaturgo. Uno puede imaginar cómo, en la obra de un experto, la respuesta de Paula hubiera abierto los ojos ingenuos de Tanqueray frente al hecho de que una mujer de esa clase es igual a los tres años que a los treinta tres, y si bien ella pudo haber descubierto por experiencia que su naturaleza está en conflicto con los ideales de personas con una formación diferente, se conserva perfectamente fiel a sí misma, y se menosprecia a sí misma, si sinceramente lo hace, en pos de la hipocresía que le impone el mundo en lugar de hacerlo en pos de ser lo que es. ¿Qué respuesta pone el Sr. Pinero en su boca? Aquí está, con las respectivas acotaciones: *“¡Hace - unos pocos años!* (Camina lentamente hacia la puerta, luego se deja caer

sobre la otomana, en un paroxismo de sollozos). ¡Oh, Dios! ¡Hace unos pocos años!” Es decir, formula su respuesta desde el punto de vista de Tanqueray – Ellean – Pinero, y por lo tanto traiciona el hecho de que ella es producto de una observación prejuiciosa más que comprensiva, y que los demás personajes sólo deben su débil humanidad al hecho de que son proyecciones de la propia complacencia, creencias y convenciones personales del Sr. Pinero. Por lo tanto, el Sr. Pinero no es un intérprete del personaje, sino que simplemente describe con habilidad a las personas según las ve y las juzga el hombre común. Agreguemos a esto una mente clara, un amor por el teatro, y un justo talento para la ficción, todo muy bien cultivado, con un trabajo duro y honorable como escritor de obras teatrales efectivas para el teatro comercial moderno; y esto lo posiciona en su nivel real. En ese nivel tiene derecho a recibir todo el reconocimiento que se ha ganado con *The Second Mrs. Tanqueray*, y sinceramente lamento que el encanto que la Sra. Campbell brinda a la obra me haya obligado a evaluar las pretensiones a las que el mismo Sr. Pinero nunca aspiró, más que a reconocer los pocos méritos que posee su trabajo.

4

La Vieja Actuación y La Nueva

La Vieja Actuación y La Nueva¹

*De la misma manera en la que Shaw critica a directores y escritores moralistas de la última década del siglo diecinueve, también critica a los actores, vestuarios y escenarios del teatro británico de esa época. *The Comedy of Errors*² de William Shakespeare tiene una buena dirección en lo que respecta a las entradas, salidas y escenas grupales – pero no tan buena en los trabajos de elocución, y debería haber sido realizada para que sea más útil para los actores cuyos mejores parlamentos no estaban a punto. Sin embargo, en la opinión de Shaw, la actuación resultó satisfactoria – mucho mejor que el promedio de las representaciones profesionales.*

THE COMEDY OF ERRORS. Representada por la Sociedad Teatral Isabelina en Gray's Inn Hall, 7 de Diciembre de 1895.

[14 de diciembre de 1895]

1 “*The Old Acting and the New*”. *Our Theatres in the Nineties*, vol. I. London: Constable and Company Limited, 1932, pp. 269-275

2 N. del T. *La Comedia de las Equivocaciones*.

Por haber sido una noche deliciosa, a diferencia de los estrenos comercialmente prometedores, esta temporada los laureles son para la Sociedad Teatral Isabelina por la actuación en *La Comedia de las Equivocaciones* que se presentó en Gray's Inn Hall hace una semana. Por lo general, disfruto de los estrenos como un cirujano disfruta de una operación: en esta ocasión lo disfruté como un espectador disfruta de una actuación agradable. Espero no haber subestimado, nunca, la importancia del amateur; pero ahora estoy comenzando a aferrarme a él como el salvador del arte teatral. Solamente él, entre las generaciones jóvenes, parece tener algún tipo de experiencia en actuación. Nada resulta más sorprendente para el dramaturgo que descubrir que los actores profesionales con diez años de experiencia no han adquirido más que el hábito de mostrar descaradamente su propia incompetencia. ¿Qué es un actor o una actriz hoy en día? En nueve de cada diez casos, una persona que ha salido "de gira" con una media docena de "éxitos londinenses", interpretando roles que no implican más que un pequeño texto copiado sin pensar de las actuaciones de sus "creadores" lon-

dinenses, con intervalos largos entre cada gira, durante los cuales engrosan el listado de los desempleados. Al final de una vida vivida de esta manera, el “actor” sin dudas será un experto genuino en el arte de viajar en tren, de dormir en hospedajes, y de adular y acosar a las encargadas de los mismos; pero un amateur decente, con dos años de experiencia en escena, y de una clase verdaderamente arrolladora, lo va a derrotar definitivamente con su arte. ¡Qué destino es el de estos jóvenes e infelices profesionales, hartos hasta la desesperación de una rutina pueblerina que, comparada con la de un viajante comercial, es un sueño romántico; anhelando una oportunidad que no tienen la suficiente habilidad de aprovechar, incluso si se la impusieran de manera accidental, y que año tras año se hace menos interesante y atractiva, en una profesión en la que el aumento constante de la fascinación personal no debería tener límites más que la lógica senilidad y decrepitud! Recuerdo, hace unos años, cuando el Club de Amantes del Teatro estaba en sus inicios, escuchar al Sr. Pinero, durante un discurso a ese grupo, prorrumpir en elogios entusiastas hacia el actor del

pasado, surgido del viejo sistema de compañía fija de repertorio versátil, un cantante, un bailarín, un esgrimista, un orador, listo para representar cualquier papel con un día de preparación, y experto de igual manera en comedia, drama, melodrama, pantomima navideña y la “legítima”. Hay una novela alemana en la que una multitud de guerreros medievales, enardecidos por la elocuencia de Pedro el Ermitaño, arde en el deseo cristiano de partir hacia la Tierra Sagrada y acometer en filas cerradas contra las huestes de Paynim³ – todos menos uno, que obviamente no se impresionó. Indignados por su frialdad, ellos le cuestionan por qué. “Ya estuve allí,” es su única explicación. Eso es lo que sentí mientras escuchaba al Sr. Pinero. Habiendo sido educado en aquella vieja tradición teatral, supe que él era el menos versátil de todos los seres – que irremediabilmente estaba afeerrado a su rol, más serio o menos, joven o viejo, y representó todos los roles que le asignaron como representante de aquella tradición, exactamente del mismo modo. Yo sabía que su capacidad para “tragarse” apresuradamente las palabras de un rol y des-

3 Este sustantivo propio significa en inglés pagano, infiel o musulmán; utilizado de esta manera le confiere mayor sentido al nombre del personaje.

embucharlas sobre la marcha de un modo más o menos impreciso e imposible de mejorar (tres meses de ensayo lo habrían dejado más a la deriva que tres horas) era incompatible con que él alguna vez hubiera sabido su parte de manera seria. Recordé su absurdo “combate”, que se interpretó como esgrima, el irrisorio paso de baile entre los versos de su canción en la pantomima que lo constituyó como bailarín, la declaración ofensiva a la que llamó elocución y que impartiría a sus alumnos para su consideración, la disposición universal que sólo significó que en su incorregible distanciamiento de la naturaleza y del arte poco importaba lo que hiciera. El Sr. Pinero insensatamente citó al Sr. Henry Irving como ejemplo del resultado del entrenamiento en una compañía fija; pero el hecho es que, cuando el Sr. Henry intentó por primera vez una actuación clásica en el Lyceum, no sabía el ABC de la misma, y sólo tuvo éxito por sus ideas originales y simpáticas del XYZ. Nadie que esté familiarizado con el mejor trabajo técnico del Irving actual, el acabado, la dignidad y la gracia, y la exactitud de la expresión de su pensamiento y sentimiento, puede (a menos que lo recuerde) tener una

idea de lo que nuestro actor principal tuvo que enseñarse a sí mismo antes de poder atraer hacia su persona a espectadores veteranos, para romper con la tradición de actuación sobrehumana de la cual Barry Sullivan fue, hasta lo que yo sé, el último exponente inglés (¿necesito decir que el gran actor irlandés nació en Birmingham?). Barry Sullivan fue, en su mejor momento, un artista estupidamente desastroso: no había parte lo suficientemente heroica que él pudiera actuar con naturalidad. Tenía deficiencias en su naturaleza, o más bien vacíos, pero no debilidades, ya que según la gente no tenía corazón. Tratándose de un hombre refinado, tan orgulloso como Lucifer, y dotado de una intensa energía que le permitió cultivarse físicamente hasta un grado supremo, era la encarnación misma de la vieja concepción individualista y tiránica del gran actor. Al magnificar esa concepción al punto de la sublimación, él la redujo al absurdo. Hubo sólo dos papeles serios que pudo representar – Hamlet y Richelieu – los dos roles despiadados en el gran repertorio. Sé que a muchas personas no les agrada pensar a Hamlet como despiadado, y que el Hamlet de Irving tiene su cora-

zón en el lugar correcto, y que casi se le rompe en la escena con Ofelia; pero yo lo entiendo como el reproche del actor a Shakespeare más que como un intento por lograr sus propósitos. Sir Henry Irving nunca apreció demasiado al inmortal William, y lo demostró más de una vez – por ejemplo, en *The Merchant of Venice*⁴, donde nos brindó, no “el judío que creó Shakespeare”, sino el que debió haber creado si hubiera estado a la altura del Lyceum. Barry Sullivan, con su don para representar a aquellos carentes de amor, era Hamlet, y en consecuencia solía desconcertar a sus Ofelias más de lo que es posible describir. En Hamlet, al igual que en Richelieu, fue correcto crear un personaje cuyo completo distanciamiento respecto de los demás le diera una distinción casi sobrenatural, y lo apartara de cualquier trivial intimidad con ellos que es lo que implica el amor. Y fue precisamente su éxito para producir este efecto curioso y tan imponente lo que le dio a Barry Sullivan, en su mejor momento (y ahora no estoy hablando del período posterior a 1870 o cercano), una reputación única, pueblerina y australiana, que lo llevó a obtener papeles que no podía siquiera inter-

4 N. del T. *El Mercader de Venecia*.

pretar, como por ejemplo Otelo, por el que transitó como si la única línea en la obra que para él tenía sentido fuera la descripción de Otelo como “perplejo en extremo”, o Macbeth, quien simplemente fue el Richard de Cibber (su papel preferido) con sus patillas tupidas. Sin duda, su temperamento, junto a la excepcional combinación de energía imaginativa y frialdad y la orgullosa timidez de las pasiones simpáticas, acentuaron la pretensión sobrehumana en el estilo de actuación que practicaba; pero su antecesor, Macready (si se me permite juzgar a partir de ese documento en extremo deprimente que fuera su diario personal), debió haber sido mucho más parecido a él que el Sr. Henry Irving. En todo caso, tanto Macready como Sullivan tenían humores abominables, y para los clímax sobre el escenario, confiaban en los efectos de la violencia y la impetuosidad, así como para los efectos comunes confiaban en la supuesta grandilocuencia de sus estilos. En una ocasión, cuando mi padre me mencionó que había visto a Macready interpretar a Coriolano, y le pregunté cómo era, me respondió que era similar a un toro desbocado. No quiero decir que esto evidencia que

mi capacidad crítica es heredada – claramente debe haber habido algún método artístico en la locura del toro como para haberse ganado dicha reputación – pero estoy bastante seguro que cuando Sir Henry Irving acepta el rol de Coriolano, ningún padre se lo describiría a su hijo del modo en el que el mío me lo describió a Macready. Así, Barry Sullivan representó lo grandioso y lo violento en sus últimos momentos, y no pudo hacer más que confundir al joven Irving. La misión de Irving fue restablecer sobre el escenario la nobleza conmovedora y atractiva del sentimiento y el afecto – la dignidad que sólo se confirma cuando está herida; y sus primeros intentos por expresarlos mediante métodos tradicionales de la vieja escuela dominante, asertiva, ambiciosa, estruendosa, suprema, lo llevaron por momentos a una grotesca confusión de estilo. A su vez, al interpretar villanos, su vena de picardía insensible y humorística, con ocasionales atisbos de peligrosidad bestialmente latente, desafió por completo los métodos de expresión propios del tirano represor de los hombres y desafiante de los cielos, usurpador y asesino, que era el villano típico de la vieja escuela, y cuya quintaesen-

cia insípida un ojo curioso la podrá encontrar condensada en esa falsificación shakesperiana instructiva, el Vortigern⁵ de Irlanda. En definitiva, Irving tenía que encontrar la expresión correcta para una dignidad e indignidad perfectamente nuevas; y no fue hasta que logró esto que realmente alcanzó su destino, rompió con la vieja tradición, y dejó a Barry Sullivan y a Macready medio siglo atrás. No diré también que dejó atrás a Shakespeare: ya se ha dicho demasiado de esto de “no para una época sino para siempre” sobre nuestro poeta; pero es una pena que la nueva actuación no se aplique a un nuevo autor. Porque si bien la actuación de Sir Henry Irving ya no es una falsificación del viejo estilo, sus versiones de actuación son falsificaciones de obras viejas. Su Hamlet, su Shylock, su Lear, si bien son interesantes a su modo, son espurios como representaciones de Shakespeare. Su Otelo nunca lo he visto: su Macbeth lo considero fino y genuino, lo que indica que su labor está relacionada con las últimas obras de Shakespeare y no con las primeras. Pero conectar su nombre con algún gran dramaturgo moderno se lo

⁵ Príncipe legendario de una de las tribus británicas. Se cree que él había llamado a los Jutos para que lo ayudaran en una campaña en Gran Bretaña y estaba casado con Rowena, hija de Hengist.

debe a la literatura y no al ya fallecido Will, o a Tennyson, que en realidad no era un dramaturgo. Hay un buen rol de obispo en la obra de Ibsen – pero me voy de tema.

Lo que digo es que la denominada formación de Sir Henry Irving en el viejo sistema de compañía fija no sólo no le dio la individualidad de su estilo – porque para eso no simulaba – sino que no logró darle aquellas generalidades sobre la actitud en el escenario que son comunes a todos los estilos. El actor de compañía, en la época en que aparecieron las primeras compañías itinerantes, desapareció antes que éstas, sin ser lamentado, sin honores, y sin alabanzas, porque el único sentimiento que había provocado en el público era un deseo intenso de encontrar alguna forma de prescindir de él. Era un impostor tan impresentable que el personaje de cualquier londinense inteligente, bien vestido y bien hablado, que aparece en obras ingeniosamente elaboradas de modo de poder prescindir de una capacidad de actuación mayor que la que un hombre de mundo habilidoso puede aprender, llegó como un alivio inenarrable. Ahora me atrevo a confesar que

por momentos estoy comenzando a sentir pena por él. La elegante inutilidad de la persona londinense se está volviendo intolerablemente tediosa; y el agotamiento de la novedad en las obras que se construyen para él las ha desprovisto de toda ilusión, poniendo en evidencia el mecanismo tintineante y desvencijado ante un público disgustado. La última generación de “señoras protagonistas” y sus héroes, simplemente me aterroriza: el Sr. Bouchier, que tuvo la suerte de aprender el oficio como un amateur, se alza por encima de ellos como un actor. Y el último grupo de obras en su mayoría ha sido deliberadamente seleccionado para producción debido al componente abyecto y venal que las debilitó, dejándolas improductivas casi en el mismo momento en que salieron a la luz.

Y aún así hay más talento ahora que nunca – más habilidad ahora que nunca – más cultura artística – mejor gusto, mejor actuación, mejores teatros, mejor literatura dramática. El Sr. Tree, el Sr. Alexander, el Sr. Hare, han realizado experimentos honorables; la empresa del Sr. Forbes Robertson en el Lyceum no es sórdida; el Sr. Henry Arthur Jones y el Sr.

Pinero están haciendo el mejor trabajo de todos, y lo están haciendo sin ninguna concesión cobarde hacia las insensateces del “público británico”. Pero aún resulta necesario, si quiere sentirse un poco más tranquilo, darle la espalda al teatro comercial común del West End, con su innoble apuesta a “éxitos del momento” y sus ávidos comentarios envidiosos acerca de cuánto ha ganado el Sr. Penley con la obra *Charlie’s Aunt*⁶, observar las vanas esperanzas que tienen, de vez en cuando, los artistas y aficionados motivados por el hambre de sus instintos artísticos. El último ejemplo de esto es la Sociedad Teatral Isabelina; y me agrada poder burlarme de aquellos que se perdieron la presentación en el Gray’s Inn Hall por no estar lamentablemente involucrados en ese movimiento. El Lyceum mismo no hubiera podido atraer a un público más distinguido; y el efecto placentero que causó la obra, representada en el piso del vestíbulo sin proscenio o accesorios de ninguna clase, y desarrollada en menos de una hora y media sin división en actos, no puede

6 N. del T. *La Tía de Carlos*.

ser siquiera imaginada por los asiduos concurrentes a nuestros teatros comunes. La ilusión, que por lo general se desvanece durante las representaciones a nuestro estilo, cada vez que los actores principales no están en escena, se mantuvo durante todo el tiempo: ni los portadores de antorchas sobre el escenario ni la misma singularidad efectiva de los disfraces de Dromio⁷ pudieron interferir en lo más mínimo en mantener ese efecto. Sólo el vestuario moderno del público, los candelabros a gas, y el retrato de Manisty junto al de Bacon, eran anacronismos que uno debía ignorar. La dirección resultó buena con respecto a las salidas, las entradas, las escenas grupales – no así con los trabajos de elocución, ya que debió haber sido de mayor ayuda para los actores, en especial Adriana, cuyos mejores parlamentos resultaron deslucidos. En general, la actuación estuvo bien – mucho mejor de lo que pudo haber estado en una presentación profesional promedio. Egeón, uno de los Dromios, y la cortesana

⁷ Referencia a Dromio de Éfeso y a Dromio de Siracusa, los gemelos de *La Comedia de las Equivocaciones*, de Shakespeare.

fueron los que más se destacaron. La velada cerró con la interpretación de un concierto de Dolmetsch⁸ para laúd y viola, virginal y voz, un deleite de entretenimiento que desafiaba toda descripción que se pueda hacer por escrito.

8 (Eugène) Arnold Dolmetsch (1858-1940), músico, nacido en Francia; vivía en Inglaterra y fabricaba réplicas de instrumentos musicales de los siglos XV y XVIII. Reconocida figura en la vida cultural de Londres, contaba entre sus amigos y admiradores a William Morris, George Bernard Shaw, Ezra Pound y George Moore.

5

GBS Respecto de Clement Scott

G.B.S Respecto de Clement Scott¹

En esta reseña Shaw critica a Clement Scott por ser un crítico complaciente. Su susceptibilidad ante la expresión directa del sentimiento humano es tan acentuada que él consigue escribir con pasión arrebatadora sobre una exposición y hablar, en verdad, solamente de sentimientos, lo que extrae de sus colegas algún cumplido cansado y apático acerca del último juicio emitido que no es más que un informe convencional, o en el mejor de los casos, una discusión perspicaz sobre la filosofía de alguna obra.

FROM THE BELLS TO KING ARTHUR. Un registro crítico de los estrenos del Teatro Lyceum desde 1871 hasta 1895. De Clement Scott. (Londres: John Macqueen. 1896)

[30 de mayo de 1896]

¹ "G. B. S. on Clement Scott". *Our Theatres in the Nineties*, vol. II. London: Constable and Company Limited, 1932, pp. 139-145.

El Sr. Clement Scott no es el primer gran crítico de teatro; pero sí el primer gran periodista de espectáculos teatrales. Otros tal vez hubieran ido deprisa desde el teatro hasta la redacción del periódico para preparar, sin más, una nota sobre el estreno para la edición matutina; pero nadie lo hacía antes que él, sabiendo que dicha nota era esperada por un gran número de lectores conscientes de su personalidad y ansiosos por escuchar su opinión, y que el editor debía respetar, y para la cual el subeditor debía reservar espacio, como la nota más importante del periódico. El Sr. Scott se había ganado este lugar de respeto. La oportunidad, por supuesto, había sido producto de las circunstancias – por el crecimiento de los grandes periódicos como el Daily Telegraph, la multiplicación de teatros, y el creciente interés en los mismos; esa oportunidad no fue solo para el Sr. Scott y no para sus competidores; sin embargo, el hecho de que solo él haya aprovechado la oportunidad y sacado la mejor ventaja de ello en una metrópolis donde todos los adultos ansían realizar su trabajo por nada más que el honor y la gloria y las invitaciones a los estrenos, prueba, pue-

do asegurar, que sus aptitudes para el trabajo son extraordinarias.

El gran secreto de la popularidad del Sr. Scott es que, por encima de todo, él es un crítico complaciente. Su susceptibilidad a las manifestaciones directas de los sentimientos humanos es tan contundente que puede escribir con pasión positiva acerca de una demostración de los mismos que no obtiene de sus colegas más que un cumplido mánido y apático en la última oración de una crítica convencional; o, como mucho, alguna enredada discusión inteligente sobre la filosofía de la obra. Cualquiera que haya experimentado discutir sobre crítica con un completo y perfecto Idiota, sabe que la crítica, más que nada, debe carecer de sentimientos personales. La excelencia de las críticas del Sr. Scott recae en su integridad, como expresiones de los sentimientos personales más cálidos y nada más. Están llenas de vida: su admiración es sincera y conmovedora: su resentimiento es agudo y genuino. A veces puede ser sentimental por un lado, a veces injusto, irracional, violento e incluso ridículo por el otro; pero nunca ha perdido una pizca de

credibilidad por eso, no más que lo que otros críticos han ganado por evitar cautelosa, fastidiosa y fríamente las cualidades de las cuales dichas faltas son los excesos. Nuestros actores y actrices sienten la profunda humanidad de su relación con ellos; y por lo general – a excepción de esos arranques de furia frente a una noticia desfavorable en la que anuncian que por regla no hay que leer las críticas – dicen que prefieren ser “descuartizados” por el Sr. Scott, a ser alabados por manos más frías. Cuando dicen manos frías por lo general hacen referencia al Sr. William Archer, que se ha vuelto tan eminente como el Sr. Scott, y a la vez complementario y antídoto de él, en el polo opuesto de la crítica teatral contemporánea. El público cree en el Sr. Scott debido a que él interpreta las obras compartiendo el sentimiento con el actor o autor – tal vez por lo general más con el actor que con el autor – y dándole a su sentimiento una expresión sin límites en sus notas. Un joven graduado universitario se ahorcaría antes de manifestar sus sentimientos tan abiertamente al mundo como lo hace el Sr. Scott. Y es por eso que los comentarios críticos del joven

graduado universitario nunca resultarán interesantes. Lo han educado para evitar cualquier cosa que pudiera implicar un error, falla, autoafirmación, o ridículo; y los resultados de esta política refinadamente negativa son tan valiosos como aquellos que se podrían esperar de una persona que decide competir en una carrera de natación con la firme decisión de no hacer algo que pueda exponerlo al riesgo de mojarse. El Sr. Scott, a pesar de su formación en una institución pública, no es por suerte esta clase de persona. Entiende el valor de la máxima de Lasalle² según la cual “la historia perdona los errores y fallas, pero no la falta de convicción”.

Ahora analicemos los defectos del Sr. Scott. El más amigable de todos es el deseo de complacer y recibir a cambio una benevolencia afectuosa. Esto, sin intención de provocación, le garantiza a cualquiera, desde Sir Henry Irving hasta el novato con menos amigos, sediento de un poco de estímulo, un par de palabras halagadoras en el Daily Telegraph. No quedan dudas que muy a menudo es de gran ayuda con sus acertados comentarios; pero en

² Referencia a Ferdinand Lasalle (1825-1864), socialista y escritor alemán.

ocasiones resulta cínico en su amabilidad gratuita. Esto no causaría daño si siempre fuese un crítico objetivo frente a un mal trabajo; pero desgraciadamente este no es el caso. Su extraordinaria susceptibilidad es, como lo describí con conocimiento de causa, una susceptibilidad a las manifestaciones directas de los sentimientos humanos, y sólo a eso. Interpongan cualquier medio entre él y la criatura humana más conmovedora, completa y visible; y queda aislado de inmediato. El medio puede ser la música; puede ser la pintura; incluso puede ser el pensamiento reflexivo inspirado por la pasión en lugar del grito instintivamente directo de la pasión misma: no importa: en el momento en que la sustitución se hace efectiva, el Sr. Scott pierde su distinción; escribe como cualquier filisteo de gustos artísticos mediocres; y recibe la burla de todos los novatos en la profesión cuyos ojos, oídos y capacidad de pensamiento abstracto se formaron un poco por la práctica fuera de las artes, y un poco por un curso académico de filosofía. En esta colección de sus críticas del Lyceum lo encontramos enfrentado, cara a cara, con el notable desarrollo del

lado pictórico del arte escénico logrado por el Sr. Comyns Carr cuando exitosamente logró captar el genio de Burne Jones, el mayor artista decorativo de su época, para hacerse cargo de la producción de King Arthur³. El Sr. Scott, en lugar de deleitarse con los resultados, se vio incomodado y molesto por el cambio en los arreglos habituales. Se quejó porque el Rey Arturo usó una armadura negra en lugar de verse como el Sr. Henry Neville, vestido como un lacayo y con peluca rubia; y se escandalizó porque los caballeros tenían el pelo corto. “¿Dónde está el cabello rubio, dónde las túnicas, dónde los cortinados, dónde el aire de dignidad y distinción, en estas vestimentas ajustadas, y armaduras de hojalata negra?” se pregunta el Sr. Scott. “Un actor de la más alta distinción debe trabajar arduamente para evitar dar la impresión de la cual él no es responsable en lo más mínimo. Se decidió – desconocemos los motivos – que todos los actores principales en esta obra usarían su propio pelo, cortado al estilo Bond Street⁴. Nunca hubo una obra donde el corte de cabello fuera tan imperativo.”

3 N. del T. *El Rey Arturo*.

4 Calle de Londres, famosa por sus negocios sofisticados y por la circulación de personas elegantes en el área.

Nuevamente, cuando el Sr. Scott hace referencia a la música, hace una distinción entre “melodía” y “música clásica”, y se muestra tan profundamente deprimido por el formato de sonata, que hasta el movimiento lento de la sinfonía *Im Walde de Raff* le afectó como algo imperdonablemente lúgubre cuando Herr Armbruster la interpretó en el Lyceum la noche del estreno de *Michael*. También se queja porque la música de Gounod no se usa en el *Faust* del Lyceum. La pintura y la música parecen afectar su imaginación como las ruinas afectaron la imaginación de Sir Walter Scott – es decir, al distraerle la atención y hacerle pensar en otra cosa. Su crítica hacia todos los efectos en el escenario, escénicos o personales, que apelan a una inteligencia del ojo y del oído cultivados, en lugar de al corazón, resulta un lugar común.

Quando digo que el Sr. Scott es incapaz de reconocer un sentimiento cuando se le presenta en forma de pensamiento – a menos que, por supuesto, dicho pensamiento haya estado largamente asociado al sentimiento, de modo que la diferencia entre ambos haya desaparecido, y la verbalización

del pensamiento se haya vuelto la expresión natural del sentimiento – hago referencia a la incapacidad que lo ha puesto en conflicto con los posteriores desarrollos en el teatro. Al igual que todos los espíritus enérgicos, al principio fue un pionero que luchaba por volver a la naturaleza en las obras de Robertson y contra los elementos escenográficos que encontró en el teatro. Desde ese momento, la inquietante marcha de la evolución nos ha traído más allá de Robertson. Nuestros sentimientos se han desarrollado y han puesto nuevos pensamientos en nuestras cabezas; y nuestros cerebros se han desarrollado para interpretar nuestros sentimientos de un modo más crítico. Las ideas que antes sólo eran concebidas por hombres de genio como Ibsen, o espíritus intensamente enérgicos como Nietzsche, las usan libremente dramaturgos como Sudermann, y están comenzando a avanzar en obras un tanto más comunes, así como recuerdo ocurrió con las desavenencias entre Schumann y Wagner que comenzaron a ser más comunes en el género del music-hall luego de un período de innovación, de moda en el teatro realista. Cuando

*Ghosts*⁵ de Ibsen obligó a las viejas ideas a aceptar el desafío de las nuevas, el Sr. Scott fue el único crítico cuyo ataque a Ibsen fue realmente memorable. En los ámbitos que él lideraba había mucha irascibilidad y desprecio envidioso de larga data, indignación virtuosa y procacidades viciosas, con la justa medida de precaución oportunista por parte de los más considerados; pero el Sr. Scott sólo, sin mirar hacia atrás o adelante, puso en palabras su horror como un hombre herido en lo profundo de su religión, de sus afectos, de su entusiasmo – en lo más profundo de su ser. Tengo mis grandes dudas si hasta el momento él tiene una clara idea del modo en el que nos insultó a nosotros, quienes estábamos del otro lado, en aquellos momentos cuando fue persuadido de que éramos traficantes de mentes obscenas, meramente abominables. Pero salió airoso, con la ventaja del luchador valiente que yace con convicción: él tenía no sólo la emoción del combate y la satisfacción de hacer que su voz resuene en la cabeza de sus adversarios, sino que no cosechó malicia, más bien estableció en nosotros la postura de un viejo opositor, siempre una pos-

5 N. del T. *Espectros*.

tura contundente en un país libre. El incidente fue aún más curioso porque estoy convencido de que si el sentimiento que se encuentra detrás de *Ghosts* fuese presentado dramáticamente como una súplica simple y directa por el derecho de un hombre de carácter afectuoso, benévolo y agradable a llevar una vida afable, en lugar de esconderse en la cocina detrás de la mucama, y robar un bocado de placer en los caminos poco transitados de la bebida y la enfermedad, cuando su esposa escrupulosamente convencional y su consejero espiritual no estaban observando, el Sr. Scott sería uno de sus críticos más piadosos. Pero el Sr. Scott no es un pensador: cualquiera sea el cuestionamiento hacia él debe ser un cuestionamiento sobre la conducta, que es una cuestión de sentimiento, y no de credo, que es una cuestión de orden intelectual. La idea de que, cuando la conducta entra en conflicto con el credo, la pregunta sobre cuál de los dos está mal es una pregunta abierta – que no es sólo a la humanidad a la que constantemente se juzga, sino también a los sistemas éticos, políticos y religiosos que exigen obediencia implícita de la humanidad – que una

violación deliberada de estos sistemas podría ser, no una debilidad para compadecer o perdonar, sino una afirmación de valor humano, que debe ser defendido y llevado hasta la victoria a pesar de todas las constituciones, iglesias, principios e ideales de todo tipo: esto, que explica todo lo que es peculiar en la actitud del movimiento moderno, en especial en la poesía dramática, no tiene significado alguno para el Sr. Scott. No será, cuando llegue el momento, un enemigo del teatro que de manera tácita asuma esta posición: su complacencia lo pondrá a salvo de eso; pero el teatro que afirma e interpela esa posición – que es polémico más que instintivo en su intensidad – nunca será tolerado por el Sr. Scott.

No tengo que decir que un volumen de crítica acerca de las producciones del Lyceum, exclusivamente, no cubre aquellas áreas recientemente abiertas, en las que la estabilidad de la posición del Sr. Scott es dudosa. El libro está repleto de viejos dibujos del Sr. Barnard, los cuales, no obstante, son superados en delicadeza, encanto y fidelidad por los más nuevos realizados por la mano del Sr. Partridge (Sr. Bernard Gould), y por retratos fotográ-

ficos, entre los cuales no encuentro el del Sr. Scott mismo. Tal vez, las pocas notas que he consignado sobre mi colega crítico anteriormente podrían ayudar a contrarrestar el error. En cuanto a lo formal, simplemente agregaré este esbozo de crítica sobre un fragmento del libro. Cuando *Olivia* fue nuevamente puesta en escena en el Lyceum, el Sr. Scott se vio tan conmovido en el momento en el que el Vicario, en un intento por sermonear a Olivia por su maldad, se quiebra y la toma en sus brazos (¿quién no recuerda la escena en que la Srta. Terry baja la cabeza a la manera de un niño reprendido?) que, con entusiasmo, registra la sorpresa y el deleite del público, y agrega, “Con respecto a la actuación, fue un momento de verdadera inspiración, una obra maestra de la invención”. Pero ahora, a sangre fría, el Sr. Scott estaría de acuerdo conmigo, creo, en que la invención fue claramente del autor, y que el Vicario original produjo el mismo efecto. De hecho, según recuerdo, lo produjo mejor que Sir Henry Irving, cuyo abrazo me pareció demasiado cariñoso. El Sr. Hermann Vezin, un actor menos apasionado, por esa misma razón, personificó un

Dr. Primrose paternal, más anticuado que su eminente sucesor.

El artículo del Sr. Archer en *The World* es una demostración elaborada de que mi opinión de *Henry IV* presentada en el Haymarket no es una crítica, sino más bien una deducción puramente teórica consecuente con mi raza, mi dieta y mi pensamiento político – en pocas palabras, mi naturaleza y mi entorno. Y argumenta que es una tremenda injusticia que el Sr. Beerbohm Tree deba sufrir a consecuencia de mi naturaleza y entorno. ¡Qué absurdo intolerable! Por otro lado, el Sr. Tree debiera agradecerme infinitamente; porque toda Londres, según parece, acude en masa al Haymarket para verificar si *Henry IV* es realmente tan ruin como yo dije que era.

6

William Morris como Actor y Dramaturgo

William Morris como Actor y Dramaturgo¹

Shaw tiene una gran admiración por William Morris. Y nos explica la razón por la cual Morris va al teatro tan poco. Shaw no iría al teatro más de dos veces al año si no fuera por su profesión de crítico teatral. Nadie se atrevería a preguntar la razón por la cual Morris no leía novelitas baratas, ni colgaba litografías numeradas de navidad en sus aposentos. El teatro londinense, en opinión de Shaw, no atraía a personas del intelecto de Morris. Él conoce personas que están empeñadas en revitalizar las artes y las técnicas artesanales. Esas personas no van al teatro. Conoce también personas que durante las horas de ocio se divierten con ediciones eruditas de los clásicos de la literatura griega, y que no van al teatro. Morris se divertía con Dickens, estaba entusiasmado con las interpretaciones de Robson y admiraba intensamente a Jefferson. Pero la artificialidad del teatro inglés de la última década del siglo diecinueve no lo atraía en lo más mínimo.

¹“William Morris as Actor and Dramatist”. *Our Theatres in the Nineties*, vol.II. London: Constable and Company Limited, pp.209-216.

Entre los muchos artículos que se han escrito sobre William Morris durante la semana pasada, no vi ninguno que haga referencia a él como dramaturgo y actor. Aún así, estuve presente en una obra escrita por William Morris; y lo he visto actuar, y actuar, también, mucho mejor que un profesional promedio que paga clases de 20 libras semanales. Por lo tanto no necesito disculparme por hacer de él el tema de un artículo sobre teatro.

Morris resultó ser una persona espontánea y accesible. Como tal, todos sin excepción, podían llegar a conocerlo al máximo de sus posibilidades (lo que por lo general no significaba mucho) en la medida en que un hombre ocupado y sensible pudiera convertirse en una propiedad común, sin caer en el aburrimiento o la pérdida de tiempo intolerables. Y él estaba dispuesto a colaborar, incluso, con la Prensa, que por lo general era insolente desde su ignorancia o condescendiente sin motivo alguno – ¡bendita sea su inocencia!, como si él fuese una encantadora curiosidad, que sólo pueden apreciar las personas de buen gusto e imaginación. Como periodista que soy, me toleraba con la paciencia

más amable, aunque me temo que, a veces, debo haber representado un terrible padecimiento.

No necesito aclarar que con frecuencia he tenido oportunidad de hablar y mucho con él acerca de varios de sus temas favoritos, en especial los relacionados con el arte. Lo que vale destacar es que, en ocasiones, fue él quien me habló sobre esos temas. Ningún tipo de arte le era indiferente. Declaró que nadie podría pasar al lado de un cuadro sin mirarlo – que incluso un viejo mezzotinto esfumado y agrietado, en la vidriera de una casa de empeño, te haría detener por lo menos un momento. Veo que cierto tonto se acredita como propio el haber asegurado al mundo que no tenía sentido musical. En realidad, tenía un oído perfecto, una voz muy musical para el canto y un sentido tan refinado de la belleza por los sonidos (como por todo lo demás) que no podría soportar el martilleo de un pianoforte o el chillido y griterío de un cantante mediocre. Cuando le dije que el coro de Amsterdam, traído hasta aquí por M. de Lange, había descubierto el secreto de la belleza de la música medieval, y que la interpretaba con una excelencia

incomparable, se mostró muy apenado por habérselo perdido; y los conciertos de viola brindados por M. Dolmetsch, le agradaron sobremanera. De hecho, en una oportunidad, durante su enfermedad, cuando M. Dolmetsch interpretó para él música bella con un instrumento realmente hermoso, se sintió verdaderamente conmovido. Una vez lo insté a revivir la fabricación de instrumentos musicales y a que nos rescatara de la generosidad vulgar de los artículos comerciales con los que estaban equipadas nuestras orquestas; y de ninguna manera se opuso a la idea, habiendo siempre pensado, según manifestó, que le gustaría fabricar un buen violín. Sólo que ni en la música ni en otra cosa podía uno comprometerlo con alguna clase de diletantismo intelectual: no perdería su tiempo y energías con las curiosidades y modas del arte, sino que iba directamente hacia el punto culminante mediante la producción directa y simple de la belleza. Era ultra moderno – no simplemente actualizado, sino adelantado a su tiempo: el empapelado de sus paredes, los cortinados, los tapizados y las impresiones de sus libros tenían la impronta del siglo XX en cada

uno de sus detalles; mientras que, en comparación, el entramado de su prosa, nuestro desgastado estilo macaulayense² del siglo XIX resultaba *rancio*. Él comenzó por el siglo XIII, simplemente porque quería comenzar desde el punto más avanzado en lugar de desde el punto más retrasado – digamos 1850 aproximadamente. Cuando la gente lo llamaba ‘arcaico’, explicaba con la indulgencia del conocimiento perfecto, que eran unos tontos, sólo que no lo sabían. En pocas palabras, el hombre era un artista completo, que se engrandeció por un sentido preeminente de la belleza, y la habilidad práctica suficiente (y de sobra) como para hacerla aplicable.

¡Y así – y así – y así! Lamento tener que decirlo; pero nunca pude inducirlo a que se interesara en lo más mínimo en la rutina teatral contemporánea del Strand³. Hasta lo que sé, comparto con el Sr. Henry Arthur Jones la distinción de ser

2 Shaw se refiere a las características del método histórico del estilo literario de Thomas Babington Macaulay (1800-1859).

3 Se refiere a una calle muy importante en Londres que se extiende desde Fleet St. hasta Trafalgar Square. Es una calle paralela y próxima al río Támesis.

el único dramaturgo moderno cuyas obras fueron vistas por él (a excepción de *Charley's Aunt*, que lo aburría), y temo sobremanera que ninguno de nosotros se atreve a afirmar que sus visitas son un acto de homenaje espontáneo a la actuación y al teatro moderno. Ahora, cuando Morris no se interesaba en nada, y no hablaba sobre algo – y su habilidad para esta clase de resistencia, tanto pasiva como activa, era llamativamente obstinada – por lo general significaba que había tomado una decisión, con razón, que no valía la pena hablar sobre eso. La boca de un hombre podría estar cerrada y su mente, aún más cerrada, de manera más efectiva por su conocimiento absoluto sobre un tema más que por su desconocimiento del mismo; y cada vez que Morris de manera repentina desarrollaba una terquedad absoluta sobre algo, era seguramente una clara señal de que conocía el tema en profundidad y que ya lo había discutido. Por lo tanto, cuando un entusiasta por algún movimiento o reacción de moda en el arte lo obligaba a mantener una conversación, por lo general se comportaba de modo tal de dar la impresión de prejuicio invencible e igno-

rancia intolerante, para, de esa manera, deshacerse del asunto. Pero más tarde solía deslizar algo que mostraba que, en un instante, había captado todo el movimiento en la primera manifestación, y no tenía ni prejuicios ni ilusiones al respecto. Cuando uno mismo conocía el tema, y podía verlo más allá, colocándolo en el lugar correcto y aceptando sus limitaciones, era capaz de hablar lo suficientemente rápido sobre eso, pero no le divertía permitir que los novatos lo desafiasen, porque no tenía una habilidad especial para una manifestación crítica brillante, y era necesaria demasiada paciencia como para malgastarla en discusiones inútiles. Por lo tanto había cierta picardía intelectual de su parte, de la cual sus amigos más cercanos eran conscientes; de modo que si un tema le era impuesto, el agresor seguramente iba a ser ridiculizado si no calculaba que Morris sabía mucho más acerca del tema de lo que pretendía saber.

Con respecto al teatro, un joven entusiasta, habitué de los estrenos, probablemente hubiera abandonado a Morris, luego del primer intento por obtener su opinión sobre *The Second Mrs. Tanque-*

ray, al igual que un ciudadano común que nunca se ha hecho el hábito de ir al teatro, y nunca supo ni le interesó nada acerca del teatro más que una salida con niños una vez al año durante la temporada de pantomima. Pero Morris hubiera escrito obras de teatro si hubiese existido algún teatro para el que un poeta y artista pudiese escribir. Cuando en una oportunidad la Liga Socialista propuso recaudar dinero mediante un entretenimiento teatral, y sugirió que él ofreciera la obra, se abocó a eso y lo hizo. ¿Y qué clase de obra era? ¿Era una obra del género de los milagros, del estilo de las escenas del género de los misterios de Towneley, entre “los pastores en el campo”, que solía citar con gran placer como su idea de una buena comedia? Para nada: era una extravagancia temática, titulada *Nupkins Awakened*, en la que los principales “personajes” eran Sir Peter Edlin, Tennyson, y un Arzobispo de Canterbury imaginario. Sir Peter por esos días era reconocido por su actividad de enviar a los Socialistas a prisión bajo el cargo de “obstrucción”, que siempre era probado al traer a un policía que perjurara que si un transeúnte o vehículo deseara pasar por un punto

en particular de la vía pública en la que un orador o su público, circunstancialmente estaban parados, su presencia hubiera constituido obstrucción. Esta disputa, que los periódicos de la época consideraban bastante sensata e irrefutable, fue puesta en pocas palabras en el curso del resumen que Sir Peter hace en la obra. “En realidad, caballeros, es una cuestión de duda grave, si todos nosotros desde que nacemos hasta que morimos no estamos cometiendo continuamente esta ofensa”. Este parlamento, que por supuesto no fue pronunciado por el Sir Peter real, aunque ciertamente lo hubiera hecho si hubiese tenido la sensatez suficiente como para ver lo absurdo de enviar solemnemente a un hombre a prisión durante dos meses porque otro hombre no podía transitar por su culpa – en especial cuando hubiese sido tan fácil encerrarlo durante tres días con algún pretexto respetable – probablemente conservará la memoria de Sir Peter activa cuando todas sus alocuciones críticas reales sean olvidadas. En cuanto a Tennyson, Morris tomó a un Socialista que combinaba el tipo de barba correcta con un temperamento melancólico, y

lo entrenó con una cierta descortesía prodigiosa en el habla que, en consonancia con la calidad de sus comentarios, echaba luz sobre la opinión de Morris acerca de Tennyson, lo que resultaba mucho más instructivo ya que le deleitaba la poesía de Tennyson tan intensamente como a Wagner le deleitaba la música de Mendelssohn, cuyo crédito por unas cualidades musicales de mayor alcance, no obstante, registró por escrito y destruyó. Morris mismo interpretó al Arzobispo ideal. No intentó crear el personaje al estilo escénico habitual. Siempre afirmaba que para la ilusión escénica no se necesitaba más que ciertos símbolos convencionales distintivos, como por ejemplo un halo para un santo, un báculo para un obispo, o, si prefieren, una capa y un puñal para el villano, y una peluca roja para el comediante. Un par de fajas clericales y medias negras proclamaban al arzobispo: el resto lo logró anulando su humor e inteligencia, y presentando su propia persona al público, como una antorcha con la llama extinguida, tan compenetrado en su propia dignidad, que varios minutos de carcajadas desenfundadas y ensordecedoras cuando él entra-

ba en escena no lograban perturbarlo. Yo mismo me reí exageradamente; y aún puedo ver muy claramente el largo piso superior de aquél depósito en Farrington Road, como pude verlo por momentos entre mis paroxismos, con Morris vestido con sus fajas, serio en escena, en un extremo; hacia el otro, la Sra. Stillman, una figura bella y alta, que se erigía cual delicada columna por sobre la silueta de chimeneas de la ciudad; y en el medio, un mar turbio de Socialistas revoltosos y obsesionados riendo a carcajadas. No creo recordar un estreno tan exitoso; pero sí recuerdo un crítico de teatro que se preocupó por estar presente, el Sr. William Archer. Morris estaba tan interesado por su experimento en esta clase de composición que por momentos habló de probar con el teatro serio, y sin dudas lo hubiera hecho, si hubiese existido una ocasión práctica para hacerlo, o algún medio para llevarlo a cabo mediante una representación escénica en las condiciones apropiadas, sin destinar mayor tiempo a un trabajo de lo que éste valía. Más adelante, en una de las festividades anuales de la Sociedad Socialista Hammersmith, representó al viejo caballero

en silla de ruedas en una pieza breve titulada *The Duchess of Bayswater* (no de su autoría), que en una ocasión sirvió a los propósitos de pieza preliminar en el Haymarket. Era imposible para un relator nato y un devorador de historias como él ser indiferente a una clase de arte que no es nada más que el más real y vívido de todos los modos de contar historias. Ninguna persona hubiera observado a sus figuras moverse y hablar con tanto anhelo como él.

Entonces, ¿por qué iba al teatro con tan poca frecuencia? Bueno, querido lector, ¿por qué alguien no va al teatro? ¿Crees que incluso yo iría al teatro dos veces al año si no fuese por trabajo? Nunca pensarías en preguntar por qué Morris no leía novelitas baratas, o colgaba litografías numeradas de navidad en sus aposentos. No tenemos teatro para hombres como Morris: en realidad, no tenemos teatro para personas medianamente cultivadas. Soy una persona de intereses bastante amplios: es un privilegio para mí disfrutar de las amistades de unas pocas personas representativas de varios centros de cultura. Conozco a algunos de los más activos e inteligentes trabajadores que

participaron en la reforma social y política. Leen cuentos con una avidez que me sorprende; pero no van al teatro. Conozco a la gente que está luchando por la regeneración de las artes y los oficios. No van al teatro. Conozco a la gente que se divierte en su tiempo libre con las sucesivas ediciones de las novelas de Mrs. Humphry Ward, Madam Sarah Grand y Mr. Harold Frederic, y que no podrían seguramente entender dos capítulos de Miss Corelli, Mr. Rider Haggard, o Hall Caine. No van al teatro. Conozco amantes de la buena música que apoyan los conciertos de Ritcher y Mottl y van a Bayreuth⁴, si tienen el dinero para hacerlo. Y no van al teatro. Conozco a los empleados que trabajan en este periódico. No van al teatro – inclusive el crítico musical se rehúsa irremediabilmente cuando sus tareas implican una visita al teatro. Nadie va al teatro, excepto quienes también van a lo de Madame Tussaud⁵. Nadie escribe para el teatro, a menos que esté completamente enamorado del teatro y no lo pueda resistir. El teatro no tiene injerencia en las

4 Shaw se refiere al Festival de Bayreuth; un evento sólo con óperas de Richard Wagner que tiene lugar todos los años en Bayreuth, Bavaria.

5 Museo muy popular con figuras de celebridades realizadas en cera. Fue fundado por Madame Marie Tussaud (1760-1850) en Londres en el año 1833.

tendencias del pensamiento actual: ni siquiera las refleja. No crea belleza: imita la moda. No produce habilidades personales: nuestros actores y actrices, a excepción de unas pocas personas con gracia y talento natural, en su mayoría poco o mal desarrollados, son simplemente el sector de descarte de la clase media. El insulto lacónico con el que Matthew Arnold⁶ descalifica al teatro le llegó y lo dejó completamente indefenso. Y todavía me preguntan por qué Morris no fue al teatro. En pos del sentido común, ¿por qué debería haber ido?

Cuando digo estas cosas a personas carentes de sentido, responden de un modo poco convincente: “¿Y qué pasa con el Lyceum?” Esta es precisamente la pregunta que me hice durante años; y la respuesta siempre es que el Lyceum está ocupado exclusivamente con las obras de un autor del siglo XVI – XVII, en cuyas posturas sociales las personas educadas y capaces de hoy en día no tienen el más mínimo interés, y cuyo arte es en parte tan terriblemente artificial y tonto como para producir efecto alguno en un artista del siglo XIII – XX como Morris, que no sea de impaciencia e incomodidad, y en

⁶ Se trata de un poeta inglés (1822-1888) más conocido como crítico literario y como inspector de escuelas.

parte tan refinado como para desafiar el trato satisfactorio, en un teatro donde sólo hay dos intérpretes competentes, y donde ninguno de los dos se encuentra cómodo en el siglo XVII. Morris estaba dispuesto a ir a una esquina y contarle a la gente lo que tanto necesitaban escuchar, incluso cuando corriera el riesgo de ser arrestado por un policía por causar problemas; pero su límite fue ver una versión modernizada de Shakespeare. Si alguien le hubiese dicho qué hermosa imagen del siglo XV personifica Miss Terry con su corona de flores en *Cymbelin's Garden*⁷, lo hubieran inducido a espiar por un momento esa escena; pero el primer estallido de la retórica de la reina lo hubiese ahuyentado en busca de aire puro. No se lo podía convencer a Morris de que se estaba divirtiendo cuando, en realidad, estaba aburrido, y no se lo podía convencer de que la música era armónica cuando se la ejecutaba con instrumentos vulgares, o que los versos eran versos cuando eran dichos por personas sin la dicción adecuada o con aquélla de un subastador o un maestro de ceremonias. En pocas palabras, no se lo podía

⁷ *El Jardín de Cimbelina*. El título es el personaje central de una obra escrita por Shakespeare, probablemente en 1610.

inducir a aceptar la fealdad como arte, sin importar cuán brillante, cuán a la moda, cuán sentimental o cuán intelectualmente interesante se la pudiese presentar. Y definitivamente, no se le podía endosar un desastre de sentimentalismo tapertisiano⁸ montado sobre un falso amorío como si fuera una buena historia. ¡Ay! Esto es tanto como decir que uno no lo podría inducir a pasar sus tardes en un teatro moderno. Y aún así, no era en lo más mínimo un imposibilista: se deleitaba con Dickens y el Dumas maduro; se mostraba entusiasta con respecto a la actuación de Robson; y admiraba sobremanera a Jefferson; si hubiese inaugurado un Teatro Kelmscott en lugar de la Editorial Kelmscott⁹, estoy bastante convencido de que en unos pocos meses, sin haberse desviado de su negocio, hubiese producido un trabajo que en el término de diez años hubiera afectado a todos los teatros del mundo, desde Londres hasta San Petersburgo, y desde Nueva York hasta Alejandría. De todos modos, debería estar contento de escuchar a

8 Hace referencia a Simon Tappertit, un aprendiz de Gabriel Varden en la novela *Barnaby Rudge* (1841) de Charles Dickens (1812-1870). Este personaje es una personificación de vanidad y pretensión de juventud.

9 Shaw sugiere que William Morris fundó una editorial llamada Kelmscott en lugar de fundar un teatro con ese mismo nombre.

cualquier caballero señalar un momento en que él se comprometiera a encontrar el camino, y no nos arrastrara a nosotros con él. Pataleamos y gritamos, es cierto: algunos de nuestros pobres obituaristas patalearon y gritaron – e incluso lloraron – en su funeral el otro día: pero nosotros tuvimos que seguir adelante. Nadie más que yo fue más liberal en sus intentos por mejorar el pensamiento de Morris; pero siempre consideré que, en la medida en que yo mismo no estuviera haciendo el ridículo por desconocimiento (puedo disculparme por pura ignorancia), él se tomaba el trabajo de escucharme con la paciencia de un hombre que le había enseñado a mis maestros. Hubo personas a quiénes intentamos arrastrar con él – los Tennyson, los Swinburne, entre otros; pero sus opiniones sobre las cosas no marcaron diferencia alguna. Las de Morris sí.

Debo disculparme con el Sr. Arthur Roberts y el Sr. Hawtrey por posponer mis reflexiones sobre sus nuevos papeles y obras hasta la semana entrante. Lo hago por falta de espacio, no porque la ocasión sea demasiado melancólica como para emitir unas palabras sobre sus gracias. No siento

más que alegría cuando pienso en Morris. Mi relación con él fue tan satisfactoria que resultaría ser todo un desagradecido si pidiera más. Uno puede perder un hombre así, sólo con la propia muerte, pero no con la suya. Entonces, hasta que esto suceda, regocijémonos en él.



El Teatro del Nuevo Siglo

El Teatro del Nuevo Siglo¹

El Teatro del Nuevo Siglo, es la así llamada asociación de entusiastas dedicados a la revitalización del teatro en Inglaterra. Su proyecto y su programa afirman que “solamente un esfuerzo aislado del Ejecutivo podría favorecer a la causa del Arte Dramático y, sin parcialidad o preconcepciones, allanar el camino para construir una institución permanente, administrada por los artistas, fundamental para el desarrollo del teatro y la actuación.” Continuando con su reseña, Shaw clasifica The Yashmak² como una barahúnda musical en dos actos. En cuanto a la obra Skipped by the Light of the Moon, Shaw no pudo asistir a la totalidad de la obra porque el tren que lo llevaría hasta el teatro lo dejó completamente perdido en South Tottenham. En esta reseña él no hace comentarios sobre la obra The Sphynx and the Chimney Pot.

1 “The New Century Theatre”, *Our Theatres in the Nineties*, vol.II. London: Constable and Company Limited, 1932, pp. 97-105.

2 N. del T.: *La Yashmak*.

THE YASHMAX. Un nuevo musical de Cecil Raleigh y Seymour Hicks. Música de Napoleón Lambelet. Teatro Shaftesbury, 1 de abril de 1897.

SKIPPED BY THE LIGHT OF THE MOON. Comedia musical en dos actos, de G. R. Sims. Música de Henry W. May y George Pack. Teatro Metropolitano, Camberwell, 5 de abril de 1897.

THE SPHINX AND THE CHIMNEY POT. Teatro de sombras en 5 escenas. De W. L. Bruckman. Steinway Hall, 3 de abril de 1897.

[10 de abril de 1897]

El Teatro del Nuevo Siglo es la denominación que identifica al último grupo de entusiastas que trabaja para la regeneración del teatro en este país. Es el mismo grupo que recientemente logró poner en escena *Little Eyolf*³ y *Mariana*. La propuesta ha sido divulgada; el programa anunciado; y su convicción de que “con el nuevo siglo debe buscarse un nuevo rumbo en la vida teatral inglesa” está en prensa; y nos han asegurado que “solamente un esfuerzo aislado del Ejecutivo podría favorecer a la causa del Arte

3 N. del T.: *El Pequeño Eyolf*.

Dramático y, sin parcialidad o preconceptos, allanar el camino para así construir una institución permanente, administrada por los artistas, fundamental para el desarrollo del teatro y la actuación.” Se pueden hacer reservas para cuatro series de matinés, en las cuales se pondrán en escena *John Gabriel Borkman*, *Admiral Guinea* (una obra de Henley–Stevenson) y tal vez *Peer Gynt*.

Mientras tanto, otro grupo igualmente prometedor, el Teatro Independiente, con exactamente los mismos objetivos idealistas, anuncia tres series de matinés de Ibsen, en las que se producirán *The Lady from the Sea*,⁴ *The Wild Duck*⁵ y la inevitable *Doll's House*.

Al público, en su mayoría, no le importa si las actuaciones las realiza el Teatro del Nuevo Siglo, la Compañía de Teatro Independiente o cualquier asociación en actividad. Con reserva anticipada pagarán por sus lugares con un descuento del 20 por ciento más o menos, o pagarán a la entrada a los valores normales. Ya no es necesario elegir entre dos sociedades más que entre el Sr. George Alexander y el Sr. Beerbohm Tree. Pero ¿qué sucede con

4 N. del T.: *La Dama del Mar*.

5 N. del T.: *El Pato Silvestre*.

el alma generosa que cree en el teatro, que desea donar dinero para la causa que estas sociedades proclaman representar? En ocasiones, los fundadores piadosos como estos me preguntan cuál de las dos áreas merece recibir una donación en efectivo. En estos casos sólo puedo sugerirles que donen la mitad a cada una de las sociedades. Este consejo es invariablemente recibido con desdén, dada la tibieza del mismo; la donación es entonces retenida; y el interesado compra las entradas para las funciones a medida que las mismas son anunciadas, dejando que los *empresarios* arreglen las diferencias entre ellos. Ahora bien, esta situación, queda claro, no dará como resultado la creación de un teatro ampliamente dotado. Si una pequeña empresa está especulando con el “Nuevo Teatro”, sin dudas el emprendimiento se verá estimulado y su nivel elevado por la competencia con otra empresa pequeña como rival; pero ambas deben permanecer mucho más dependientes del éxito comercial inmediato que, por ejemplo, el Sr. Henry Irving, quien, si deseaba “allanar el camino” para cualquier desarrollo futuro, lo pudo haber hecho invirtiendo

durante un mes con mayor facilidad que lo que el Nuevo Siglo o los Independientes podrían haber hecho juntos con buenas intenciones durante una sola noche. El Sr. Alexander ha producido obras en el Teatro St. James por el sólo hecho de su distinción literaria, sin ningún tipo de esperanza de que las pérdidas que se ocasionaran fuesen tan moderadas como el capital total de los entusiastas; y el Sr. Tree experimentó con obras de Ibsen, Henley y Stevenson, y de Fulda en el Teatro Haymarket. El Sr. Hare le produjo a la Sra. Lessingham un par de “obras de corte social” del Sr. Grundy en el Teatro Garrick. Los Sres. Forbes Robertson y Harrison intentaron con Sudermann en el *Lyceum*. Es sólo en el caso de los experimentos iniciales – el verdadero trabajo pionero – que los entusiastas pueden admitir que es indispensable. Porque no debemos olvidar que las producciones en la escala del West End no constituyen la única alternativa práctica que el teatro comercial le ofrece a los entusiastas. Cuando el Teatro Independiente, hace más o menos un año, publicó un folleto que mostraba que el sistema de producciones costosas y prolongadas tempora-

das del West End sólo resulta práctico para obras, lo suficientemente infantiles como para atraer a las grandes multitudes que buscan placer, todos los medios de prensa celebraron esta contundente afirmación. Pero si el Teatro Independiente y el Teatro del Nuevo Siglo son tan pobres que sólo pueden mantener su existencia haciendo que sus producciones cubran los gastos, ¿de qué modo están mejor calificados para superar la dificultad a diferencia de los numerosos empresarios que no se arriesgan a los esplendores y peligros de producir en el West End, y quiénes, de hecho, se enfrentan a temporadas completas con obras que no se presentan más, ni están mejor montadas y están peor actuadas que *Little Eyolf* y *Mariana*? Si se puede ganar poco dinero en teatro del mismo modo que se puede ganar mucho, hay muchos pequeños productores que, una vez que se les presenta la oportunidad, están interesados en ganarlo. El Teatro del Nuevo Siglo, al manifestar que su objetivo es “elevar el estándar de mérito de las obras, mientras que al mismo tiempo se baja el estándar de los ingredientes necesarios para constituir un éxito honorable” – es decir, re-

cuperar lo que se pierde de mérito mediante lo que se gana con una producción en apariencia menor — me parece que pone en evidencia cuál es el objetivo real, no en contra de los productores de Drury Lane sino, verdaderamente, en contra de los cientos de productores que están acostumbrados a adaptar la producción a la medida del negocio semanal.

Si se supone que aceptemos esta situación que ya no es gloriosa, el Teatro Independiente puede afirmar que está constituido en debida forma comercial como una sociedad por acciones, bajo el control de sus accionistas y reglamentada legalmente, mientras que el Teatro del Nuevo Siglo francamente no tiene ningún tipo de constitución, y deliberadamente declara que cualquiera puede convertirse en Socio por cinco chelines, los Socios no tendrán derecho a voto, y que la comisión autoelegida hará lo que le plazca. En asuntos no comerciales, estos modos despóticos, por lo general funcionan admirablemente cuando los déspotas gozan de la confianza total del público. En este caso los déspotas son el Sr. William Archer, el Sr. H. W. Massingham, el Sr. Alfred Sutro y la Señorita

Elizabeth Robins. En una oportunidad, el Sr. Archer fue acusado ante la Comisión Parlamentaria por parte del Evaluador de Obras Teatrales de la Reina (el antecesor del Sr. Redford) de haber escrito un informe sobre Ibsen con el objetivo de ganar dinero por traducirlo; pero esta explicación oficial del surgimiento del Nuevo Teatro sacudió la credibilidad de la censura, no del Sr. Archer, cuyo nombre prácticamente pone a la comisión por encima de la sospecha. El Sr. Massingham, peregrino de Bayreuth y editor del Daily Chronicle, está más efectivamente obligado, por su cargo, a tener en cuenta el interés público que cualquier elección que él pudiese realizar. El Sr. Sutro es un generoso mecenas del teatro. La Srta. Robins, es cierto, tiene intereses personales que son irreconciliables con la integridad artística perfecta del Nuevo Siglo, al igual que los de cualquier actor-productor; porque es una actriz, y prácticamente la propietaria de varios derechos de representación importantes; pero esto no le da ningún poder en la comisión que no podría ejercer más irresponsablemente fuera de ella; y sus afirmaciones como pionera, artista y productora

comercial son incuestionables. Por lo tanto, me parece que la comisión es lo suficientemente fuerte como para disponer de la confianza que exige si demanda apoyo para un verdadero Teatro del Nuevo Siglo. ¿Pero qué clase de relación existe entre la naturaleza elevada y el negocio menor de explotar pequeñas series de *matinés*, espiritualmentepreciadas, pero materialmente ordinarias, que apenas pueden mantenerse en cartel desde lo comercial?

Desde un punto de vista no comercial, el Teatro Independiente plantea lo mismo. Los accionistas son en gran medida el mismo ejército que apoya al emprendimiento más reciente; el cual ha realizado, a los tumbos, una gran cantidad de trabajos exitosos en circunstancias absurdamente difíciles; y el pequeño grupo de accionistas, indiferente a los dividendos, conforma, con los dos directores ejecutivos, la Sra. Dorothy Leighton y el Sr. Charles Charrington, un comité al que no se le puede elevar ninguna excepción. Y nuevamente pregunto, ¿qué puede hacer esta organización para el próximo siglo? ¿Qué tiene planeado hacer incluso para el XIX

que, después de *Little Eyolf*, no parece factible “de realizar en el modo habitual del negocio teatral”? Si lleva a cabo su último programa – espero que lo haga – hará simplemente lo que todas las empresas como ésta, incluyendo la última, manifiestan vehementemente que nadie los inducirá a hacer: es decir, competir con los empresarios comunes por las pequeñas selecciones de los trabajos de Ibsen.

La verdad es, hay sólo dos factores no comerciales necesarios para mantener al teatro en movimiento y para establecer y conservar un alto estándar de actuación. Uno es el pionero individual – el aventurero que explora el nuevo territorio a riesgo propio y es reemplazado por la empresa comercial en el momento que se advierte que encontró algo bueno. El ejemplo más cabal de este tipo en el movimiento actual es el Sr. Charles Charrington. La confusa mezcla de experimentos desastrosos a los que se lanzó luego de su victoria pionera y gira alrededor del mundo con *Doll's House* pareció impulsiva, inexcusable e insensata en ese momento; y su desastroso fracaso pecuniario pareció ser una reivindicación para quien otrora fuese un aven-

turero incorregible. Pero hoy todos están haciendo lo que él hizo. Su postura acerca de que la única ficción inglesa viva se encuentra en la actualidad en las novelas y no en el teatro, y su intento por arrastrarlas al escenario, sin importar que los aficionados al teatro o los actores estuviesen acostumbrados a su atmósfera característica, le costó las ganancias de varios años, y le hubiera costado su reputación de tener sentido común si la hubiese tenido. Pero desde ese entonces *Trilby* ha justificado a su malinterpretada antecesora *Clever Alice*; y el aparentemente sin sentido “programa quintuple” de escenas de cuentos de Barrie, Conan Doyle, Thackeray, y otros, puestos en escena por el Sr. Carrington en el Teatro Terry, ahora parece una síntesis de aquello en lo se ha convertido la empresa teatral, con el furor por las adaptaciones de novelas. Luego lo siguieron pioneros más cautelosos – el Sr. Grein, la Srta. Farr, la Srta. Robins; pero nadie anticipó tanto y sufrió tanto como el Sr. Carrington.

Ahora, la primera condición por la cual el Teatro del Nuevo Siglo puede obtener algún tipo de apoyo público es una convicción por parte del

público de que puede implícitamente confiarle que él no imitará la incomprensible impetuosidad del Sr. Carrington. El Sr. Carrington tomó todo el dinero que pudo de parte de los soñadores del Teatro del Nuevo Siglo, agregó a éste todo su dinero, y lo desperdició para obtener un puñado de críticos y aficionados al teatro que fuesen a uno, donde les mostró durante una noche o dos un intento de algo que no entendieron. El Sr. Carrington no hará eso con el capital del Teatro Independiente, porque los accionistas no se lo permitirán, incluso cuando sea lo suficientemente joven como para sacrificarse a sí mismo nuevamente. Se puede confiar en que el Sr. Archer no va a permitir a la nueva sociedad explotaciones de este tipo, aun cuando la insistencia honorable de la Srta. Robins con respecto a la perfecta solvencia de todos sus emprendimientos, milagrosamente la abandonara. La imprudencia, la primera condición de los pioneros, será estrictamente prohibida en las dos sociedades. Por lo tanto el primer factor, el pionero – aventurero, no tendrá apoyo de parte de ellas.

¿Cuál es el segundo factor? Seguramente, es un teatro como el Bayreuth Festspielhaus, donde pueden brindarse actuaciones estándar de obras clásicas, nuevas y viejas, donde puede formarse un repertorio, donde los actores pueden graduarse en su profesión, y donde el público puede educarse. Un productor “común”, con la ambición, previsión y persistencia artística necesarias, podría desarrollarlo a partir de una serie de matinés semanales regulares y cuidadosamente atendidas, dirigidas a lo que, en una primera instancia, podría denominarse como el Lunes Popular y el público Ritcher. Pero lo haría todo más rápido si estuviese subvencionado por una entidad como el Teatro del Nuevo Siglo, o el Teatro Independiente, o una combinación de los dos. La elite del momento solía acudir a Sir Augustus Harris y decir, “Queremos una ópera italiana: póngala en escena para nosotros y le garantizamos tal o cual figura”. ¿Se les ha ocurrido ya a los entusiastas acudir al Sr. Alexander o al Sr. Tree o a Sir Henry Irving y decirles, “Queremos una serie de obras maestras al mismo tiempo que *El Prisionero de Zenda*, *Trilby* y *Madame Sans-Gêne*: ¿qué

garantías le inducirán a comenzar una serie de una o dos matinés clásicas por semana”? Después de todo, esto es lo que virtualmente se ha estado haciendo hasta este momento a pequeña escala. Se le ha dado dinero al (y de parte del) Sr. Grein, la Sra. Robins, la Sra. Farr, y otros, que por consiguiente han tomado los teatros y hecho lo mejor que pudieron frente a cualquier desventaja. Pero si realmente se pudiese reunir una suma de dinero considerable, y se pudiese conformar un comité influyente y representativo, el Teatro del Nuevo Siglo podría anunciar su primera temporada en el Teatro Lyceum bajo la dirección de Sir Henry Irving, cuyos prejuicios contra Ibsen no podrían ser peores que los de Sir Augustus Harris contra Wagner. Por lo tanto debería inmediatamente solicitar un subsidio del gobierno bajo el mismo concepto de los subsidios para la Galería Nacional y el Museo Británico. Por más razones de las que tengo tiempo de dar acá, creo que estas son las únicas líneas en las que hay tanta posibilidad de éxito.

En cualquier caso, esas son las únicas líneas que pueden reivindicar la importancia de tomar un

nuevo rumbo. Con todo el respeto hacia el Teatro del Nuevo Siglo, no hay nada de nuevo con respecto a la propuesta. Las frases del tipo “obras de mérito intrínseco” y otras similares no tienen ningún sentido; y el programa no es más que la continuación, bajo un nuevo nombre, de las series de *matinés* que la Srta. Robins ha organizado ocasionalmente durante años. Siempre he defendido el valor de estas *matinés*. Les deseo el mayor de los éxitos, y cordialmente las recomiendo a ambas y a las series anunciadas por los Independientes para que el público las apoye. Pero el éxito de las mismas no nos dejará más cerca de la fundación de un teatro estándar; y ese es el trabajo que el Sr. Archer y el Sr. Massingham deberían comenzar inmediatamente.

The Yashmak es una mezcla musical excesivamente copiosa en dos actos, que duran dos horas cada uno. Debe haber comenzado, creo, como una ópera franco-oriental seria, porque hay rastros por todos lados de números pretenciosos y de ninguna manera fallidos en ese *género*. He visto entretenimientos mucho peores a la altura de la moda operística del Sr. Arthur Roberts en el Teatro Príncipe

de Gales. La Srta. Kitty Loftus, que por fin cosecha la recompensa de su asombroso trabajo, se está convirtiendo en toda una artista, y seguramente terminará siendo una importante actriz si mantiene el ritmo con el que mejora. Al igual que el Sr. Lionel Mackinder, quien comparte los principales honores de la obra con ella, parece tener una reserva de genuino talento dramático detrás del mero virtuosismo para hacer payasadas que esta clase de obras necesitan. Una tal Srta. Aileen d'Orme tuvo la feliz idea de interpretar una canción en francés, que sin dudas es su lengua madre. La galería, inmensamente halagada por el cumplido implícito hacia sus gustos y logros lingüísticos de clase alta, aplaudió con cortesía. La Srta. Love, cuyos logros tienen la calidad del *pathos* más que aptitud, desarma toda crítica. *The Yashmak* me divirtió bastante – no sé por qué – por lo que no me sorprendería si tuviera éxito con espectadores menos exigentes.

No vi todo, ni siquiera mucho, de *Skipped by the Light of the Moon* del Sr. Sims en el Métropole, debido a que el tren que confié me dejaría en Camberwell, me dejó perdido en un lugar llamado South Tottenham – al sur, sin dudas, de las Islas Orkney, pero muchos gra-

dos al norte de Camberwell. El público rió a carcajadas frente a las gracias del Sr. George Walton como nunca antes había escuchado al público londinense reír; y dos jóvenes y atractivas damas interpretaron el interludio de *Cavallería* como dueto de mandolina, bajo cuya interpretación las progresiones armónicas en el preludio me hicieron comprender por primera vez (no por los errores de los intérpretes, permítanme agregar) lo que significa “hacerme enojar”.

El teatro de sombras del Sr. Bruckman ofrecido en la recepción del Dutch Club en Steinway Hall el sábado pasado no fue teatro. Es una serie de ilustraciones históricas acompañadas de una simulación de una clase de retórica, y se diferencia del viejo teatro de sombras sólo por la gracia decorativa de las siluetas, y no por cualquier ingenuidad mecánica, desprovisto incluso de un ardid eficaz para pasar los perfiles ininterrumpidamente a través de la pantalla. Confieso que tuve la esperanza infantil de que las figuras “funcionaran” y brindaran una pequeña obra al estilo de *The Broken Bridge*; pero no fue así; y si bien algunas de las siluetas eran bellas, no puedo negar que había visto lo suficiente al momento que se bajó el telón.

8

No vale la pena leerlo

No vale la pena leerlo¹

De acuerdo con Shaw, si él “pudiera tomar uno de esos trenes que circulan por la ciudad y por los suburbios - entre las ocho y media y las diez y media de la mañana - ocupar los vagones de primera clase, y obtener la cooperación de todos los hombres adultos presentes, menores de treinta años, y que no dejaran de pronunciar las haches en los comienzos de palabras y de sílabas, podría lograr con menos de un año de entrenamiento, hacer que el noventa por ciento de ellos alcanzara el nivel de actor-protagonista de veinticinco libras de sueldo, tan seguro de esto como de que un peón de campo puede ser transformado en un soldado bien prolijo o en un oficial con autoridad para dirigir el cruce de calles en Londres”. Pero ninguno en su sano juicio quiere ser actor y ganar tan poco. El mismo Shaw, no veía la hora de dejar de ser crítico de teatro debido a la mala calidad de las obras y al desdén del espectador hacia las obras buenas.

[24 de abril de 1897]

¹ “Not Worth Reading”. *Our Theatres in the Nineties*, Vol.III. London: Constable and Company Limited, 1932, pp. 111-115.-

A todos aquellos empresarios que tan amablemente me invitaron a pasar el sábado de Pascuas en el teatro en Londres, no tengo para ofrecerles más que mis disculpas. Les aseguro que *The Queen's Proctor* en el Teatro Strand, con la Srta. Violet Vanbrugh como Cyprienne, me hubiera reembolsado un regreso al campo, si no hubiera necesitado un descanso. Como se dieron las cosas, pensé que lo mejor era conformarme con haberla visto antes y haberla valorado según lo merecía. No tengo motivos para dudar de la excelencia del Sr. Fred Horner en *On Leave* en el Avenue; y pensé que tal vez sería bueno no arriesgar un cambio en esa actitud amigable, viéndola con resentimiento hacia la producción por haberme alejado del sanador aire del campo. Entonces, permanecí en las colinas de Surrey, y en raras ocasiones me encontré pensando en la relación entre el campo y el teatro. Se me ocurrió que el campo es demasiado aburrido para quienes pasan mucho tiempo allí. Y esto es, precisamente, lo que sucede con el teatro. Sólo que el campo está mejor ventilado y es más sano. Si es aburrido, por lo menos no se promociona a sí mis-

mo como un lugar alegre; y es más barato, ya que una butaca en el teatro sólo cuesta media guinea² las tres horas, mientras que por ese valor se puede pasar una semana en una casa de campo. En cuanto al paisaje y el clima, se puede confiar más en el del teatro; pero los éxitos del campo con respecto a estos factores superan en demasía a los del teatro; y la vista no se ve obstruida por los sombreros de la matiné. Tal vez los dos puedan describirse como lugares

Dónde cada posibilidad puede agradar
Y sólo el Hombre es vil

ya que la agricultura es un fracaso porque el trabajador rural está mal pago y sobrecargado de trabajo y el hacendado está desactualizado, mientras que el teatro es un fracaso porque el actor trabaja menos y está sobrevaluado y el productor está desactualizado.

2 Una moneda de oro inglesa acuñada en 1663 que dejó de usarse en 1813. Debería valer 20 *chelines*, pero debido a la fluctuación de las monedas de plata valía más de 21. De 1717 en adelante pasó a valer, entonces, 21 *chelines*.

En este punto es tan seguro que el actor me va a contradecir absolutamente, que me siento por un rato en la ladera a considerar si no hubiese sido más rentable haberme dedicado a la actuación en lugar de a la crítica. Según tengo entendido, en Londres un “actor protagonista” puede ganar alrededor de £25 por semana (sin contar unas pocas semanas de ensayos gratuitos) por aptitudes físicas que no superan las de un soldado raso promedio en un regimiento de caballería elegante; por un nivel de modales y “estilo” personal lo suficientemente bueno como para tolerar la crítica de la Bolsa de Valores; por habituarse a la rutina mecánica del escenario como la que un cadete podría adquirir en unos pocos meses; por unos modos escénicos casi tan espantosos como “el modo de tratar a los pacientes” de un médico mediocre de los suburbios; por un nivel de encanto personal el cual, si bien ciertamente es más deslumbrante que el del crítico teatral promedio (que está desprovisto de la ayuda de la boletería), es resistible por parte de una heroína que no supera la capacidad mental promedio, y por el arte de lograr que una voz carente de entrenamiento resuene penetrantemente en la nariz.

Ahora, si yo pudiese zambullirme en los trenes urbanos y suburbanos cualquier mañana entre las 8.30 y las 10.30; subir a los vagones de primera clase y analizar la situación de todos los pasajeros adultos menores de treinta que hablan correctamente, podría con menos de un año de entrenamiento preparar al noventa por ciento de ellos para el rol de actor protagonista promedio por £25, con la misma seguridad con la que un atorrante de pueblo puede convertirse en un soldado raso o en un policía responsable y con autoridad, a cargo de un cruce de calles en Londres. Pero sería muy afortunado si entre ellos encontrara a un hombre en su sano juicio dispuesto a someterse a este proceso, aunque el diez por ciento descartado estaría compuesto en su mayoría por tontos ansiosos por convertirse en actores. Sus objeciones para aceptar la carrera de actor no surgirían del puritanismo, sino del hecho innegable de que si el noventa por ciento soportó mis antecedentes, los tres con mejores aptitudes para conseguir contratos (no los tres mejores actores) podrían ganar entre £18 y £25 durante seis meses al año en Londres, mientras es-

taban en boga, alrededor de veinte podrían ganar entre £3 y £5 durante cuatro meses más o menos en las provincias; y el resto debería vivir solamente de pedirse prestado el dinero entre ellos. En estas circunstancias, no vale la pena que alguien pase el tiempo entrenando a los actores seriamente. Por lo tanto, no existen escuelas públicas de actuación acreditadas, y por lo tanto no hay profesión. Están los genios que se forman a sí mismos – actores de “cuarenta libras” que inmediatamente se transforman en actores-productores, y dividen el manejo de nuestros teatros con actores económicos de veinticinco libras – pero, repito, no hay profesión.

Ahora el actor no dejará de comentar que, en este sentido su “profesión” no es peor que la mía. De hecho, la comparación es demasiado halagadora para el crítico, excepto en Londres y en una media docena de ciudades en las que se publican los periódicos de primera categoría. En pueblos más pequeños el actor podría ser lo que el carpintero o el albañil describiría desdeñosamente como “sin oficio”; pero el crítico se encuentra tan abismalmente por debajo del desprecio, que nadie soñaría

con considerarlo seriamente como para llamarlo impostor. En un conocido balneario, el otro día, un periódico permitió, repentinamente, la entrada al teatro de un crítico que no eligió actuar como un mero adulator para los publicistas. Escribió una noticia acerca del teatro local, la cual, si bien era extremadamente indulgente, no dejaba de ser una noticia crítica. El productor, a quien antes no le había ocurrido una cosa semejante, discutió acaloradamente con sus amigos hasta que se enteró que el crítico estaba descaradamente caminando por las calles del pueblo como cualquier otro ciudadano. Inmediatamente salió con dos de sus empleados; golpeó al crítico con toda su furia; y luego se mostró como un hombre público ofendido buscando la empatía de su ciudad, que despiadadamente multó al crítico con £3. Estoy fervientemente agradecido a los críticos que no son tan baratos en Londres; pero aún así sentí lástima por ese pobre productor que no estaba acostumbrado a las críticas. Si se formasen comités provinciales de aficionados al teatro que han sido engañados, para aplastar a los adultores locales, sin olvidar a los propietarios

del periódico que son responsables de ellos, y se les aplicara una multa de media corona³ por la agresión, que podría reducirse a un chelín en casos de discapacidad permanente, definitivamente se elevaría el tono de la prensa provincial.

Por lo tanto tenemos un actor no calificado criticado por un crítico aún menos calificado, de modo tal que pierde la agonía benéfica de que le señalen sus propios defectos; y un público siempre inseguro de su propio juicio en cuestiones artísticas, al que se lo deja creer que el teatro es el lugar trivial que construyen tanto actores como críticos. El único crítico eficaz que tiene el actor es su productor, que es alguien por lo general, más ignorante que el actor, o de otro modo, siendo también actor, su rival profesional. Su mejor posibilidad es ponerse en las manos de un productor del tipo antiguo, como Bateman-Daly, que capacita a su compañía sin competir personalmente con ellos, o en manos de un autor-actor-productor capaz como el Sr. Wilson Barrett, quien, más aficionado a sus obras que a él mismo, es conocido entre nuestros jefes teatrales por sacar lo mejor de su compañía.

3 Antigua moneda británica.

Cuando William Morris fundó Kelmscott Press⁴, y recuperó para el mundo el arte perdido de hacer hermosos libros, tuvo que hacer que sus impresores hicieran exactamente lo opuesto a lo que se les habían enseñado, que era la perfección de la labor exquisita: en realidad, un periodista al que él le había convertido a su forma de trabajar, señaló en una ocasión, muy alegremente, que si tuviera que “volver al alto arte de la impresión” estaría al principio, muy fuera de práctica. Pero al menos, Morris no tuvo que enseñar a sus impresores composición y trabajo de imprenta: para empezar, todos eran hábiles. Si no lo hubieran sido, Kelmscott Press nunca hubiera podido hacer lo que hizo. Morris no tuvo problemas para encontrar hombres que pudieran acomodar los tipos de cualquier manera que a él se le ocurriera; y un productor solo podría competir con la rapidez revolucionaria de sus resultados si encontrara actores que pudieran interpretar al menos la rutina de sus partes, de cualquier manera que a él se le ocurriese que las interpretaran. Tal como están las cosas, el desafortunado productor

4 Cf. nota 8, p.93 en que Shaw sugiere que William Morris fundó una editorial llamada Kelmscott en lugar de fundar un teatro con ese mismo nombre.

debe elegir entre gente que no tiene habilidad alguna y nuestro círculo de intérpretes de Londres cuyas peculiaridades se convirtieron en instituciones públicas y que necesitan que las obras se adapten a ellos en lugar de adaptarse ellos a las obras.

Teniendo todo esto en cuenta, creo estar más seguro fuera del escenario que sobre el mismo. Un actor de la misma reputación en los teatros que la mía en el periodismo caería muerto de indignación si le ofrecieran mi sueldo; pero mis compromisos son de larga data, y cuanto mejor escribo más contento está mi editor. Es cierto que los dramaturgos no escriben sus obras para jactarse y mostrar que escriben sólo lo que concuerda con mi estilo de crítica, y que debo conocer muy bien mi trabajo y aceptar lo que el público exige- Shakespeare e Ibsen una semana, comedia musical la siguiente, livianas y serias, “de carácter” y clásicas, en lugar de elegir lo que “a mi me gusta”. Pero, entonces, si no puedo elegir mi trabajo, tampoco puedo esperar ser elegido para hacerlo. Por sobre todas las cosas, mi cerebro se ejercita; y eso es tal vez lo que realmente inclina la balanza entre los dos departamentos de

vagabundeo – ya que cualquier cristiano mira con recelo tanto al actor como al periodista.

Mientras termino de escribir estas áridas reflexiones que marcan la caída del sol, y considero mi distancia desde la copa del árbol, se me ocurre que si tuviéramos teatros de verano acá en el campo, en los que se pudieran ver buenas interpretaciones de obras serias, al menos cada sábado y domingo, comenzando por la tarde, al estilo de Bayreuth ¡cuanto mejor y más productiva sería la tarea tanto del crítico como del actor! Y con esa visión utópica y el comentario consolador de que, hasta el momento mis visiones utópicas son las únicas que fueron llevadas a cabo (porque nadie se tomará la molestia de llevar adelante proyectos con sentido común), me dirijo hacia mi caballo de acero y a toda velocidad a través de las colinas y más allá, a cenar.



**Prefacio de El “Mundo” Teatral
de 1894, de William Archer**

Prefacio de El “Mundo” Teatral de 1894, de William Archer¹

En este prefacio, Shaw critica las condiciones en las cuales se invita al público a ir al teatro. Estas condiciones, en su opinión, “son suficientes en sí mismas para hacer que la mayoría de las personas razonables considere que una visita al teatro es un aburrimiento o un lujo exagerado que se dan tres o cuatro veces al año bajo presión familiar, más que una manera trivial de pasar una noche libre.” Los sectores de los teatros en Londres están por debajo del nivel de confort esperado en ese tiempo, hasta por los pasajeros de tercera clase en los trenes ingleses de la línea norte. Siendo así, no es que las personas se rehúsen totalmente a ir al teatro, van muy rara vez, y cuando lo hacen, eligen algún teatro de gran renombre, como el del Sr. Irving, actor y hombre de negocios, o van a ver una obra considerada “el éxito del momento.”

(Londres, Walter Scott, Ltd., 1895)

¹ “Preface to The Theatrical World of 1894 by William Archer,” *Shaw on Theatre*. West, E (ed.) New York: Hill and Wang, 1958, pp. 41-53.

Mi calificación para presentar este registro anual es, como le he insistido, en vano, a mi amigo el autor, la peor calificación entre las posibles. Durante estos últimos años aquellos lectores de *The World* cuyo interés en el arte les dio una avidez por la crítica, todos los martes pasaban de una página sobre teatro por W. A. a una página sobre música por G. B. S. La muerte de Edmund Yates el año pasado cerró un capítulo en la historia del periódico; y G. B. S., habiendo agotado su mensaje sobre el tema de música contemporánea, aprovechó la oportunidad para escribir *Finis* al final de sus artículos sobre música. Pero la vieja asociación fue tan característica, y es aún tan reciente, que resolvimos intentar verificar si el lector no dará vuelta la hoja, sólo por una vez más, y pasará de G. B. S a W. A., simplemente por hábito, sin advertir el hecho evidente de que las obligaciones musicales de G. B. S, al apartarlo casi por completo del teatro, prácticamente lo han dejado, como se ha dicho anteriormente, como la persona más inapropiada para inmiscuirse en un libro sobre el teatro y nada más que eso.

Sin embargo, uno puede aprender algo acerca del teatro, incluso en la ópera: por ejemplo, que existen ciertas condiciones permanentes que afectan profunda-

mente cada presentación en Londres. Ningún periodista, sin la injusticia intolerable hacia los artistas y productores cuyo sustento de vida está en juego, puede opinar sin tener en cuenta estas condiciones; y aun así podría no mencionarlas, porque su reafirmación en cada nota podría ser insoportable. Por lo tanto, el periodista se ve obligado a reconocer que el lector conoce las dificultades con las que se producen las obras teatrales en este país, del mismo modo en que el autor del editorial se ve obligado a suponer que sus lectores conocen la constitución británica y las exigencias prácticas de nuestro sistema de gobierno partidario. Y es debido a que el lector casi nunca conoce estas cosas que los periódicos bastante a menudo ocasionan más mal que bien.

Es obvio que el Sr. Archer, al reeditar sus artículos semanales exactamente como habían sido publicados, y por lo tanto conservando su intensidad y realidad, también conserva esta dependencia del periodista con el público para una lectura considerada y bien informada de sus veredictos. Prácticamente no necesito agregar que no lo logrará, porque sus lectores, si bien están interesados en el arte teatral, no conocen ni les interesa nada relacionado con el negocio del teatro, y aun así el arte del teatro

es tan dependiente del negocio como el genio del poeta depende del pan de cada día. La producción teatral de este país es una de las formas comerciales de apostar más desesperadas. Nadie puede anticipar el destino de una obra: los productores más experimentados seleccionan cuidadosamente para su producción, fracaso tras fracaso; y los principiantes más atolondrados cometen errores garrafales con los éxitos. En los teatros del West End de Londres, donde se originan todas las obras inglesas modernas, el gasto mínimo para poner en escena una obra es de aproximadamente £400 por semana, y el máximo, cualquier suma que uno esté dispuesto a gastar. Y todo, hasta la última fracción de esto podría, y con frecuencia sucede, perderse por completo. Por otro lado, el éxito podría implicar una fortuna de cincuenta mil libras acumuladas durante un solo año. Muy pocas formas de apostar son tan riesgosas como esta. En la ruleta uno puede apostar a colorado o a negro en lugar de al amarillo. En las carreras de caballos uno puede apostar poco por el favorito en lugar de apostar mucho por el caballo que no lo es. En ambos casos uno puede arriesgar mucho o poco según elija. Pero en el teatro uno debe jugar y apostar fuerte o directamente no jugar. Y todos los riesgos recaen sobre la

producción. Todos, desde el autor hasta la persona encargada de la limpieza, deben recibir su paga antes de que los productores se queden con un cuarto de penique.

Quien estudia científicamente las apuestas de juego, enseguida advertirá que éstas no son las condiciones que permanentemente atraen al apostador. Son demasiado extremas, demasiado rígidas; y además, el juego requiere demasiado conocimiento. Por lo tanto, el apostador puro y simple nunca se entromete con el teatro: tiene a su disposición una docena de juegos que le resultan más apropiados. Y lo que para el apostador representa demasiado riesgo queda fuera de consideración para el hombre de negocios. Así, desde un punto de vista puramente económico, el teatro es imposible. Ni como especulación ni como inversión, ni como empresa o como juego, ni en serio ni en broma, el teatro puede atraer un solo soberano² de capital. Uno debe alterar la razón de un hombre antes que éste considere una propuesta para hacerse cargo de un teatro.

Ahora surgirá la pregunta del por qué, bajo estas circunstancias, contamos con un par de docenas de teatros en funcionamiento en el West End de Londres. ¿Están

² Moneda de oro de Gran Bretaña que valía una libra esterlina. La moneda era conocida como "soberano" debido a la imagen del monarca acuñada en el metal.

estos teatros manejados por personas cuya razón está alterada? La respuesta es categórica: Sí. Son el resultado de haber barrido con toda la prudencia económica razonable, con la inmensa fuerza de un instinto artístico que mueve al actor a aceptar todas las oportunidades frente a los riesgos, a cambio del ejercicio de su arte, y lo que hace al teatro irresistiblemente fascinante para muchas personas adineradas que pueden afrontar el gasto de mantener teatros, del mismo modo en que mantienen caballos de carrera, yates o periódicos. El actor lo suficientemente exitoso como para tener un empleo aceptablemente continuo como "actor protagonista" en Londres, por un salario de entre veinte y cuarenta libras por semana, en unos pocos años puede ahorrar lo suficiente como para experimentar elegir un teatro durante unos pocos meses y producir una obra por su propia cuenta. Las mismas cualidades que hicieron que el público se interesara en él como actor le ayudarán, en su rol de actor-productor, a interesar a los adinerados aficionados al teatro, y persuadirlos para que sean sus "patrocinadores". Por lo tanto, si la empresa eventualmente comenzase a ser impulsada, de vez en cuando, por las grandes ganancias de una obra exitosa, costará mucho eliminarla. Con la ayuda de

estas ganancias y subsidios ocasionales, las posibles rachas de mala suerte se disminuyen con cada aparición de prosperidad brillante, y esto sólo lo pueden anticipar los actores-productores experimentados, y los observadores sagaces que han notado el extremo escepticismo de estos caballeros respecto de la realidad de cualquier gran éxito aparente.

El sistema de actor-productor y patrocinadores es prácticamente supremo en Londres. Las obras teatrales están en manos del Sr. Irving, el Sr. Alexander, el Sr. Beer-bohm Tree, el Sr. Lewis Waller, la Sra. de John Wood, el Sr. Hare, el Sr. Terry, el Sr. Wyndham, el Sr. Penley, y el Sr. Toole. Casi todos los demás teatros que no les pertenecen a ellos se dedican, como en el caso del Teatro Adelphi y del Drury Lane, a la rutina de las formas de melodrama comparativamente infantiles, que ya, al igual que el de Madame Tussaud o el Christy Minstrels, no forman parte del desarrollo teatral como una de las ramas artísticas superiores, o si no son teatros de ópera.

A esta altura todos sabemos que el efecto del sistema de actor-productor es imponer a cada autor dramático que desea que su trabajo sea producido con un estilo de primera categoría, la condición de que gran parte de las

ganancias serán para el actor-productor. Esto para nada está relacionado con la vanidad o los celos del actor-productor: se debe a su popularidad. La mayor fascinación en un teatro es la del actor o la de la actriz, no la del autor. Al Teatro Lyceum van más personas para ver al Sr. Irving y a la Srta. Ellen Terry que para ver las obras de Shakespeare; sea como sea, lo cierto es que si el Sr. Irving se presentase a sí mismo de una manera tan limitada como lo hizo en el papel de Rey Lear, se escucharía un grito de horror en todo Londres. Si el Sr. Irving fuera a producir una tragedia, o el Sr. Wyndham una comedia, en las cuales ellos tuvieran un rol secundario, el público se alejaría; y el autor tendría motivos para maldecir la abnegación del actor-productor. La política gerencial, personalmente modesta, del Sr. Hare no es para nada una motivación para los autores y críticos que desean que todos los actores-productores estén a su misma altura. La falta de un fuerte interés personal de su parte en las obras que se le proponen suavizan tanto su juicio como sus méritos; y a excepción de cuando recurre a los viejos favoritos como *Caste y Diplomacy*, o se aferra a *A Pair of Spectacles*, que es una obra de un solo rol de actor-productor como sucede con Hamlet, a menudo selecciona todos los fracasos del teatro moderno y deja

todos los éxitos a los actores-productores cuyos instintos selectivos se ven agudizados por los buenos roles presentes en las mismas. Por lo tanto, vemos que al eliminar las motivaciones personales del actor-productor, las cosas empeoran en lugar de mejorarse; aunque las condiciones económicas son tan extremadamente desfavorables para cualquiera menos para el actor que se arriesga a producir sólo teatro puramente de rutina, que para poder reducir la lista de excepciones reales a la regla londinense de actor-productor a tres, debemos contar al Sr. Daly y al Sr. Grein del Teatro Independiente, junto al Sr. Comyns Carr. El Sr. Grein, a pesar de que sus vanas esperanzas han favorecido al teatro aparentemente de manera exagerada para el espectáculo que ha podido producir, nos dice que ha perdido más por sus esfuerzos que nadie, excepto lo que un fanático estaría dispuesto a sacrificar; mientras que el Sr. Daly, como productor y propietario de un teatro londinense (Nueva York es su base de operaciones), ha tenido poco éxito excepto con las reposiciones de Shakespeare, que le han permitido explotar el encanto inigualable de la Srta. Ada Rehan en el uso del lenguaje poético.

Entonces, considerando al actor-productor como algo inevitable en este tiempo, y descartando como in-

sostenible la idea de que el actor-productor puede permitirse ser magnánimo más de lo que puede permitirse ser haragán, ¿por qué es que, en general, el efecto del sistema es mantener al teatro tan rezagado con respecto al drama? La respuesta es que el teatro depende de un gran público, y el drama de uno pequeño. Un gran poeta dramático producirá obras con las que apenas sobrevivirá, si no puede obtener nada más. Incluso cuando un teatro londinense las pusiera en escena en las mismas condiciones, la suma con la que un poeta podría sobrevivir un año – o cinco años si no hay más remedio – no mantendrá al teatro funcionando más de una semana. Ibsen, el gran poeta dramático del momento, produce una obra en dos años. Si pudiese vender veinte mil copias de la misma a cinco chelines cada una durante los próximos dos años, sin dudas se consideraría, como poeta, el hombre más afortunado en sus relaciones comerciales. Pero a menos que un productor londinense vea cierta probabilidad de que entre 50.000 y 75.000 personas le paguen un promedio de 5 chelines por la obra durante tres meses, es muy poco probable que lo persuadan a arriesgarse. En este libro, el lector encontrará una reseña de la producción por primera vez en Inglaterra de *Wild Duck* de Ibsen, una obra

maestra de la tragicomedia moderna, famosa en toda Europa. De ninguna manera carecía del atractivo personal para el actor-productor; ya que contiene dos papeles, uno de los cuales, el viejo Ekdal, podría haber sido escrito para el Sr. Hare, mientras que el otro, *Hjalmar Ekdal*, hubiese sido perfecto para el Sr. Beerbohm Tree. Sin embargo, lo que en realidad sucedió fue que ningún productor londinense podía siquiera afrontar el gasto; y no fue hasta que unos pocos particulares reunieron un puñado de suscripciones, que se realizaron dos breves y modestas representaciones, con muchas dificultades por obra del Sr. Grein. El Sr. Tree ya había comprobado, luego de experimentar con unas pocas matinés de *An Enemy of the People*³, que un trabajo de Ibsen, de primera categoría como éste, aún está muy por encima del muy bajo nivel que representa el gusto promedio de la enorme multitud de aficionados al teatro, para hacer que una puesta en escena sea remunerativa. Por lo tanto, *Wild Duck* tenía que darle lugar a un trabajo más común. Fue así que el teatro quedó retrasado con respecto a la literatura impresa. Y este mal tiende a perpetuarse de dos maneras: primero, al ayudar a impedir la formación del hábito de ir al teatro entre los sectores cultos de la comunidad londinense; y segundo, al desviar

3 N. del T. *Un Enemigo del Pueblo*.

lo mejor de nuestro talento literario del teatro para darle lugar a la ficción y al periodismo común, en donde se hace técnicamente inservible para los propósitos escénicos.

El asunto se complica más por las condiciones en las cuales se invita al público a asistir al teatro. En mi opinión, estas condiciones son suficientes en sí mismas para hacer que la mayoría de las personas razonables consideren la ida al teatro como un lujo problemático y costoso para permitirse tres o cuatro veces al año debido a la presión familiar, más que como una forma común de pasar una noche libre. Los productores teatrales no reconocerán que se ven obligados a competir con la costumbre inglesa de sentarse cerca de la chimenea, las pantuflas, el sillón, la biblioteca móvil y la prensa ilustrada. Insisten en esperar que un hombre y su esposa salgan luego de cenar y, después de luchar para llegar al teatro mediante combinaciones de tren y taxi u ómnibus, paguen por una función siete y seis peniques o media guinea cada uno por butacas cómodas. En los Estados Unidos, donde los precios son más altos para otras cosas, se pueden obtener butacas por cinco y seis chelines⁴. Los sectores más baratos en los teatros londinenses están por debajo del nivel

⁴ Peniques, guineas y chelines eran monedas de uso corriente en la época.

de comodidad que actualmente exigen los pasajeros de tercera clase en nuestros trenes del norte. El resultado no es que la gente se rehúse a ir al teatro, en absoluto, sino que lo hacen con muy poca frecuencia, y cuando lo hacen es para asistir a uno de gran reputación, como el del Sr. Irving, por ejemplo, o para ver alguna obra que ha creado la clase de manía que se entiende con el término "estar de moda". Sin dudas, cuando una manía así se instala, las ganancias, como ya hemos visto, son inmensas. Pero cuando no es así – lo que es más frecuente – el actor-productor está desesperado por encontrar personas que se sienten en sus plateas por un costo de media guinea y en las butacas de la galería, de siete y seis peniques, por nada, para así convencer al aficionado provinciano, cuando le llegue el momento de ver una de las obras "en gira" desde una excelente ubicación por el costo de unos pocos chelines, que está frente a un "gran éxito londinense". A la larga, este sistema sucumbirá frente al accionar de la competencia, y a la creciente discrepancia entre la distribución de precios en el teatro; pero el lector que desea comprender inteligentemente los fracasos y los éxitos registrados en este libro, debe tener en cuenta el hecho de que, a excepción de la galería por unos chelines, cada butaca en un teatro del West End londinense, en este momento, se en-

cuentra con un recargo que hace imposible que un emprendimiento teatral se establezca y pase de una especulación febril a una industria firme.

Entre otros efectos de este estado de cosas se encuentra la extrema precariedad del empleo de los actores, que se ven obligados a demandar salarios irracionalmente altos porque podrían ganar salarios desalentadoramente bajos en el transcurso de un año. Como hemos visto, los pocos que tienen una popularidad y capacidad, lo suficientemente adaptables, como para tener un empleo constante, ahorran dinero con rapidez como para convertirse en actores-productores e incluso como para construir ellos mismos sus teatros. El resultado es que se hace cada vez más difícil encontrar un buen elenco para una obra. El "sistema de estrellas", que se supone ha desaparecido en Londres, es realmente desenfrenado allí, en lo que a actuación se refiere. Comparemos, por ejemplo, el Ópera, donde el actor-productor es desconocido, con el Lyceum. Sir Augustus Harris es capaz de presentar una ópera con toda una constelación de estrellas. Una de las mejores óperas del mundo, interpretada por una media docena de los mejores cantantes líricos del mundo, es un fenómeno que, como crítico de música, he visto, y criti-

cado, en el Covent Garden. Ahora, intenten imaginar al Sr. Irving intentando hacer de una obra maestra de Shakespeare lo que Sir Augustus Harris hace con Lohengrin. Todas las demás estrellas son como Sir Irving: tienen teatros propios, y están compitiendo con él como hombres de negocios, en lugar de cooperar con él como artistas. La vieja receta de una compañía de ópera, "Catalani and a few dolls" resulta, dejando de lado la escenografía y el montaje, tan aplicable en la actualidad a una presentación de Shakespeare en el Lyceum, como lo fue para las estrellas provincianas, otrora explotadas por el desaparecido Barry Sullivan. Uno espera todos los meses encontrar que el Sr. Waring, el Sr. Fred Terry, el Sr. Yorke Stephens, el Sr. Forbes-Robertson, el Sr. Brandon Thomas, y el Sr. Hawtrey están por secundar al Sr. Alexander y al Sr. Waller en el negocio de la actuación-producción. Entonces, tendríamos aproximadamente unos dieciséis actores-productores compitiendo entre sí en unos dieciséis teatros diferentes, en una metrópolis que prácticamente no tiene los suficientes buenos actores como para integrar los elencos de tres buenas obras simultáneamente, aun cuando contáramos a los dieciséis actores-productores. Sin duda, tal demanda incrementada de actores y obras

como la que seis productores adicionales llegarían a instalar, podría producir una oferta incrementada y mejorada, si la demanda del público de entretenimientos teatrales mantuviera el mismo ritmo que la ambición de los actores por convertirse en actores-productores; pero ¿existe en las presentes condiciones, en cuanto al crecimiento de la población y la distribución del ingreso, la más mínima posibilidad de tal tendencia creciente de demanda del público, sin una marcada reducción de los precios?

Y hay todavía otra perspectiva crucial a tener en cuenta. Hasta el momento tenemos nueve actores-productores y solo una actriz-productora – la Sra. de John Wood. Hasta el momento, nuestras actrices principales se han mostrado contentas de depender de la posición de “actriz protagonista” de algún actor-productor. Esto era suficiente para todo tipo de ambiciones comunes hace diez años; pero desde entonces el progreso de una revolución en la opinión pública respecto de lo que se llama la Cuestión de la Mujer ha comenzado a agitar la escena. En la clase más alta de drama que este siglo ha producido- los trabajos de Richard Wagner- encontramos la Elsa de Lohengrin, la más altamente desarrollada de las “prima donnas” de la ópera, cuya función principal es ser hon-

rada con el amor del héroe, suplantada por una raza de verdaderas heroínas como Brunilda e Isolda, mujeres de ninguna manera secundarias respecto de los hombres, cuyos destinos se entrelazan con los suyos, y en realidad inconmensurablemente superiores en sabiduría, coraje, y cada gran cualidad del corazón y de la mente, en comparación con los héroes escénicos de la mitad del período victoriano romántico. El impulso que se siente en el drama musical heroico ha alcanzado ahora a la comedia de prosa doméstica; y a Esther Eccles y Diplomacy Dora las suceden Nora Helmer, Rebecca West, Hedda Gabler e Hilda Wangel. El cambio es tan patente, que una de las obras criticadas por el Sr. Archer en las páginas que siguen se llama *The New Woman*. Ahora bien, no es posible poner en escena a la nueva mujer de manera seria en su relación con la sociedad moderna, sin incitar, tanto en el escenario como en el auditorio, a la lucha para que la mujer permanezca en su viejo lugar. La obra con la que Ibsen conquistó al mundo, *A Doll's House*, le asigna al "actor protagonista" el papel de un muy respetable gerente de banco, exactamente el tipo de

persona cuya superioridad moral hacia las mujeres, silenciosa pero irresistible, Tom Taylor repitió con el más cerrado aplauso del público en su *Still Waters Run Deep*. Sin embargo, la obra termina con la exposición más humillante de la vanidad, estupidez, deslumbramiento amoroso de esta persona complaciente en su actitud hacia su esposa, exposición que hace la esposa misma. El suyo no es el tipo de papel que a un actor-productor le gusta hacer. El Sr. Windham ha revivido *Still Waters Run Deep*; pero no se puede comparar con *A Doll's House*. El único papel que ningún actor hasta ahora quiere hacer voluntariamente es el papel de un héroe cuyo heroísmo no es ni admirable ni ridículo. Si se quiere un villano, un jorobado, un asesino, ciertamente un payaso⁵; pero un héroe *manqué*⁶, nunca. El hombre se aferra a la vieja pose, el viejo heroísmo barato; y el actor en particular, cuya aspiración de vida ha sido personificar esa pose, siente con una duda inexpresable, que la tierra se desmorona bajo sus pies a medida que el entusiasmo que su heroísmo

5 N. del T. La descripción que hace Shaw de este personaje coincide con la de un payaso.

6 N. del T. Frustrado, que no llegó a ser.

hubiera provocado se transforma en pena y ridículo. Pero esta duda es el material mismo sobre el cual el dramaturgo moderno de la escuela de Ibsen toma para su tragicomedia. Es el material que yo mismo he tomado en una obra propia criticada en este libro, a la cual solo aludo aquí para gratificar a mi amigo, el autor, que me ha implorado que diga algo acerca de *Arms and the Man*⁷. Cumplo en confesar que el resultado fue un malentendido tan rotundo, que de no haber sido por el placer que dio la actuación, y por la feliz circunstancia de que había suficiente diversión en el aspecto puramente cómico de la obra, para permitirle que se apropie de una cierta moda como un nuevo tipo de gran espectáculo, su fracaso hubiera sido tan evidente para el público como lo fue para mi cuando saludé en agradecimiento, antes de que cayera el telón frente a una salva de aplausos y felicitaciones totalmente equivocadas acerca de mi éxito imaginario, como un represor convencionalmente cínico y paradójico.

⁷ Obra escrita por el propio Shaw en 1894. *O homem e as armas / Cândida*. Traducción de Raymundo Magalhães Junior. San Pablo: Melhoramentos, 1950. 83pp. *O homem e as Armas. Traducción de João Távora*. San Pablo: Melhoramentos, 1955. 90pp.

co de "el lado sórdido de la naturaleza humana". Toda la dificultad se originó en el hecho de que mi héroe búlgaro, casi tanto como Helmer en *A Doll's House*, era un héroe presentado desde el punto de vista de la mujer moderna. Compliqué su psicología haciendo que él vislumbrara una y otra vez su propio aspecto y su conducta desde ese mismo punto de vista, como casi todos los hombres están empezando a hacer más o menos ahora, cuyo resultado por supuesto fue la más horrible incertidumbre de su parte en cuanto a si era un caballero valiente y cortés o un farsante y cobarde moral. Sus acciones, de la misma manera, por supuesto, eran irremediabilmente irreconciliables con cualquiera de las dos teorías. ¿Necesito agregar que si el sincero Helmer, un hombre de clase media común y muy honesto, engañado por sus falsos ideales de femineidad, dejó perplejo al público, y fue por último considerado como un canalla egoísta por todos los Helmer que había en la audiencia, *a fortiori*⁸ mi héroe búlgaro introspectivo nunca tuvo una posibilidad, y fue despedido, con una risa

8 N. del T. Con mayor razón.

espontánea apenas moderada, como un impostor jactancioso de la especie, para el cual la jerga contemporánea ha inventado el término "canalla"?

Pero, ¿qué relevancia tienen las peculiaridades de Helmer y mi malentendido búlgaro respecto de la cuestión de la actriz-productora? Muy claramente esto, es decir, son precisamente esas peculiaridades las que hacen a las obras típicamente modernas tan repugnantes para el actor como atractivas para la actriz, y que en consecuencia, la actriz que se contenta con permanecer vinculada al actor-productor como "actriz protagonista" renuncia a toda posibilidad de crear cualquiera de los fascinantes roles femeninos que surgen a intervalos de dos años del tesoro de Ibsen. Entre los más nuevos roles que se han abierto para la actriz protagonista, Paula Tanqueray cuenta como "avanzada" si bien ella estaría perfectamente en su lugar en una novela de Thackeray o Trollope, para cualquiera de quienes Nora Helmer hubiera sido una persona inconcebible. Una mirada a nuestros teatros nos dejará ver que la carrera artística superior está

prácticamente cerrada para la actriz principal. La posición de la Srta. Ellen Terry en el Teatro Lyceum puede parecer envidiable; pero cuando recuerdo los roles a los que ella había sido condenada por su tarea de "apoyar" al Sr. Irving, tengo que admitir que la Srta. Janet Achurch, por ejemplo, que consiguió para sí la oportunidad de "crear" a Nora Helmer en Inglaterra, colocándose a sí misma en la posición prácticamente de actriz-productora, es mucho más envidiable. Nuevamente, si comparamos a la Srta. Elizabeth Robins, la creadora de Hedda Gabler e Hilda Wangel, con la Srta. Kate Rorke en el Teatro Garrick, o los registros de la Srta. Florence Farr y la Srta. Marion Lea con el de la Srta. Mary Moore en el Criterion, no podemos dejar de ver que el tiempo es favorable para el advenimiento de la actriz-productora, y que estamos en las vísperas de algo como una lucha entre los sexos por el dominio de los teatros en Londres, lucha que a falta de un tratado honorable, o de la disolución del sistema de actor-productor, debido a la competencia de nuevas formas de empresa teatral,

debe a la larga terminar desastrosamente para el lado que se encuentra más desactualizado. Y ese lado es, en estos momentos, el lado de los hombres. El lector podrá ahora gratificar su impaciencia y pasar a leer las críticas del Sr. Archer (si no lo ha hecho hace mucho tiempo), con alguna idea de las licencias que hay que otorgar, por las circunstancias en las que tiene que emitir un juicio acerca del curioso espectáculo que se presenta ante el crítico dramático, cuando él se sienta en su butaca noche tras noche. El crítico tiene que elogiar o culpar, abogar u oponer, siempre con una mirada razonable y humana respecto de lo que es posible bajo las condiciones existentes. La mayoría de sus lectores preocupados por los ideales puros del arte del teatro, desconocen todas estas condiciones y tal vez imaginan que todo eso que se encuentra más allá de su conocimiento es el funcionamiento de las trampas y los cambios de escenografía. Tal vez estos pocos indicios míos puedan ayudarlos a comprender que los secretos reales del teatro no son aquellos que tienen que ver con los me-

canismos del escenario, sino los de la taquilla, la oficina de actuación-producción, y el alma del actor-productor.

10

Una Obra a mi Manera

Una Obra a mi Manera¹

De acuerdo con Shaw, el arte de toda y de cualquier ficción hecha para teatro, para cine y para la biblioteca, es el arte de contar historias. Sus historias habituales son aquellas ficciones de Scheherezade y de Chaucer y también las de Aristófanes y de Shakespeare. Shaw siempre despreció las noticias policiales y las aventuras sexuales grotescas de las que sus rivales nunca prescindieron. Su arte era de carácter didáctico y no melodramático. Es por ese motivo que sus obras fueron tan criticadas por el público inglés.

Más allá de los buenos términos de una relación amigable con Allardyce Nicoll, no puedo considerar sus historias sobre el teatro británico sin sentirme, de alguna manera, un tanto asombrado por el entusiasmo sobrehumano y la devoción

¹ "My Way with a Play". West, E.J. (ed.). (1946) *Shaw on Theatre*. New York: Hill and Wang, 1958, pp. 267-273.

con la cual él, como gran profesor, avergüenza a un mero practicante como yo. El segundo volumen de su *History of Late Nineteenth Century Drama, 1850 – 1900*, es una lista de obras que, comparada con la guía telefónica, compilada por un ejército de empleados a partir de información pre fabricada, es una nimiedad. Me deja atónito y sinceramente maravillado. No tengo una sola palabra de crítica hacia su distinguido autor: todo lo que me atrevo a agregar como practicante experimentado, es un comentario o dos sobre los límites e inevitables desaciertos de cualquier índice que presenta el orden de hechos del teatro comercial de la misma manera que la evolución en el arte del teatro.

Por ejemplo, un pasaje en el primer volumen del Profesor Nicoll para ser justos, me movilizó. Debido a que mi estilo en el moderno teatro londinense llegó después del de Pinero, Jones, Carton, Grundy, y Wilde, y lo reemplazó, se supone que me formé en su escuela y aprendí mi arte del de ellos. En realidad, yo me oponía furiosamente a su método y principios, y tenía mi bolso cargado con obras que no habían sido puestas en escena antes de que

la atención estuviera puesta en mí. Eran métodos y principios para obras “construidas”, cuya técnica de construcción Scribe había puesto de moda en París, y la aprobación que se buscaba no era menos que la de Aristóteles. A las obras fabricadas con este plan, y denominadas obras “bien hechas”, yo las comparaba burlonamente con hacer destreza con hilos, ratones a cuerda, conejitos mecánicos y cosas por el estilo. Los críticos informaban que mis obras no eran obras, cualquiera fuera el valor de entretenimiento que pudieran poseer.

Así, en lugar de ir hacia adelante, técnicamente en el sentido del calendario, deseché a París y volví a Shakespeare, La Biblia, Bunyan, Walter Scott, Dickens, y Dumas padre, Mozart y Verdi, en quienes me encontraba inmerso desde mi infancia. En lugar de planificar mis obras, las dejé crecer como venían, y casi nunca escribí una página sabiendo de antemano lo que diría la página siguiente. Cuando intentaba una trama, descubría que reemplazaba el absorbente interés que provoca poner las piezas en su lugar como las de un rompecabezas (la más aburrida de las ocupaciones para los observadores)

para lograr un interés comunicativamente dramático, cargando la historia con elementos inútiles y echándola a perder, como en el caso lamentable de *Good Nature'd Man*² de Goldsmith, el cual sin su trama hubiese sido un clásico.

La práctica habitual de Shakespeare, de imprudentemente tomar prestado historias de los libros de novelistas contemporáneos, llenándolas con sus propios personajes, no fue un ejemplo sino una advertencia. El poeta apocado, inducido a cometer asesinato por una esposa ambiciosa, que a su vez, es una arpía, borracha y sonámbula, fue una imposición absurdamente incoherente para el guerrero avaro de la historia de *Macbeth*. El *Rob Roy* de Walter Scott es miles de veces más natural. Hamlet, criado en un barbarismo militante, inmerso en un feudo de sangre, y que se encuentra a sí mismo incapaz de vengarse de un modo convencional porque se ha vuelto cristiano sin saberlo, constituye un gran avance respecto del loco sobre el escenario y del idiota pueblerino de la vieja historia de fantasmas. *Measure for Measure*³ es un desesperado enredo de contradicciones morales.

2 N. del T. *El Hombre de Buen Carácter*.

3 N. del T. *Medida por Medida*.

Ninguna trama pudo limitar el genio dramático de Shakespeare, así como tampoco las convenciones de la sonata pudieron limitar el genio de Mozart; pero las incongruencias resultantes aún están presentes; y los intentos de discípulos menos talentosos por imitarlas constituyen errores pretenciosos: la perdición de las escuelas académicas.

El arte de toda ficción, sea para el escenario, la pantalla o la biblioteca, es el arte de contar historias. Mis recursos son los mismos que los de Scheherezade y Chaucer, no menos que los de Aristófanes y Shakespeare. Soy bastante consciente que el negocio de los rompecabezas, de armar una trama, es necesario en las historias de detectives, y de mucha ayuda para los dramaturgos que tienen el talento suficiente para poner sus ratones a cuerda a funcionar a través de trucos divertidos, y así conservar su público efectivamente mediante suspensos propios de estrados judiciales. Cuando le leí a Henry Arthur Jones un par de actos de mi primera obra, todo lo que dijo fue: “¿dónde está tu asesinato?” Pero no necesitaba de un asesinato; podía tener el drama suficiente con la pobreza de

los suburbios. Desprecié las noticias policiales y las crudas aventuras sexuales de las cuales mis competidores no podían prescindir. Era claro que no tenía nada que aprender de Henry Arthur: él tenía algo que aprender de mí, y lo hizo. Pero, como su estilo es anterior al mío, Allardyce Nicoll, atado al orden de los acontecimientos, comienza ubicando mi estilo como un desarrollo del estilo de Scribe. Más adelante, alejado de la cronología y entrando en el mundo de la crítica, se olvida de esto, y lo deja bien en claro, dejándome sin lugar para algún tipo de queja. Sin embargo, me permito enfatizar el hecho de que la diferencia entre la escuela de Scribe y yo fue, y es, atemporal, y lejos de hacer avanzar el tiempo, lo hice ir para atrás hasta los tiempos de Scheherezade.

Al igual que Gilbert Chesterton⁴, me encontraba repleto de Dickens y había advertido cuan en vano se molesta él con las tramas. Se convence a sí mismo que debido a complicaciones inescrutables sus personajes deben terminar siendo alguien dife-

4 Gilbert Keith Chesterton (1874-1936), escritor inglés cuyas historias más conocidas acerca del Hermano Brown, un padre que usa su inteligencia para explicar y encontrar respuestas a distintos crímenes.

rente, con secretos, relaciones ocultas y heroínas vírgenes acosadas en su matrimonio por villanos repugnantes. Pero ¿a quién le interesa o puede recordar las tramas de *Oliver Twist* y *Little Dorrit*⁵, o prefiere las pocas páginas del desenlace a las historias directas como *David Copperfield* y *Great Expectations*⁶? - aunque aún en esa obra maestra, la heroína hacia el final resulta ser la hija del convicto y le da una conmovedora muerte feliz. El final feliz de Pip y Estella, impuesto a Dickens por Lytton, es tan artificial como el de Benedick y Beatrice, según manifestó la Sra. Cowden Clarke.

Otro arte atemporal, inseparable de la historia del teatro es el arte de la actuación, el cual, como los actores tienen que vivir de su trabajo nos lleva inevitablemente al tema de la economía del teatro. La misma, según nuestros pocos historiadores actualizados han aprendido de Karl Marx, es básica en todas las historias. Al dejar afuera este aspecto en sus reseñas, el Profesor Nicoll ha producido un hiato en su historia entre el retiro de Macready en 1851 y el advenimiento de Irving en 1871, período

5 N. del T. *La Pequeña Dorrit*.

6 N. del T. *Grandes Esperanzas*.

durante el cual Shakespeare “implicaba ruina” en Londres, y los parlamentos de más de unas treinta palabras se consideraban excesivos en las obras modernas. El único ingreso constante que logró un actor famoso durante ese período fue en las provincias británicas y fue un actor shakesperiano de lo que Walter Scott denominaba la escuela Big Bow Wow⁷. Su nombre ni siquiera aparece mencionado en el índice del Profesor Nicoll. Era Barry Sullivan, el sucesor único y natural de Burbage, Betterton, Garrick, Kemble, Kean y Macready en la dinastía británica de destacados maestros, supremos en el arte de la actuación. A menudo se lo describía como un actor irlandés; y su estatua se encuentra en Glasnevin, el cementerio católico de Dublín; pero nació en Birmingham, de ascendencia irlandesa, en 1821. Aprendió el oficio durante su infancia en las compañías de repertorio de Cork, Glasgow y Manchester, donde interpretó todo tipo de papeles, incluyendo papeles de ópera.

Luego de un brillante éxito como Hamlet en Londres, en 1852 se fue a Estados Unidos por tres

⁷ Un juego de palabras para mostrar sorpresa o espanto, compuesto por un adjetivo, una interjección, y una exclamación.

años y a Australia por cinco, y regresó a Inglaterra siendo un hombre de mediana edad y un gran trágico que *The Times* describiría como el actor protagonista legítimo de la escena británica. Tomó un teatro de segunda categoría que ahora es un estadio de boxeo. Luego de invertir demasiado en su renovación, y de comenzar con un programa obsoleto, perdió todo su dinero en uno o dos meses. Este insulto a su grandeza no lo pudo ni solventar ni olvidar. Se sacudió el polvo londinense de sus pies, y decidió salir de gira por las provincias, convencido que si tenía que actuar para diez personas cada una de ellas volvería y traería otras cien con ellas. Y esto es lo que en realidad sucedió. De ahí en más nunca se fue de una capital de provincia sin llevar en sus bolsillos trescientas guineas cada semana. Murió opulentamente rico en 1891. Y su autor principal fue Shakespeare.

Durante la década de 1860, cuando tenía entre cuarenta y cincuenta años, yo, en ese momento un adolescente, lo vi por primera vez, al igual que él había visto a Macready en 1835. La obra era Hamlet, obra que interpretó miles de ve-

ces a lo largo de su prolongada vida. Nunca antes había visto o imaginado una actuación así, ni la impresión que tuve se vio debilitada cuando, mucho tiempo después, vi la actuación de Salvini y Ristori, los últimos de los grandes italianos, de quienes aprendí todo lo otro que sé sobre la gran actuación.

Comparemos su carrera con la de Irving, que se aferró a Londres durante treinta años y recibió el título de caballero y fue enterrado en la Abadía de Westminster⁸ como el líder incuestionable de su profesión. Comenzó con el aval de una millonaria, y les hizo ganar mucho dinero a los dueños del Teatro Lyceum. Con su trabajo continuo, él no ganó nada para sí mismo, salvo su estilo y su sustento. Después de treinta años se fue de Londres con los bolsillos vacíos; regresó a las provincias a recuperar su fortuna, y allí murió siendo un hombre más pobre que Sullivan. La moraleja es obvia: Londres para la reputación y artículos periodísticos dignos de ser citados, las provincias para el dinero y alcance artístico.

⁸ Iglesia del colegio de San Pedro en las cercanías de Westminster; fue reconstruida (1049-65) por Eduardo el Confesor. Originalmente era la abadía de a iglesia de un monasterio fundado en el siglo VIII.

Era un cuento viejo. Macready había resistido por seis años en Londres antes de salir a la ruta. Sullivan, quien comenzó como actor-productor londinense a la edad de cuarenta años, cuando estaba acostumbrado al éxito económico constante, no consentía ganar dinero para los dueños y empleados al mismo tiempo que él ganaba y perdía dinero. Inmediatamente “redujo sus pérdidas” y abandonó Londres.

Esta situación económica aún perdura. El Sr. Barry Jackson, quien recreó y actualizó el teatro desde la nada hasta los Festivales de Malvern, hizo absolutamente lo mismo en Birmingham. Una vez que logró eso, atacó Londres y tuvo tanto éxito allí como es posible. Estando en la cima, también se sacudió el polvo londinense de sus pies y regresó a Birmingham y Stratford-upon-Avon, donde regresó nuevamente al trabajo artístico real. Nugent Monck, quien revivió el teatro de alto nivel y lo mantuvo activo en Norwich, ignoró Londres. Los Festivales Glastonbury de Rutland Boughton, eventos memorables en la historia de la ópera, hubieran sido imposibles en Londres.

Podría multiplicar los ejemplos; pero estos son suficientes para convencer a Allardyce Nicoll de que una historia del teatro que deja fuera de registro a las provincias y a Barry Sullivan, y que describe mi regreso a la práctica del siglo XVI (análoga al movimiento pre-Rafaelino en pintura) como un desarrollo de las prácticas de Scribe y de aquel hábil fabricante de melodramas del teatro irlandés, Dion Boucicault, necesita otro capítulo.

Hice el viejo teatro a la vieja usanza, porque, como sucedieron las cosas, lo pude hacer superlativamente bien. Esto no lo sabía en el momento en que lo hice; pero ahora lo he superado y puedo mirar hacia atrás como si fuera el trabajo de otra persona, con la que no puedo seguir identificándome. Parece lo suficientemente simple para mí. Incluso de mis idas al teatro cuando niño (comencé con la pantomima en mi niñez) he adquirido ese sentido teatral que, en el momento en que escribo una obra, hace que mi imaginación inconscientemente permanezca dentro de los límites y las condiciones del escenario, los actores, el público, e incluso la lista salarial – ahora todo enormemente ampliado por el cine.

Esto también ha originado una revolución económica que tal vez necesite otro volumen, ya que ha elevado el costo rentable de producción de una obra de 2.000 a 2.000.000 de libras. Queda claro que queda mucho más para que el Profesor haga; pero como me dolería mucho verlo destruido por su propia y prodigiosa industria, me abstengo de hacer mayores sugerencias.

11

Reglas para los Directores

Reglas para los Directores¹

(*Theatre Arts XXXIII*, agosto de 1949)

Según Shaw, en la elección del elenco, no se tiene que tener en consideración si los actores entenderán la obra o no; pero sí hay que tener en cuenta si sus edades y personalidades son apropiadas, y si sus voces no son semejantes, ya que el contraste vocal es algo de gran importancia e indispensable para una buena transmisión. El autor, preferentemente, debe leer la obra a la compañía y el director debe tener el plano de la puesta en escena completamente estudiado desde los primeros ensayos para que cada entrada y cada movimiento se ejecuten con prontitud.

Desde hace menos de un siglo, la dirección teatral, al igual que la dirección de orquestas, se transformó en una profesión independiente y lu-

¹ "Rules for Directors". West, E. J. (ed.) (1949). *Shaw on Theatre*. New York: Hill and Wang, 1958, pp.279-289.

crativa. El viejo director de escena que manejaba el movimiento de los actores, y llamaba a cada actor Amigo y a cada actriz Querida, ya no existe. Fue reemplazado por el director. Aún no existe un método de dirección establecido ni un manual que le enseñe a un novato el aspecto técnico de la profesión. No existe incluso una tradición, debido a que los directores no se ven entre ellos mientras trabajan como lo hacen los actores, y sólo pueden aprender mediante la experiencia, a expensas de los demás que están empleados en la producción.

Estas páginas intentan brindar una guía para principiantes. No se refieren a la dirección como una de las bellas artes; pero abarcan las condiciones mecánicas que pueden enseñarse, comunes a todas las producciones, sin cuyo conocimiento el novato desperdiciará horas de ensayo que debería destinar a la actuación. Todos los dramaturgos deberían estudiarlas.

El mejor director posible de una obra es su autor. Desgraciadamente, como escribir una obra constituye una actividad solitaria que no brinda un entrenamiento social, algunos dramaturgos carecen de tal modo de la

paciencia infinita, de la vigilancia intensa, de la consideración por el otro, y de los buenos modales imperturbables que requiere la dirección, que hacen que su presencia en los ensayos sea más un obstáculo que una ayuda. Sin embargo, deberían tener conocimiento sobre cómo escribir para el escenario como dramaturgos, y no como poetas y novelistas que permiten que su imaginación vaya más allá de los límites físicos de “cuatro tablas y una pasión”.

El director, habiendo considerado la obra, y habiendo decidido aceptar el trabajo de dirigirla, no tiene que preocuparse por sus méritos literarios o su doctrina (si la tuviera). En el momento de seleccionar el elenco no debería tenerse en cuenta si los actores comprenden la obra o no (los actores no son enciclopedias andantes); pero sus edades y personalidades deberían ser las adecuadas, y sus voces no deberían ser parecidas. Los cuatro roles principales deberían ser soprano, contralto, tenor y bajo. El contraste vocal es de suma importancia y resulta indispensable para transmitir el mensaje.

La obra debería ser leída a la compañía, preferentemente por el autor, si él o ella son lectores dramáticos competentes: de no ser así, lo debería

hacer el mejor reemplazante posible. Si nada de esto es posible, es preferible que la obra no sea leída a que se haga mal.

Para los primeros ensayos, el director debe llegar con todos los detalles de escena meticulosamente estudiados, y cada entrada, cada movimiento, cómo sentarse o pararse, la disposición de un sombrero o un paraguas, etc., debe estar listo para un dictado inmediato; de modo que cada actor se encontrará en la posición más efectiva para decir sus líneas y no tener que dirigir un parlamento íntimo a un actor que se encuentra en el otro extremo del escenario, ni tener que seguir a ese actor sin decir nada o sin hacer otro movimiento que justifique ese desvío de la atención del público. Las salidas deben disponerse cuidadosamente, para que los actores abandonen el escenario inmediatamente después de pronunciar la última palabra, y sin dejar la obra en suspenso hasta que llegan a la puerta. Si el director llega al primer ensayo sin este esquema, y continúa haciéndole perder tiempo a los actores, improvisando cuestiones a expensas de ellos, nunca ganará su confianza; y con razón se irán a sus

casas luego de pedirle que no se moleste más en llamarlos hasta que puedan destinar todo el tiempo de ensayo a actuar adecuadamente.

Para apreciar la necesidad de esta planificación tan elaborada, uno sólo tiene que imaginar un juicio en la corte pero en un recinto sin estrado, sin banquillo de los acusados, y sin tribuna del jurado, o un servicio en la catedral sin altar, coro, o bancos: en pocas palabras sin lugar destinado para cada uno. Es así como es el escenario hasta que el director desarrolla un plano completo, denominado copia con indicaciones. Propiamente, ese tipo de plano es parte del trabajo del autor; ya que las acotaciones son tan esenciales para una obra como los diálogos hablados. Pero puede ser que el autor esté muerto. O, dado que la escritura de un diálogo (de *Hamlet*, por ejemplo) es un acto de creación placentero, mientras que tener que decidir si el Fantasma tiene que entrar por la derecha o la izquierda es puro fastidio, el autor puede decidir dejarle el fastidio al director. Y la mayoría de las veces lo hace.

No es necesario usar una maqueta del escenario para realizar este trabajo. Todo lo necesario es

un tablero de ajedrez con los jugadores, y la caja de ladrillitos variados de un niño. Con estos elementos pueden indicarse todas las escenas y el mobiliario y pueden realizarse todos los movimientos. Si esto no se realiza, es posible que algunos movimientos, en especial las salidas del escenario, puedan ser olvidados incluso por los directores más experimentados.

En esta etapa, a los actores se les debe indicar que no estudien sus partes y que ensayen, libro en mano, sin ningún ejercicio de memoria.

Cuando ya se han ensayado e incorporado los movimientos por completo, el director debería preguntarle a los actores si se sienten cómodos, y si no es así, qué es lo que está mal.

Una vez que todo se encuentra satisfactoriamente dispuesto, se dejan de lado los libros y los ensayos se llaman “perfectos”: es decir, con los roles memorizados. A esta altura el director abandona el escenario y se sienta en la primera fila con una linterna eléctrica y un anotador; y desde ese momento debe observar el escenario del mismo modo en que un gato observa al ratón, pero sin pronunciar palabra o interrumpir una escena durante la

repetición de la misma, sin importar cómo la obra se esté cayendo a pedazos, como puede suceder al comienzo, cuando los actores están intentando recordar sus diálogos y acotaciones tan desesperadamente que se olvidan de actuar. Nada traiciona más a un director inexperto que la consternación frente a este colapso, con estallidos de reproches y con intentos de que todo salga bien en cada ensayo. Aquel con experiencia sabe que debe permitirle a los actores que memoricen las palabras antes que puedan actuar sus roles.

Al final de cada acto, el director regresa al escenario para explicar o mostrar aquellas de sus notas que pueden ser consideradas acertadas en esta instancia. Pero ningún error debería mencionarse o corregirse a menos que y hasta que la repetición sistemática demuestre que el actor no lo corregirá a medida que aprenda gradualmente la obra. Cuando todos los actores sepan la letra a la perfección, su memorización será tan mecánica que si uno de ellos comete un desliz y repite una acotación más tarde de lo que corresponde, el resto la recogerá y repetirán lo que acaban de hacer,

dando muestras que la fase de memorización está finalizada. Ahora sí, el director puede regresar al escenario e interrumpir tantas veces como sea necesario.

El peligro es que ahora que los actores pueden emitir sus palabras sin pensar se irán familiarizando con la velocidad y el tono entre todos, revelando al público que sólo están parlotando una lista de palabras preparadas de antemano, cada uno sabiendo lo que el otro dirá a continuación y preparando el terreno para sus acotaciones cual jugadores de cricket. El director debe, en consecuencia, ser cauteloso para que cada parlamento contraste lo más fuertemente posible en velocidad, tono, modo y modulación con aquel que lo provoca, como si surgiera inesperadamente como un shock, una sorpresa, un estímulo, una ofensa, algo divertido o algo que no lo es. Le corresponde al autor hacer esto posible; porque en eso radica la diferencia entre diálogo dramático y narrativa épica. Una obra escrita por un gran poeta, en la cual cada parlamento es una obra maestra de la literatura, irremediablemente puede fracasar sobre el escenario porque los espléndidos parlamentos están

simplemente atados entre sí, sin provocarse entre sí, mientras que una comedia frívola podría ser un éxito divertidísimo por las réplicas impertinentes.

La fase final de la dirección es la del “ensayo general” con el vestuario, la escenografía y el maquillaje, todo completo, como para la presentación frente al público, en lugar de las vestimentas cotidianas y un escenario vacío con las puertas marcadas con un par de sillas. Ahora es el turno del director de estar más molesto que los actores por el cambio. Todo parece estar mal y ser increíble. Sin embargo, el director pronto aprende a estar preparado para esto, incluso si nunca supera del todo el primer shock que esto provoca. Ahora está otra vez sobre el escenario, repasando las partes que necesitan terminación, y por lo general haciendo lo que le gusta. Un mal ensayo general no necesariamente lo alarma: en realidad, debería completarse con el fracaso por temor a que los actores pudieran estar demasiado seguros del éxito “en la noche del estreno” y no dieran lo mejor de sí.

El tiempo necesario para la dirección de una obra completa con este método es casi una semana para los movimientos sobre el escenario libro en

mano, con el director sobre el escenario; dos semanas para la memorización, con el director fuera del escenario en silencio, observando y tomando notas; y una semana para el vestuario, con el director nuevamente sobre el escenario, dirigiendo e interrumpiendo *ad lib*.

Los ensayos deben ser en su mayoría estrictamente privados. Ningún periodista o visitante de cualquier tipo debería estar presente. Cuando por alguna razón podría ser necesario permitir a algún extraño observar el ensayo, no se deben dar instrucciones ni hacer correcciones a los actores en su presencia; y debe obtenerse el consentimiento de cada actor antes de dar el permiso de observar el ensayo. Para enfatizar el hecho de que lo que los visitantes están observando es sólo un ensayo, debe darse una instrucción previamente acordada a un utilero, nunca a un actor.

Durante la fase de memorización, nunca debe repetirse una parte poco clara, inmediatamente, aun cuando los actores así lo desearan. Las palabras del director deben ser: "No, nunca podrás repetirlo la noche del estreno; y no debes hacer del

error un hábito. Continúa.” El director que dice: “Debemos volver sobre esto otra vez hasta que lo hagamos bien” no está dirigiendo; está dando clases, que es la peor cosa que puede hacer. Las repeticiones inmediatas no mejoran: se deterioran una y otra vez.

Nunca marque el error hasta saber la solución; y nunca discuta una parte con un actor; muestre cómo debería actuarse esa parte como una sugerencia, no como una orden; y exagere su demostración lo suficiente como para evitar que el actor se limite meramente a imitarlo. Una presentación en la que todos los actores están imitando al director, en lugar de tomar sus sugerencias y actuar a su manera, es una mala presentación. Por sobre todas las cosas, nunca, en lugar de mostrar como habría que actuar esa parte, diga “Esta escena es totalmente patética” (o cómica como podría suceder). Si Ud. hace esto, el actor volverá al siguiente ensayo bañado en lágrimas de la primera a la última palabra, o bromeando que él es valioso todo el tiempo.

Las notas tomadas por el director mientras

mira a los actores en silencio son la mejor prueba de su capacidad. Si, por ejemplo, el escribe “mostrar la influencia de Kierkegaard en Ibsen en esta escena,” o “el complejo de Edipo tiene que ser muy evidente aquí. Discutir con la reina,” cuanto más rápido se vaya del teatro y sea reemplazado, mejor. Si las notas² dicen “orejas muy coloradas,” “más lejos para hacer lugar para X,” “pleecemin³,” “reel and ideel⁴,” “Mariar Ann,” “he not Ee⁵,” “contraste,” “cambio de velocidad: andante,” “la suela del zapato se arquea y no fue pintada de negro,” “no parece la postura de una dama: mantener las rodillas juntas,” “más diálogo para darles tiempo a salir,” “esto viene muy de repente,” “¿Cortamos esto?” y otras por el estilo, el director conoce su trabajo y su lugar.

Cuando una obra es de Shakespeare estas notas surgirán como “The green one red,” lo que sig-

2 N. del T.: Algunas de las notas relacionadas con diferencias en la pronunciación de algunos términos o frases no han sido traducidas en el texto, y se consignan como en el original con sus respectivas notas al pie de página.

3 N. del T.: Se infiere que Shaw podría referirse a una pronunciación particular del término “policeman”, que significa “policía”.

4 N. del T.: Se infiere que Shaw podría referirse a una pronunciación particular de la expresión “real and ideal”, que significa “real e ideal”.

5 N. del T.: Se infiere que Shaw podría referirse a una pronunciación particular del término “he” sin el sonido inicial, que significa “el”.

nifica que el actor debería decir: “Making the green, one red;” “Tibbeeyrnottibeethat iz⁶,” cuando el actor debería decir: “To be? Or NOT to be? THAT is the question;” “Become to Dunsinane⁷,” cuando el actor debería decir “Though Birnam Wood BE come to Dunsinane.” “Babbled,” en “Malone’s silly “A babbled o’ green fields”” debería descartarse y reemplazarse por el original “His nose was as sharp as a pen on a table of green frieze;” en el caso de “Lo here I lenthee thishar pointed sword⁸,” indicar que las consonantes consecutivas deben estar articuladas, como en “lend thee” y “sharp-pointed.” Otelo no debería cambiar “chaste stars” por “chaste tars,” debido a una errónea pronunciación del actor.

Con respecto a los horarios, los actores que sólo tienen unas líneas para decir, no deberían quedarse dando vueltas todo el día mientras los actores principales ensayan. Los ensayos a la noche son los

6 N. del T.: Se refiere a la pronunciación y articulación de las palabras en la conocida frase de Hamlet “Ser o no ser, esa es...”.

7 N. del T.: El pareado pertenece a *Macbeth* “I will not be afraid of death and bane, Till Birnam forest come to Dunsinane”.

8 N. del T.: Esta línea pertenece a *Ricardo III*: “Lo, here I lend thee this sharp-pointed sword.”

más cuestionados. Ni los actores ni los directores deben trabajar cuando es horario de descanso. Si estos ensayos son imprescindibles, a los actores que se quedan hasta tarde, esperando que pasen los últimos trenes o colectivos, se les debería pagar el viaje en taxi a su casa.

Puede ocurrir que una obra necesite cortes, que se le saquen o agreguen fragmentos, a veces para mejorarla como obra, a veces para superar ciertas dificultades mecánicas sobre el escenario, en ocasiones por un pasaje que resultó demasiado para un actor que es indispensable. Estos son trabajos que requieren mucha habilidad, y deben ser realizados por el autor, si es posible, y si no, por un libretista habilidoso, pero no por un actor ni por un apuntador. Los derechos de autor en cualquiera de estos cambios pasan al autor. Un actor que revela al periodismo la trama o texto de una obra sin estrenar, puede ser demandado por violación del pacto de confidencialidad, de acuerdo con el derecho consuetudinario o por lo dispuesto por la Ley de Derechos de Autor.

Estas reglas se basan en la experiencia. No tienen sentido para un director que considere a los actores, no como colegas y artistas que colaboran con él, sino como empleados a quienes les puede imponer sus propias ideas sobre actuación y su propia interpretación de lo que quiso decir el autor. Debe permitir que los actores aprendan la obra, y no esperar que en el primer ensayo se la sepan tan bien como él. Debe saber distinguir entre los actores que nacieron para ser actores y a quienes hay que dejar que solos encuentren su camino, y aquellos temerosos que tienen que ser asistidos oración tras oración y se sienten desprotegidos sin dicha ayuda. Hay tantos puntos intermedios entre estos dos extremos, que el tacto y juicio de valor de los directores en sus tan delicadas relaciones con los actores a veces se ven forzados al máximo; y no hay un control efectivo sobre el despotismo del director, excepto el de su propia conciencia, porque sólo los actores más ingobernables se atreven a ser puestos en la lista negra por una autoridad tan potente para la selección del elen-

co como lo es el director. Es por este motivo que los actores dóciles se encuentran desempleados con menor frecuencia (lo que significa endeudarse) que los que son más rebeldes.

En las compañías de repertorio variable, donde el programa cambia semana a semana o incluso noche a noche, puede suceder que no haya selección de elenco y que no haya tiempo para aprender la obra. Los actores tiene que “tragarse” sus parlamentos lo mejor que puedan, y representarlos, no en la caracterización del autor, sino con su especialidad ya sea como protagonista juvenil, ingenuo, caballero andante, actor de comedia ligera y baja comedia, una mucama cantante (soubrette), un viejo sabio (père noble), una señora mayor, actor multifuncional, y así sucesivamente. Cada uno representa cada rol del mismo modo: no hay, ni podría haber diferencia entre Polonio y Lafeu, Adam y el viejo Gobbo, la Condesa Rousillon y Lady Macbeth, Julieta y Ofelia, Aguecheek y Roderigo. Cada actor tiene un combate (los seis); y todos tienen un paso de baile para la pantomima de Navidad. Obviamente, el método de dirección que se describió

anteriormente presenta una aplicación muy limitada aquí; pero la preparación de antemano de la copia del plano de la puesta en escena del director – si es que hay un director – es dos veces necesaria para ahorrar tiempo.

Las compañías de repertorio que, en lugar de “apoyar” a las estrellas en gira, confían en sus propias actuaciones de las mejores obras que pueden obtener, son escuelas de actuación genuinas para principiantes, porque los actores no son “ratas de teatro” sólo porque como hijos de actores nacieron para el teatro, sino porque provienen de un legos educado, y se han hecho un lugar en el teatro contra todo consejo prudente de sus padres, por amor a él. Los actores de compañía son una casta heredada. A pesar de que su poder para digerir los textos en pocas horas y para improvisar (de cualquier forma) y hacer bromas, es asombroso, finalmente se han vuelto incapaces de estudiar un personaje, y realmente nunca son perfectos con las palabras. Cuando, debido a la edad, viene la pérdida de memoria, tienen que ser asistidos por el apun-

tador palabra por palabra, como sucede con los actores italianos. Son obsesivos con las tradiciones y supersticiones del escenario: para ellos todas las sagas religiosas son Tartufos o Malvolios, todos los maridos viejos son cornudos, todas las mujeres son novias o Lady Wishforts, y todas las obras son noticias policiales ficticias de asesinatos cometidos por los malos (villanos), o de arlequines, u obras que muestran un trabajo escénico rimbombante pero sin sentido, denominadas de Shakespeare.

Algunos buenos actores pueden actuar sobriedad perfectamente, aunque fuera del escenario son incapaces y borrachos. Lo mismo sucede con los cuadros febriles, la ciática, la renguera e incluso la parálisis parcial. Este hecho curioso, aparentemente desconocido para los psicólogos, debe ser tenido en cuenta por los directores, no sea que despidan a un Edmund Kean o Frederick Robson (quienes alcanzaron una fama heroica a pesar del alcoholismo que los llevó a una muerte prematura) y conserven a Gustavus Brooke (gran actor cuando sobrio, tambaleante y desarticulado cuando borracho, como ocurría a menudo). En los archivos del

Drury Lane, en la época en que era un teatro típico del Siglo XVIII, se encuentran anotaciones como “Sin presentación: el Sr. Kemble borracho”.

Cuando un actor repetidamente omite algún movimiento o proezas físicas, el director debe suponer que se le ha hecho imposible debido a alguna dolencia frente a la cual el actor preferiría morir antes que hacerla pública. En ese caso, hay que modificar el trabajo.

El director en ocasiones tiene el trabajo de un anticuario. Puede suceder que le pidan que dirija una obra de, por ejemplo, Eurípides o Aristófanes, del modo en que fue producida en Atenas 2356 años antes. O alguna sobre los Misterios piadosos del modo en que la Iglesia la produjo en la Edad Media. O un Drama Isabelino sobre un escenario Isabelino. O una obra de la Restauración o comienzos de la etapa Victoriana sobre un escenario con proscenio, alas y bastidores.

Debería saber que el escenario ateniense era un anfiteatro imponente al aire libre, sobre el que los actores, con máscaras, medias y botas, se pavoneaban vestidos con disfraces jerárquicos con-

vencionales, y como no era posible pensar en escenografía y telones, y los cambios de lugar eran imposibles, la acción de la obra tenía que pasar toda en el mismo lugar y en el mismo día. Estas condiciones se denominan las Unidades. En escenarios posteriores y en la pantalla cinematográfica existen supersticiones insignificantes; pero su observancia aún tiene un gran valor dramático. En el escenario medieval, la unidad de lugar fue reemplazada por un amplio escenario sobre cuya mitad se mostraban media docena de lugares diferentes simultáneamente. El cielo, las garras del infierno, el trono de la Virgen Santísima, el Huerto de Getsemaní, el Monte de los Olivos, la Corte de Pilatos, la casa de Caifás, se veían todas por completo, con los actores que se movían de un lugar a otro según lo dictaba la historia. El escenario Isabelino, adaptable a los patios internos, no tenía escenografía. El escenario se encontraba rodeado en tres lados por galerías internas, y tenía un balcón y un escenario interior en el centro con telones denominados transversales en los que tenían lugar las escenas que sucedían en el interior.

Este escenario interior, aún en uso en Oberammergau⁹ y otros lugares, para las Obras de la Pasión, es importante porque le permite a los actores entrar desde atrás en lugares opuestos para ser vistos por el público antes de verse entre sí, de esta manera se hacen posible escenas como la primera de Romeo y Julieta, en la que Montescos y Capuletos hablan sin ser vistos por los otros, y dejan al público a la expectativa de qué pasará cuando se encuentren. Sin embargo, el mejor es el de Oberammergau, donde la procesión hacia el Calvario comienza sobre el escenario en el lado izquierdo, y tiene que doblar en dos esquinas hasta perderse en la avenida opuesta. En la primera esquina se confronta con un personaje cómico, Simón, que va al mercado con su canasta. Es capturado por los soldados, que lo obligan a ayudar a Jesús a llevar la cruz. Pero cuando el Cristo desfalleciente, extremadamente exhausto, se arrastra por sí mismo hacia la segunda esquina, la Virgen aparece descendiendo desde la avenida, y es evidente que se tienen que encontrar y transformar la cruda comicidad del encuentro con Simón en la más profunda de las tragedias.

9 Referencia a una ciudad de Bavaria, en Alemania, conocida por las representaciones de las Obras de la Pasión de Cristo, que ocurren cada diez años desde 1634 como una forma de agradecimiento por parte de aquellos que se salvaron de la Peste Negra.

Fue por el bien de estos efectos que cuando el escenario Isabelino fue sucedido por el escenario de la Restauración, con escenografía pintada, vista a través de un proscenio que actúa como si fuera el marco de un cuadro, los decorados fueron perforados para proporcionar avenidas a través de las cuales los actores pudieran ser vistos antes que pudieran verse entre sí. También había puertas en el proscenio a través de las cuales podían entrar los actores principales, con pajes que llevan las colas de los vestidos de las mujeres, no en los vestuarios históricos, sino en los vestidos típicos de la corte propios del período. Los viejos teatros de juguete conservan este tipo de escenario. Cada director debería poseer uno; porque los efectos son posibles ahí y no en los escenarios integrados modernos. Por ejemplo, cuando hay tres entradas amplias, entre las alas, en ambos lados del escenario, una multitud puede salir de escena casi instantáneamente. Los muy pocos que son lo suficientemente viejos como para haber visto a la reina Isabel y su corte hundirse aparentemente en la tierra y desaparecer cuando Ristori, como Marie Stewart, la llamó “la Bastarda de Inglaterra”, aprecia-

rán el modo en que el director moderno se encuentra limitado al tener que vaciar el escenario a través de una puerta.

La dirección moderna incluye la dirección cinematográfica, en la que no hay límites para las posibilidades escénicas; y los directores pueden gastar millones de libras, de manera rentable, en lugar de unos pocos miles. Hasta el momento los resultados incluyen una desmoralización megalómana, desorganización y pérdida de tiempo y dinero. Estos males se curarán a sí mismos. Mientras tanto, el arte del dramaturgo y el director básicamente sigue igual. El dramaturgo tiene que contar una buena historia, y el director tiene que “trasmitirla”.

Esto es todo lo que un director puede aprender más allá de su experiencia y vocación natural. Como todos los métodos, el éxito depende del gusto y del talento con el que se lo practique.

No hay descalificación sexual para la dirección. Las directoras no se encuentran en desventaja en comparación con los directores. Como en el matrimonio y la realeza, la yegua parda es, a menudo, el mejor caballo.

12

**Principalmente
acerca de mí mismo**

Principalmente acerca de mí mismo¹

(*Theatre Arts XXXIII*, agosto de 1949)

Shaw se reveló como el más imposible de los colaboradores. Alteró un esquema cuidadosamente planificado para una “obra bien hecha” complaciente y romántica, del tipo parisino, por entonces en boga, y lo denunció de manera perversa y grotescamente realista, atacando a los propietarios de inquilinatos, a los negociados municipales, a las conexiones pecuniarias y a los matrimonios y personas enajenadas con rentas “independientes” que creen que estos asuntos sórdidos no rozan sus vidas.

Hay un viejo proverbio que dice que si un hombre no se ha enamorado antes de los cuarenta, es mejor que no se enamore después. Hace ya tiempo que descubrí que esta regla también se aplicaba a

¹ “Mainly About Myself”. Prefacio de *Plays Unpleasant*. London: Penguin Books, 1988, pp.7-27.

otros temas: por ejemplo, a la escritura de obras; e hice un borrador como guía propia que decía que, a menos que pudiera producir por lo menos seis obras antes de cumplir cuarenta, sería mejor que abandonara la escritura de obras. Como podrá imaginarse, no fue tan fácil cumplir con esta cláusula. No es que carezca del don de dramaturgo. En lo que a eso concierne, no he encontrado más límites que mi propia pereza para inventar personas imaginarias en lugares imaginarios, y pretextos para las escenas teatrales entre ellos. Pero para obtener un medio de vida con este descabellado don, debí haber inventado tanto como para que se interesara no sólo mi propia imaginación, sino la de por lo menos unos setenta o cien mil aficionados al teatro londinense contemporáneo. Lograr esto estaba desafortunadamente fuera de mi alcance. No me gustaba lo que se denomina arte popular, ni respeto por la moralidad popular, ni creencia en alguna religión popular, ni admiración por héroes populares. Como irlandés que soy no podía simular patriotismo ni por el país que había abandonado ni por el país que lo había arruinado. Como ser huma-

no detestaba la violencia y la matanza, ya fuese que sucedieran en la guerra, en el ámbito deportivo o en la carnicería. Era un socialista que detestaba nuestra pelea anárquica por el dinero y creía en la igualdad como única base permanente posible para la organización social, la disciplina, la subordinación, los buenos modales y la selección de personas aptas para altos rangos. No pude tolerar una vida moderna, dirigida, en condiciones indulgentes, hacia personas 'brillantes' exentas de responsabilidades, incluso cuando no temía el efecto desmoralizante en una persona que necesitaba ser cuidada tanto como yo. No era ni cínico ni escéptico con respecto a estos temas: simplemente entendía la vida de un modo diferente a como lo hacía el hombre respetable promedio; y, como seguramente yo disfrutaba más – sobre todo de manera que a un hombre respetable lo haría sentir por demás miserable – esta diferencia no me ponía de mal humor.

Calcule entonces, cuan imposible me resultaba escribir ficción que fuera del agrado del público. Siendo muy joven había intentado afianzarme en la literatura escribiendo novelas, y en realidad

produje cinco novelas largas sin lograr más que uno o dos cumplidos alentadores por parte de los editores norteamericanos y londinenses más distinguidos, que unánimemente declinaron arriesgar su capital en mi trabajo. Ahora está claro que, una novela no puede ser demasiado mala como para merecer su publicación, siempre y cuando se trate de una novela, y no meramente de una incompetencia. No me convencía que la postura de los editores fuera comercialmente sólida hasta que tuve un indicio de mi condición real de parte de un amigo mío, un médico que se había dedicado especialmente a la cirugía oftalmológica. Una tarde examinó mi vista y me informó que dado que era normal le resultaba bastante poco interesante. Naturalmente, interpreté con esto que mi visión era igual a la de los demás; pero él rechazó esta construcción por ser paradójica, y se apuró a explicarme que era una persona excepcional y muy afortunada desde el punto de vista óptico, teniendo en cuenta que la visión normal permite ver las cosas con precisión, y que sólo el diez por ciento de la población presenta esas condiciones, mientras que el

noventa por ciento restante tiene visión anormal. Inmediatamente me percaté del porqué de mi falta de éxito en la ficción. La visión de mi mente, como la de mi cuerpo, era 'normal': veía cosas de un modo diferente a como lo hace el resto de las personas, y las veía mejor.

Esta revelación produjo en mí un efecto considerable. Al comienzo se me ocurrió que podría vivir con la venta de mis obras al diez por ciento que era como yo; pero un momento de reflexión me demostró que ellos podían ser tan pobres como yo, y que no podríamos vivir dependiendo unos de otros. El problema, ahora, era cómo ganar el pan de cada día, escribiendo. Si hubiese sido un inglés práctico, con sentido común y amante del dinero, el problema hubiese sido bastante fácil: me hubiera tenido que poner un par de anteojos anormales para acomodar mi visión al gusto del noventa por ciento de los potenciales compradores de libros. Pero estaba tan prodigiosamente satisfecho con mi superioridad, tan halagado por mi normalidad anormal, que nunca se me ocurrió recurrir a la hipocresía. Mejor ver correctamente una libra a

la semana que mirar de reojo un millón. Entonces la cuestión era cómo ganar una libra por semana. Una vez que desistí de escribir novelas, el problema no resultó tan difícil. Cada déspota debe tener un sujeto desleal que lo mantenga cuerdo. Incluso Luis XI tuvo que tolerar a su confesor, representando al trono eterno contra el trono temporal. La Democracia ahora ha entregado el cetro del déspota al pueblo soberano; pero ellos, a su vez, tienen que tener un confesor, a quien llaman Crítico. La crítica no es sólo beneficiosa medicinalmente: su verdadero atractivo popular radica en su crueldad, su naturaleza de lucha y el agradecimiento dado a la envidia por sus ataques a los grandes, y al entusiasmo por sus elogios. Es posible que diga cosas que a muchos les gustaría decir, pero no se atreven, y verdaderamente por falta de habilidad, no podrían incluso si se atreviesen. Su no conformismo, sus sediciones y blasfemias, si están bien presentadas, le hacen gracia a aquéllos a quienes ataca; de modo que el crítico agrega los privilegios del bufón de la corte a los que ya posee el confesor. Si Garrick hubiese llamado a Dr. Johnson 'Punch'², hubiese hablado profunda e

² El Demoleedor.

ingeniosamente; mientras que Dr. Johnson, al lanzar dicho epíteto a él, no haría más que elegir el más bajo desdén al que un actor está sujeto.

Pero ¡por Dios! el mundo rejuvenecía mientras yo envejecía: su visión se aclaraba mientras que la mía se nublaba: el mundo comenzaba a leer a simple vista lo escrito en la pared, lo que ahora comenzaba a recordarme que la edad de los anteojos estaba cerca. Mis oportunidades aún estaban ahí: es más, se multiplicaban por diez; pero la fuerza y juventud para sobrellevarlas comenzaban a fallar, y fue necesario dosificarlas con la astucia deshonestada de la experiencia. Tuve que esquivar el púlpito; cuidar mi salud; incluso tomarme vacaciones. En mis columnas semanales, que alguna vez llené con agua de un pozo mágico que nunca se secaba o dejaba de burbujear, siempre y cuando bombeara con la fuerza necesaria, comencé a repetirme a mí mismo; adquirí un estilo que, a mi gran riesgo, fue reconocido como al menos parcialmente serio; y hallé que la bomba me cansaba y el agua del pozo se iba agotando; y, el peor de todos los síntomas, empecé a reflexionar con pequeños temblores sobre

el hecho de que mi riqueza mística no podría, al igual que el dinero que otros hombres despilfarraban, ser almacenada durante mi vejez. La generación más joven, criada en un iluminismo desconocido en mi infancia, también vino a golpear las puertas: miré rápidamente hacia atrás, a mis viejas columnas, y me di cuenta de que lo que yo había chapuceado tímidamente a los treinta, los hombres más jóvenes lo hacen ahora con gran seguridad desde la cuna. Escuché sus críticas vigorosas con regocijo por la raza, con una penosa alarma por mi propia vejez. Cuando hablaba con esta generación, me llamaban Señor, y, con su humanidad franca y encantadora, me respetaban como alguien que, en su época, había hecho un buen trabajo. Un famoso dramaturgo escribió una obra larga para demostrar que las personas de mi edad ya no estábamos activos; y me reí de él con una sonrisa burlona.

Fue en esa época aciaga que mis conciudadanos, que previamente habían repudiado todas mis ofertas de servicio político, despectivamente me permitieron pasar a ser miembro

de la junta parroquial: yo, ¡el autor de *Widowers' Houses!* Entonces, como cualquier criatura útil e inofensiva, di el primer paso hacia atrás. Hasta ese día trascendental, nunca antes, había juntado miserablemente con cucharita las gotas derramadas de mi pozo para ponerlas en botellas. Había tiempo suficiente para eso cuando el pozo estuviera vacío. Pero ahora, por primera vez, escuché la voz del editor desde que él se había negado a escuchar la mía. Volví nuevamente a revisar mis artículos; ¡pero para ofrecer el artículo semanal de cinco años atrás como una novedad! No: todavía no había caído tan bajo, aunque puedo advertir dicha degradación acechándome del mismo modo que un trabajador agrícola ve al asilo para pobres³. Entonces dije 'comenzaré con pequeños pecados; publicaré mis obras'.

¡Cómo! gritarán Uds.: ¡Obras! ¿Qué obras?

Permítanme explicarles. Una de las peores privaciones de la vida en Londres para quienes tienen intereses artísticos e intelectuales serios es la

3 N. del T. En el original 'workhouse': un edificio en el que solía trabajar gente muy pobre, en la Inglaterra del siglo XIX, a cambio de casa y comida.

falta de un teatro adecuado. Me encanta la obra, y soy, como los lectores inteligentes de este prefacio habrán observado, yo mismo un poco actor. En consecuencia, cuando me topé con proyectos de todo tipo para la fundación de un teatro que debería ser, para la reciente cosecha de intelectuales del S. XIX, lo que el teatro shakesperiano significó para la cosecha del Renacimiento, me sentí francamente interesado. Pero pronto se hizo evidente que la lánguida demanda de un grupo pequeño y engreído, de una forma de entretenimiento que se había acostumbrado completamente a no tener, nunca podría brindar la intensa energía necesaria para la instalación del Nuevo Teatro (nosotros, por supuesto, en esa época llamábamos a todo lo avanzado “lo Nuevo”: vean *The Philanderer*, la segunda obra en este volumen). Esa energía sólo podía ser liberada por el genio del actor y productor que encontraba en las obras maestras del Nuevo Teatro su modo de expresión necesario y característico, y revelaba su fascinación al público. Claramente, el modo de comenzar era eligiendo una obra maestra o dos. Sin embargo, las obras

maestras no crecen en los árboles. El Nuevo Teatro no hubiese existido si no fuese por las obras de Ibsen, del mismo modo en que el teatro del Festival de Bayreuth nunca hubiese existido si no fuese por la tetralogía de *El Anillo de los Nibelungos* de Wagner. Cada intento por prolongar el repertorio demostraba que es la obra dramática la que hace al teatro y no el teatro a la obra dramática. No es que esto sea una prueba necesaria, ya que la mayor dificultad surgió a través del arte dramático actual que fue escrito para los teatros en lugar de surgir de su propia necesidad interna. Así, una cosa en la que nadie cree no puede ser probada con frecuencia.

Entonces, Ibsen fue el héroe de este nuevo comienzo. Fue en 1889 que se dio el primer golpe realmente efectivo con la producción de *A Doll's House* realizada por Charles Carrington y Janet Achurch. Mientras ellos llevaban esa obra que hizo época alrededor del mundo, el Sr. Grein organizó la campaña en Londres con su Teatro Independiente. Salió adelante produciendo la obra *Ghosts* de Ibsen; pero su búsqueda de obras teatrales maestras e inglesas que no hubiesen sido actuadas fue tal fracaso

so que para el otoño de 1892 todavía no había producido una sola obra original de magnitud, escrita por algún autor inglés. En el marco de esta emergencia nacional y humillante, le propuse al Sr. Grein que anunciara con osadía una obra mía. Al tratarse de un hombre extraordinariamente optimista y con iniciativa, aceptó esta propuesta sin dudar. Luego desempolvé, de mi pila más polvorienta de manuscritos descartados y rechazados, dos actos de una obra que había comenzado en 1885, poco después de cerrar mi período de escritura de novelas, en colaboración con mi amigo William Archer.

Archer mismo había descripto el modo en que resulté ser el más imposible de todos los colaboradores. Echando manos con vehemencia a su esquema minuciosamente planificado para una “obra bien hecha”, esmeradamente romántica, del tipo parisino, que para ese entonces estaba de moda, la distorsioné de un modo perverso, convirtiéndola en una exposición grotescamente realista sobre el sistema de arrendamiento en los barrios marginales, los negociados municipales, y los lazos matrimoniales y pecuniarios entre ellos y las per-

sonas amables con ingresos 'independientes' que imaginan que esas sórdidas cuestiones no rozan sus propias vidas. El resultado fue algo repulsivo e incongruente; porque si bien traté el tema con la seriedad suficiente, no hice lo mismo con el teatro, aun habiéndolo tratado con más seriedad de la que el teatro se trataba a sí mismo. Las absurdas trivialidades con las que seguí la moda del momento se volvieron tontas e irritantes, más allá de lo tolerable, cuando se las inmiscuía en un tema de tal profundidad, realidad y fuerza como aquél hacia el cual yo había orientado mi producción teatral. Archer, al percibir que me había hecho el tonto tanto con su plan como con mi propio tema, rápidamente se distanció; y el proyecto, con el cual ninguno de los dos estaba demasiado involucrado, fue descartado, dejándome a mí con dos actos malogrados de una obra inconclusa y condenada. Desenterrando esta obra tal como estaba siete años después, observé que las mismas cualidades que la habían hecho imposible para los propósitos comerciales normales en 1885 podrían ser exactamente las que necesitaba el Teatro Independiente en 1892. Entonces,

completé la obra con un tercer acto; le di el título bíblico y descabellado de *Widowers' Houses*; y se la entregué al Sr. Grein, quien la estrenó en público en el Teatro Royalty con todas las tonterías originales con las que había sido concebida. Fue un éxito desproporcionado en relación con sus méritos o incluso su falta de ellos; y de un momento a otro me convertí en un dramaturgo infame. La primera presentación fue lo suficientemente emocionante: en principio, los socialistas y los independientes me aplaudieron a rabiar; los asistentes a estrenos regulares me vivaron honestamente de la misma manera; yo, que para esa época tenía alguna práctica en ser lo que se denomina despectivamente un orador de masas, hablé antes de que caiga el telón; los periódicos discutieron la obra durante dos semanas no sólo dentro de la sección habitual de noticias y crítica teatral, sino también en los editoriales y cartas de lectores; y el texto de la obra fue finalmente publicado con una introducción del Sr. Grein, un relato entretenido escrito por Archer de su colaboración original y un largo prefacio y varios apéndices elaborados y controvertidos en mi estilo más ener-

géticamente egoísta y beligerante. El volumen, que fue el número uno de una serie de obras del Teatro Independiente, en este momento agotado, constituye una reliquia curiosa de aquellos nueve días de fascinación; y como incluye el texto original de la obra con todos sus tontos comentarios, puedo recomendarlo a todos los coleccionistas de cuartillas de Hamlet⁴, y de todas aquellas primeras ediciones limitadas y ya sustituidas que el desafortunado autor aniquilaría con muchas ganas si pudiera.

No había logrado el éxito; pero había provocado revuelo; y la sensación fue tan agradable que resolví probarla nuevamente. Al año siguiente, en 1893, cuando el debate sobre Ibsenismo, “La Nueva Mujer”, y temas por el estilo, estaban en su punto máximo, escribí la comedia de actualidad titulada *The Philanderer* para el Teatro Independiente. Pero incluso antes de terminarla, era evidente que las exigencias de la obra con respecto a la actuación más experta y delicada en obras de alta comedia iban más allá de los recursos de los que disponía el

4 La expresión en el original “quarto *Hamlets*” hace referencia al tamaño original del libro, hecho a través de dos dobleces en una hoja cuyo resultado eran cuatro páginas que medían como máximo alrededor de 9 ½ por 12 ½ pulgadas.

Sr. Grein en ese momento. Había escrito una parte que nadie, a excepción de Charles Wyndham, podía actuar, en una obra que era imposible para su teatro: una proeza sólo comparable con la construcción de la primera embarcación de Robinson Crusoe. Inmediatamente la descarté, y, volviendo a la esencia presente en *Widowers' Houses*, escribí una tercera obra, *Mrs Warren's Profession*⁵, sobre un tema social de tremendo impacto. Dicho impacto es, en sí mismo justificable, a pesar de la inexperiencia del dramaturgo. La obra fue todo lo que el Teatro Independiente podía desear: bastante más de lo que podía negociar, si es que había algo por negociar. Pero a esta altura me encontré con el obstáculo que hace que en Inglaterra la autoría teatral se vuelva insoportable para los escritores acostumbrados a la libertad de la Prensa. Quiero decir, por supuesto, la censura.

En 1737, Henry Fielding, el gran dramaturgo en ejercicio, que dio Inglaterra entre la Edad Media y el S. XIX, con la sola excepción de Shakespeare, dedicó su genio a la tarea de exponer y destruir la corrupción parlamentaria, para ese entonces en su

⁵ *La profesión de la Señora Warren. A Profissão da Senhora Warren.* Traducción de Cláudio Mello e Souza. Río de Janeiro: Funartem, 1960. 95 pp. Y São Paulo: Abril Cultural, 1976. 143 pp.

punto máximo. Walpole, incapaz de gobernar sin corrupción, rápidamente amordazó al teatro, aplicando una censura que en este momento se encuentra plenamente vigente. Fielding, alejado del oficio de Molière y Aristófanes, prefirió el estilo de Cervantes; y desde ese momento la novela inglesa ha sido una de las glorias de la literatura, mientras que el teatro inglés cayó en desgracia. El extinguidor con que Walpole roció a Fielding llegó hasta mí en la forma del Evaluador de Obras de Lord Chamberlain, un caballero que me roba, me insulta y me reprime de un modo tan irresistible como si se tratase del Zar de Rusia y yo uno de sus súbditos más miserables. El robo toma la forma de un pago de dos guineas que tengo que hacerle por leer cada obra mía que excede la longitud de un acto. No quiero que la lea (al menos oficialmente; si lo hace personalmente, bienvenido sea), por el contrario, me molesta sobremanera esa impertinencia de su parte. Pero debo someterme para obtener un documento insolente e intolerante de su parte, que no puedo leer sin que me hierva la sangre, certificando que en su opinión - ¡su opinión! - mi obra 'en

general no contiene algo inmoral o en cierto modo inapropiado para el escenario' y que Lord Chamberlain por lo tanto 'permite' su puesta en escena (¡maldita sea su insolencia!). A pesar de este certificado aún se reserva el derecho, como cualquier ciudadano común, a procesarme, o de instigar a otro ciudadano a que lo haga, por atropello a la moral pública si más adelante cambiara de opinión. Además, ¿si realmente está protegiendo al público de mi inmoralidad, por qué el público no le paga a él por su servicio? Cuando el policía atrapa a un ladrón, no lo hace por su paga, sino por el hombre honesto a quien protege del ladrón. Y aun así, si me niego a pagar, este tirano prácticamente puede llevar a la ruina a cualquier empresario que produzca mi obra, desafiándolo. Si, después de pagarle, aún teme otorgar la licencia para la obra: es decir, si tiene más miedo al clamor de los opositores frente a mis ideas que a los que las apoyan, entonces puede suspenderla, e imponer una multa de £ 50 a todo aquél que forme parte de la puesta en escena, desde el apuntador hasta el actor trágico principal. Y no hay manera de deshacerse de él. Ya que

él vive, no a expensas de los contribuyentes, sino de extorsionar al autor, ningún partido político ganaría diez votos por abolirlo. La influencia política privada no puede tocarlo; ya que dicha influencia privada, que se mueve sólo frente a los estímulos de la benevolencia individual hacia los individuos, crea pequeños lugares agradables hacia donde son empujadas pequeñas personas agradables en lugar de deshacerse de ellos. Es más, yo mismo, aun sabiendo que el Evaluador es necesariamente un oficial odioso y malicioso, y que si yo fuese designado en su cargo (al cual probablemente me presente cuando se abra la próxima vacante) ya no podría evitar ser más odioso y malicioso de lo que una varilla clavada en las ruedas de un motor a vapor puede ser, soy reacio a agitar esta cuestión, no sea que la Prensa, habiendo perdido toda tradición de libertad, y siendo incapaz de concebir una alternativa al Evaluador de Lord Chamberlain más allá del Evaluador del Secretario del Interior⁶, o algún otro demonio de siete cabezas para reemplazar al de una cabeza, haría al remedio algo peor que la enfermedad. Por lo tanto, me aferro a la Censura del

⁶ Departamento de administración ejecutiva británica para asuntos internos del país.

mismo modo que muchos Radicales se aferran a la Cámara de los Lores⁷ o al Trono, o del mismo modo que las mujeres dominantes rehúyen a los hombres autoritarios y se casan con los débiles y amigables. Hasta que la nación esté preparada para la Libertad de Teatro en las mismas condiciones que hoy goza de la Libertad de Prensa, al permitir al dramaturgo y al productor poner en escena todo lo que les plazca y hacerse cargo de todas las consecuencias ante la ley ordinaria, del mismo modo en que lo hacen los autores y editores, valoraré al Evaluador de Lord Chamberlain como a la luz de mis ojos. Una vez pensé en organizar una Petición de Derechos de todos los productores y autores y elevarla al Primer Ministro y, como era obvio que nueve de diez de estas víctimas de opresión, lejos de atreverse a ofender a su déspota, lo halagarían de inmediato, como una de las instituciones inglesas más saludables, y se desharían en untuosas adulaciones sobre la cuestión perfectamente irrelevante de su carácter personal honorable, desistí de hacerlo. Lo que es más, muchos de ellos, al adoptar este curso

⁷ La menor y menos poderosa de las dos Cámaras que constituyen el Parlamento inglés. Sus miembros no son electos, sino que obtienen sus bancas debido a su posición o a sus títulos de nobleza.

seguro, estarían siguiendo una política comercial sensata, ya que los productores y autores a quienes el sistema existente les ha traído éxito, no sólo carecen de un incentivo para cambiarlo por otro que los expondría a una competencia mayor, sino que a la mayoría le aterran las “Nuevas Ideas” que quedarían liberadas sobre el escenario si se aboliese la Censura. ¡Y, de este modo, larga vida al Evaluador de Lord Chamberlain!

En 1893 este cargo fue ocupado por un caballero, ahora fallecido, cuyas ideas con el correr del tiempo se habían vuelto un tanto obsoletas. Fue manifiestamente hostil hacia el Nuevo movimiento; y la evidencia que presentó ante la Comisión de Teatros y Lugares de Entretenimiento de la Cámara de los Comunes⁸ en 1892 (Libro Azul N° 240, pág. 328 – 335) probablemente es el mejor compendio que existe de cada falacia que puede hacer que un Censor sea ofensivo. Al tratar con él, el Sr. Grein se encontraba en gran desventaja. Sin una licencia, *Mrs. Warren's Profession* podría sólo ser puesta en escena en cualquier edificio

8 La mayor y más poderosa Cámara de las dos que constituyen el Parlamento inglés. Sus miembros son electos por los ciudadanos ingleses mayores de dieciocho años de edad.

pero no en un teatro, y por lo tanto no estaría sujeta a represalias por parte de Lord Chamberlain. El público sólo asistiría en carácter de invitados; de modo que el apoyo del público que paga la entrada en la puerta, un apoyo del que el Teatro Independiente no podría darse el lujo de prescindir, quedaba fuera de discusión. Solicitar una licencia significaba incitar a un rechazo prácticamente seguro, lo que implicaba una multa de £50 en todo lo concerniente a cualquier presentación subsiguiente. La encrucijada era completa. La obra estaba lista; el Teatro Independiente estaba listo, y el caso estaba listo; pero la sola existencia de la Censura, sin ninguna acción o conocimiento de la obra por su parte, era suficiente para paralizar todas las fuerzas. Por lo tanto, dejé de lado también a *Mrs. Warren's Profession* y, al igual que cualquier Fielding, di por terminada mi carrera de dramaturgo habitual en el Teatro Independiente.

Afortunadamente, si bien el Teatro está limitado, la Prensa es libre. E incluso cuando el Teatro fuera liberado, sería no obstante necesario publicar obras y a su vez ponerlas en escena. Si las dos presentaciones de *Widowers' Houses* que lo-

gró realizar Mr. Grein se hubiesen multiplicado por cincuenta, aún seguiría siendo desconocida para todos aquellos que quedan fuera del alcance del teatro o, que por cuestiones de falta de hábito, prejuicio, comodidad, salud o edad, se abstienen de todos modos de asistir al teatro. Muchas personas que se deleitaron con la lectura de dramaturgos clásicos, de Esquilo a Ibsen, sólo van al teatro en muy raras ocasiones cuando se les ofrece la obra de un autor, cuyo trabajo ya han aprendido a valorar como literatura, o la presentación de un actor de primera categoría. Incluso nuestros aficionados al teatro no tienen un hábito real de ir al teatro. Si durante cualquiera de las noches de mayor convocatoria de la temporada teatral londinense, el público fuese acordonado por la policía y evaluado individualmente con respecto a sus opiniones sobre el tema, probablemente no habría entre ellos un solo londinense propietario que no considerase una visita al teatro, o incluso a cualquier reunión pública, artística o política, como un modo excepcio-

nal de pasar la noche, cuando la tradición inglesa consiste en quedarse con la familia, cada uno en su casa, cada integrante ocupado en tareas tranquilas como leer un libro, un periódico, o disfrutar un juego de halma⁹, apartado, a su vez, de las bondades de la sociedad y la soledad. Se podría hacer una visita a miles de calles donde viven familias inglesas de clase media sin encontrar un solo rasgo de conciencia de ciudadanía, o algún tipo de educación del sentido artístico. La condición de los hombres es bastante mala, a pesar de su escapada cotidiana a la ciudad, porque traen con ellos los hábitos exclusivos y antisociales “del hogar” al mundo más amplio de sus profesiones. Por naturaleza, son lo suficientemente amistosos y compañeros, debido a la práctica hogareña, tan increíblemente maleducados, que ni siquiera su interés como hombres de negocios al recibir a un posible cliente en cada persona que hace una consulta puede corregir su hábito de tratar a todos los

9 Nombre comercial de un juego y por extensión el juego mismo, que dos personas juegan en un tablero de 256 cuadrados con 19 piezas cada una, o cuatro personas con 13 piezas cada una. La batalla comienza en las esquinas del tablero y el objetivo es mover cada conjunto de piezas para la esquina opuesta a aquella en la cual están ubicadas las piezas.

que no le han sido 'presentados' como un extraño e intruso. Las mujeres, que ni siquiera tienen a la ciudad para educarlas, son mucho peores: no son positivamente aptas para un trato civilizado: sin gracia, ignorantes, de mente terriblemente estrecha. En lugares públicos, a estas personas formadas en el hogar, no se les puede enseñar a comprender que el derecho que ellas mismas están ejerciendo es un derecho común. Sea que se encuentren en un vagón de tren de segunda clase o en la iglesia, reciben a cada pasajero o a cada fiel adicional, del mismo modo en que un chino recibe al 'demonio extranjero' que lo ha obligado a abrir sus puertos.

En la medida en la que esta horrible institución doméstica se ve dividida por la circulación social activa de las clases más altas en su propia órbita, o porque el aislamiento estancado lo hizo imposible por las condiciones de vida de la clase obrera, las buenas costumbres han mejorado y mucho. En las mismas clases medias, la rebeldía de una hija soltera inteligente (nadie le ha hecho justicia aún a la aversión que la mujer inglesa moderna e inteligente tiene respecto de la palabra Hogar), y

su insistencia en capacitarse para tener una vida de trabajo independiente, humaniza a toda su familia en un período de tiempo asombrosamente corto; y esos entretenimientos comunitarios como pueden ser la visita a un teatro suburbano una vez por semana, o a los Conciertos Populares de los Lunes, o a ambos, suavizan los peores síntomas de su falta de sociabilidad. Pero ninguno de estos desafíos a la subsistencia del harén en la sociedad inglesa puede lograrse sin un bombardeo de libros y música de pianoforte. Los libros y la música no se pueden dejar de lado, porque su sola existencia hace que el espantoso aburrimiento de pasar el tiempo cerca de la chimenea sea soportable. Si las víctimas de este aburrimiento no tuviesen la posibilidad de vivir vidas reales, al menos podrían leer sobre vidas imaginarias, y tal vez aprender a dudar si una clase que no sólo se somete a la vida de hogar, sino que también realmente hace alarde de ella, es una clase a la que vale la pena pertenecer. Por el bien de estos infelices prisioneros del hogar, permitan que mis obras sean impresas y puestas en escena.

Pero el autor dramático tiene sus motivos para publicar sus obras que seguirían vigentes incluso si las familias inglesas fueran al teatro con la misma regularidad con la que leen el diario. Una representación escénica perfectamente adecuada y exitosa de una obra requiere de una combinación de circunstancias, tan extraordinariamente afortunadas, que dudo si alguna vez sucedió en la historia del mundo. Analicemos el caso del más exitoso dramaturgo inglés de primera línea: Shakespeare. Si bien escribió hace tres siglos, aún se conserva con tanta vigencia que no resulta imposible encontrar viejos aficionados al teatro que hayan visto funciones públicas de más de treinta de sus treinta y siete obras de renombre, doce de ellas con bastante frecuencia y media docena una y otra vez. Yo mismo, si bien de ninguna manera he aprovechado todas las oportunidades que tuve, vi veintitrés de sus obras presentadas en público. Pero si no las hubiese leído también, mi impresión de las mismas no sería meramente incompleta, sino violentamente distorsionada y falsificada. Sólo en estos últimos años es que algunos de nuestros actores-produc-

tores más jóvenes se han visto deslumbrados por la idea, bastante nueva para su profesión, de poner en escena las obras de Shakespeare del modo en que él las escribió, en lugar de usarlas como el cucú usa el nido de un gorrión. A pesar del éxito de estos experimentos, el teatro aún está dominado por la convicción de Garrick de que el productor y actor debe adaptar las obras de Shakespeare al teatro moderno mediante un proceso que, sin dudas, se presenta a la mente del adaptador como una mejora magistral, pero que debe necesariamente ser en gran medida un proceso de degradación y mutilación cuando, como a menudo sucede, el adaptador es inferior al autor. El autor que aún vive puede protegerse a sí mismo de esta situación extrema de distorsión; pero cuanto más incuestionable sea su autoridad en el escenario, y cuánto más amigables y voluntariosos sean el productor y la compañía en su intento por cooperar, más completamente se convencerá de la imposibilidad de lograr una representación auténtica de su obra que al mismo tiempo sea efectiva y exitosa. Es muy posible que una obra goce del éxito más sensacional a partir

de un completo malentendido de su filosofía; por cierto, no es mucho decir que es sólo debido a la capacidad para tener éxito a pesar de su filosofía que un trabajo teatral de seria relevancia poética pueda volverse popular. En el caso de la primera parte del *Fausto* de Goethe esto se pone de manifiesto abiertamente debido a la extracción de los grandes originales del entretenimiento popular como la ópera de Gounod o la versión del Lyceum, en donde la poesía y la filosofía son reemplazadas por el romance, que es el sustituto espurio reconocido por ambas y que a la vez las destruye. Incluso cuando se presenta una obra sin omisión o alteración por parte de los actores, que son discípulos entusiastas del autor, la obra no escapa a algún tipo de transformación. En el último tiempo hemos visto algunas interpretaciones escénicas del drama poético notablemente agradables, desde los experimentos de Charles Carrington con Ibsen y de Lugné Po con Maeterlinck, en condiciones comparativamente económicas, hasta aquellos del Teatro del Festival de Wagner en Bayreuth, en la escala de los más costosos; y tanto a los lectores de Ibsen y

Maeterlinck, como a los alumnos de pianoforte de Wagner se les advierte muy correctamente que no pueden apreciar completamente la fuerza de una obra maestra dramática sin la ayuda del teatro. Pero nunca conocí, de manera íntima y precisa, a un dramaturgo basándome solo en el teatro, o a un compositor basándome solo en lo que escuché en una sala de conciertos. La originalidad y genio de los actores entra en conflicto con la originalidad y genio del autor. Imaginemos a Shakespeare confrontado con Sir Henry Irving en un ensayo de *The Merchant of Venice*¹⁰, o a Sheridan confrontado a la Srta. Ada Rehan en el ensayo de *The School for Scandal*¹¹. Resulta fácil imaginar los diálogos que podrían tener lugar en ocasiones como esas. Por ejemplo: 'Mientras observo su actuación, Sir Henry, me parece que veo a Israel lamentando el Cautiverio y llorando, ¿Cuánto durará, Oh Señor, cuánto?' Es un tanto sorprendente observar los fuertes sentimientos de Shylock actuando a través de un intelecto romántico en lugar de a través de uno completamente comercial; pero por favor que no

10 N. del T. *El Mercader de Venecia*.

11 N. del T. *La Escuela del Escándalo*.

altere su concepción, que será demasiado rentable para ambos'. O 'Mi querida Srta. Rehan: permítame felicitarla por esa parte de actuación trágica, la cual me ha hecho avergonzar de la trivialidad de mi obra, y borró al Sr. Peter Teazle de mi conciencia, aunque mi intención era que él fuese el héroe de la escena. Avizoro un enorme éxito para nosotros dos en esta afortunada distorsión de mi intención'. Incluso cuando el autor no tenga nada que ganar económicamente al hacer la vista gorda por la glorificación de su obra por parte del intérprete, el exceso de energía del actor aún conllevaría su propia autoridad y ganaría la simpatía del instinto histriónico del autor, a menos que él fuera un Realista de integridad fanática. Y eso tampoco lo salvaría; ya que sus intentos por hacer que los mejores actores hagan menos de su máximo sería tan inútil como intentar que los peores hagan más.

En pocas palabras, el hecho que una obra escrita hábilmente es infinitamente más adaptable a todo tipo de actuación que lo que el tipo de actuación disponible es a todo tipo de obras (las condiciones reales revierten, de este modo, exactamente

las condiciones deseables) finalmente lleva al autor a concluir que sólo él puede comunicar su propia forma de ver la obra. Y como no podría actuar la obra sin ayuda de nadie, incluso cuando fuese un actor capacitado, debe recurrir a sus poderes de expresión literaria como lo hacen otros poetas y escritores de ficción. Hasta el momento, los dramaturgos casi no lo han intentado seriamente. De las obras de Shakespeare, ni siquiera contamos con las copias completas del apuntador: el folio no nos brinda más que unas pocas líneas. ¿Qué no daríamos por las copias que Shakespeare usaba en los ensayos con las notas del manejo de escenario, garabateadas por el lápiz del apuntador? Y si además dispusiéramos de las indicaciones descriptivas que el autor daba sobre el escenario: en especial los borradores de los personajes, si bien breves, con los cuales intentaba demostrarle al actor la clase de persona que él quería que encarnara, ¡qué luz echaría, no sólo sobre la obra, sino sobre toda la historia del S. XVI! Bueno, podríamos disponer de todo esto y mucho más si Shakespeare, en lugar de simplemente escribir sus líneas, hubiera preparado las obras para su publicación,

compitiendo con una ficción tan elaborada como la de Meredith. Es por falta de esta elaboración que Shakespeare, insuperable como poeta, contador de historias, diseñador de personajes, humorista y retórico, no nos ha dejado un drama intelectualmente coherente, y no se pudo dar el lujo de seguir un método genuinamente científico en sus estudios de la personalidad y la sociedad, aunque en obras poco populares como *All's Well*¹², *Measure for Measure*¹³ y *Troilus and Cressida*¹⁴, lo encontramos listo y dispuesto para comenzar a hacerlo en el S. XX, si el S. XVII así se lo permitiera.

A este tipo de tratamiento literario lo necesitan más las obras de teatro modernas que las de Shakespeare, debido a que en los tiempos de Shakespeare la puesta en escena de las obras no se diferenciaba demasiado de la declamación de versos; y el recitado descriptivo o narrativo cumplía la función que ahora cumplen la escenografía, el mobiliario y la puesta en escena. Cualquiera que lea sólo el diálogo de una obra isabelina, apenas comprende todo sin

12 N. del T. *Bien está lo que bien acaba.*

13 N. del T. *Medida por Medida.*

14 N. del T. *Troilo y Crésida.*

dificultad, salvo media docena de líneas sin importancia; mientras que muchas obras modernas, muy exitosas sobre el escenario, no son simplemente imposibles de leer sino absolutamente ininteligibles, si no cuentan con una clara actuación. El recitado sobre una plataforma, con los espectadores sentados alrededor de quien recita, al estilo Isabelino, las reduciría al absurdo. El otro extremo es la pantomima pura, como *L'Enfant Prodigue*, en la cual, si bien existe el diálogo, el mismo no es hablado. Si un autor dramático publicase una pantomima, queda claro que él podría hacerla comprensible para un lector, sólo al darle las palabras que el mimo se supone debería pronunciar. Ahora bien, no es ni un poco menos imposible lograr que una obra teatral práctica y moderna sea comprensible para un público sólo con diálogo, que hacer inteligible una pantomima para el lector sin diálogo.

Por obvio que esto pueda parecer, la presentación de obras teatrales a través del medio literario aún no se ha convertido en arte; y en consecuencia resulta muy difícil inducir al público inglés a comprar y leer obras teatrales. De hecho, ¿por qué habrían de

hacerlo, cuando no encuentran en ellas más que las meras palabras, con unas pocas indicaciones para el escenógrafo y el vestuarista, como por ejemplo que el padre de la heroína tiene barba gris, y una sala de estar tiene tres puertas a la derecha, dos puertas y una entrada a través de la galería a la izquierda y una puerta ventana en el medio? Me sorprende que Ibsen, habiendo dedicado dos años a la producción de una obra en tres actos, cuya extraordinaria calidad depende del dominio del personaje y la situación que sólo se puede lograr si se comprende gran parte de la historia personal y familiar de los individuos representados, sin embargo le diera al público lector apenas un poco más que el memorando técnico necesario para el escenógrafo, el electricista y el apuntador. ¿Quién podrá negar que el ocasional misterioso efecto resultante, aunque pueda ser encantador, se produce a costa de la oscuridad intelectual? Cuando se le preguntó por el significado, Ibsen respondió 'Lo que dije, dije'. Exactamente; pero el punto es que lo que no dijo, no dijo. Tal vez haya personas (aunque lo dudo, por no ser uno de ellos) para quienes las obras de Ibsen, tal como están, hablan lo sufi-

ciente por sí mismas. Por cierto hay otros que no podrían entenderlas de ninguna manera. Dando por sentado que para estas dos clases de personas no serían necesarias más explicaciones, ¿no queda nada por hacer para la vasta mayoría para quienes una explicación hace toda la diferencia?

Por último, ¿puedo hacer una súplica para los actores mismos? Los actores natos presentan una susceptibilidad hacia la emoción dramática que les permite apoderarse de los estados de ánimo inherentes a sus roles de manera intuitiva. Pero esperar que intuyan el significado intelectual y las condiciones circunstanciales también, es pedir que ellos tengan poderes de adivinación: uno podría al mismo tiempo esperar que el Astrónomo Real nos diga la hora desde una catacumba. Y aún así el actor, en general, encuentra su rol cargado de indicaciones emocionales que él podría ofrecer tan bien o mejor que el autor, mientras que él está bastante desinformado acerca de las condiciones políticas o religiosas bajo las cuales se supone que actúa el personaje que representa. Concepciones precisas de estas condiciones están siempre implícitas en las mejores obras,

y por lo general son clave para una representación apropiada de las mismas; pero la mayoría de los actores están tan acostumbrados a no contar con ellas que objetarían tener que complicarse con las mismas, aunque es sólo con esta complicación educativa que la profesión de un actor puede colocarlo a la altura de un abogado, un médico, un eclesiástico y un hombre de estado. Incluso cuando las cosas están como están, Shylock como judío y usurero, Otello como moro y soldado, César, Cleopatra y Antonio como figuras en circunstancias políticas definidas, son enormemente más reales para el actor que los innumerables héroes respecto de los que nunca se sabe nada excepto que usan ropas elegantes, aman a la heroína, frustran al villano y viven por siempre felices.

El caso, entonces, es abrumador no sólo por la impresión y publicación del diálogo de las obras, sino por el esfuerzo serio por transmitir su contenido completo al lector. Esto implica la institución de un nuevo arte; y me atrevo a decir que antes que estos dos volúmenes tengan diez años de antigüedad, el audaz intento que hacen en este sentido será cosa

del pasado, y las breves e ilegibles especificaciones escénicas en la introducción a cada acto se habrán extendido a la longitud de un capítulo, o incluso una serie de capítulos. Sin dudas, un resultado de todo esto será la producción, implícita en los argumentos ya mencionados, de trabajos con una mezcla de géneros, en parte narrativa, en parte homilía, en parte descripción, en parte diálogo y (tal vez) en parte drama; trabajos que puedan ser leídos pero no actuados. No tengo objeciones hacia ese tipo de trabajo; pero mi único objetivo ha sido aquél de un dramaturgo práctico: en todo caso, mi ojo ha estado demasiado puesto en el escenario. Sea como sea, he intentado no escribir algo que sea irrelevante para el desempeño del actor, y, mediante esto, para la comprensión de una obra por el público. Por supuesto, me vi obligado a omitir varias cosas que una representación escénica podría transmitir, simplemente porque el arte de las letras, si bien muy desarrolladas gramaticalmente, está aún en sus comienzos en lo que concierne a anotaciones técnicas del discurso: por ejemplo, hay cincuenta maneras de decir Sí, y quinientas para decir No, pero sólo una manera de

escribirlas. Incluso el uso de letras espaciadas en lugar de bastardilla para subrayar, si bien es conocido para los lectores extranjeros, es algo que el público inglés deberá aprender antes que se lo ponga en práctica. Pero si mis lectores cumplen con su parte del trabajo, me atrevo a decir que comprenderán casi tanto de las obras como yo.

Por último, un comentario sobre el motivo por el que denominé *Desagradables* a las tres obras de este volumen. El motivo es bastante obvio: se emplea el poder dramático para obligar al espectador a observar hechos desagradables. Sin dudas, todas las obras que tratan genuinamente sobre la humanidad deben herir el concepto monstruoso que es tarea de la ficción adular. Pero aquí nos enfrentamos, no sólo a la comedia y tragedia del personaje individual y su destino, sino a aquellos horrores sociales que surgen del hecho de que el hombre inglés promedio, si bien es honorable y bien intencionado en su capacidad individual, como ciudadano es una criatura malvada que, mientras clama por un milenio de gratuidad, no se manifestará frente a los abusos más viles si la solución amenaza con

aumentar, aunque sea un penique, los impuestos y tarifas que en parte engañado y en parte obligado, tiene que pagar. En *Widowers' Houses* he mostrado la respetabilidad de la clase media y el refinamiento del hijo menor que engordan en la pobreza de los suburbios como las moscas lo hacen en la suciedad. Ese no es un tema agradable.

En *The Philanderer* puse en evidencia los grotescos pactos sexuales entre hombres y mujeres, de acuerdo a las leyes matrimoniales que representan para algunos de nosotros una necesidad política (en especial para otras personas), para algunos un orden divino, para algunos un ideal romántico, para algunos una profesión doméstica para las mujeres, y para otros la peor y más abominable de las torpezas, una institución que la sociedad ha dejado atrás pero no ha modificado, y que los individuos 'avanzados' se ven, en consecuencia, forzados a evadir. La escena inicial de *The Philanderer*, el ambiente en el que continúa, y el matrimonio con el que finaliza, son, para el criterio de las clases intelectual y artísticamente conscientes en la sociedad moderna, típicos; y muy difícilmente podrá negarse, creo, que son desagradables.

En *Mrs Warren's Profession* directamente abordé el hecho que, como dice la Sra. Warren, 'la única manera en que una mujer puede mantenerse decentemente es siendo buena con algún hombre que pueda permitirse ser bueno con ella'. Hay algunas cuestiones para las cuales soy, como la mayoría de los Socialistas, un Individualista extremo. Creo que cualquier sociedad que desee basarse en un alto nivel de integridad personal, en sus unidades, debe organizarse de modo tal que a todos los hombres y mujeres les sea posible mantenerse en un nivel de confort razonable gracias a su propio trabajo, sin tener que vender sus afectos ni sus convicciones. En la actualidad, no sólo condenamos a las mujeres como un sexo que deba unirse, de manera lícita o ilícita, a cambio de grandes privaciones y desventajas, a alguien que sea sostén de familia; sino tenemos grandes clases de hombres que se prostituyen: por ejemplo, los dramaturgos y periodistas, a cuya clase yo mismo pertenezco, sin mencionar las legiones de abogados, doctores, eclesiásticos y políticos de tribuna que a diario usan sus más altas facultades para ocultar sus verdaderos sentimientos; un pecado que comparado al de una mujer que ven-

de el uso de su persona durante unas pocas horas, es demasiado leve como para mencionarlo; ya que los hombres adinerados sin convicciones son más peligrosos en la sociedad moderna que las mujeres pobres sin castidad. ¡Difícilmente sea este un tema agradable!

No obstante, debo advertir a mis lectores que mis ataques están dirigidos a ellos mismos, no a mis personajes. No son capaces de comprender por completo que la culpa de una organización social defectuosa no recae solamente en las personas que en realidad producen las improvisaciones comerciales que los defectos hacen inevitables, y quienes a menudo, como Sartorius y la Sra. Warren, despliegan habilidades ejecutivas valiosas e incluso altas virtudes morales en su administración, sino en toda la sociedad cuya opinión pública, acción pública, y contribución pública a través de sus impuestos, sólo pueden reemplazar los barrios pobres de Sartorius con viviendas decentes, las intrigas de Charteris con contratos matrimoniales razonables y la profesión de la Sra. Warren con trabajos honorables garantizados por una

legislación laboral humana y un salario ‘mínimamente moral’.

Cómo llegué, más adelante, a escribir obras que tratan temáticas menos relacionadas con los delitos de la sociedad, y más con sus tonterías románticas y con las luchas de los individuos contra esas tonterías, que pueden llamarse, por contraste, Agradables, es una historia que voy a contar cuando reanude este relato para iluminar a los lectores del segundo volumen.

1898

ÍNDICE ►

13

**Prefacio de
Mrs. Warren's Profession**

Prefacio¹

En este prefacio Shaw quiso exponer el hecho de que la prostitución se ve organizada y explorada como un gran comercio internacional con lucro para los capitalistas que, a través de esa profesión, ganan sumas notables. Entre los que lucran con este negocio se encuentran también los estamentos de la iglesia, que también facturan dinero proveniente de alquileres de las casas en las que se practica esta profesión. Esta obra fue censurada por el hecho de que el autor no censura a la mujer que practica la prostitución sino a la sociedad que no le da oportunidad de tener un trabajo digno.

Mrs Warren's Profession fue escrita en 1894 para dirigir la atención hacia la verdadera causa de la prostitución que radica, no en la depravación femenina ni en la promiscuidad del hombre, sino sim-

1 "Preface to *Mrs. Warren's Profession*". *Plays Unpleasant*. London: Penguin Books, 1988, pp. 181-212.

plemente en pagar de menos, subestimar y hacer trabajar en exceso a las mujeres de un modo tan vergonzante que, las más pobres, se ven obligadas a recurrir a la prostitución para sobrevivir. De hecho, todas las mujeres atractivas y sin propiedades pierden dinero por ser infaliblemente virtuosas o por concertar matrimonios sin fines lucrativos. Si a escala social más amplia aceptamos lo que denominamos vicio en lugar de lo que denominamos virtud es simplemente porque estamos pagando más por eso. Ninguna mujer normal sería una prostituta profesional si ella pudiese mejorarse a sí misma siendo respetable, ni se casaría por dinero si pudiese casarse sólo por amor.

También me gustaría dejar expuesto que la prostitución no se ejerce sin ningún tipo de organización, como empresa individual en las viviendas de mujeres aisladas, cada una de las cuales es independiente y a la vez la amante de cada cliente, sino que por el contrario, está organizada y explotada como un gran comercio internacional para beneficio de los capitalistas, como ocurre en cualquier otro negocio, y resulta muy lucrativo para desa-

rrollar en las grandes propiedades de la ciudad, incluyendo las propiedades de la Iglesia, a través del alquiler de las casas en donde se la ejerce.

No pude haber hecho nada más perjudicial para mis proyectos en los comienzos de mi profesión. Mi obra inmediatamente fue estigmatizada como 'inmoral y por lo tanto impropia para el escenario' por Lord Chamberlain quien, por Ley del Parlamento² tiene poderes despóticos e incluso por encima de los poderes monárquicos sobre nuestros teatros. Su presentación se prohibió; yo mismo fui calificado, como era lógico y en mi perjuicio, como un autor inescrupuloso y vil. Es cierto, pude superar la vergüenza y aparentemente no soy para nada peor. Es cierto también, que el teatro censurado se volvió tan promiscuo después de la guerra que la prohibición de una obra comparativamente pudorosa como la mía se volvió ridícula y tuvo que ser levantada. También debo admitir que mi carrera como crítico revolucionario de nuestras instituciones sociales más respetadas, me mantuvo tan a menudo con el agua al cuello que cuando

² En el original "Act of Parliament". Ley del Parlamento para poner en vigencia ciertas normas de conducta o para que ciertos derechos establecidos sean conferidos o denegados a determinadas personas o clases.

Lord Chamberlain agregó otra jarra llena de agua me preocupó muy poco como para sentirme con derecho a la auto compasión, en especial cuando la obra fortaleció sobremanera mi reputación entre los lectores serios. Además, en 1894, los teatros comerciales comunes no hubieran tenido nada que decirme, con o sin Lord Chamberlain. No obstante el daño que me hicieron, ahora verdaderamente indefendible, fue real y considerable, y el daño a la sociedad fue aún mayor; porque cuando el Tráfico de Esclavas Blancas, como se la denominó a *Mrs Warren's Profession*, fue tratada legislativamente, todo lo que el Parlamento hizo fue promulgar que los proxenetas y parásitos de las prostitutas debían ser azotados, dejando a la Sra. Warren en completo dominio de la situación, y a su verdadera naturaleza, enmascarada más efectivamente que nunca. Fue error de la Censura que nuestros legisladores y periodistas no estuviesen mejor instruidos.

En 1902, la Sociedad del Teatro, técnicamente un club que ofrecía presentaciones privadas para diversión de sus propios miembros, y por lo tanto fuera de la jurisdicción de Lord Chamberlain,

decidió poner la obra en escena. Ninguno de los teatros públicos se atrevió a desafiar su desagrado (él tiene el poder absoluto para cerrarlos si lo ofenden) y ponerla en escena; pero otro club con un escenario pequeño, y que se jactaba de una reputación agradablemente escandalosa, abrió sus puertas por una tarde y una noche. Cierta idea de la sensación resultante se puede obtener de la siguiente polémica, que apareció como el prefacio de una edición especial de la obra, y fue titulada:

Las Disculpas del Autor

Mrs Warren's Profession finalmente fue puesta en escena, luego de una demora de sólo ocho años; y una vez más compartí con Ibsen la diversión triunfal de escandalizar a todos menos a los críticos más firmes del teatro londinense, ya completamente alejados de la práctica de su profesión. A ningún autor que alguna vez haya experimentado la exaltación de hacer que la prensa se transforme en un tumulto de protesta histérica, de pánico moral, de confesión involuntaria y frenética de los pecados, de un horror de conciencia en el cual la capacidad

para distinguir entre el trabajo artístico sobre el escenario y la vida real del espectador, es confusa y abrumadora, le importarán los cumplidos estereotipados que cualquier farsa o melodrama exitosos provocan en la prensa. Tráiganme a ese crítico que salió corriendo de mi obra para declarar furiosamente que Sir George Crofts debía ser pateado. ¡Qué triunfo para el actor, reducir de esta manera a un periodista londinense, insensible a la condición de un simple marinero en la galería Wapping³, que grita insultos a Yago y advertencias a Oteló para que no le crean! Pero aún más conmovedor que esta simpleza, es esa sensación de repentina sacudida a las bases de la moralidad que envía a una insípida multitud de críticos a la calle, gritando que los pilares de la sociedad se están resquebrajando y la destrucción del Estado es inminente. Incluso los defensores de Ibsen de hace diez años discuten conmigo, del mismo modo que los veteranos de aquellos días magníficos discutían con ellos. El Sr. Grein, el tenaz iconoclasta que por primera vez puso mis obras en escena junto con *Ghosts* y *The Wild Duck*, exclama que he destruido sus ideales.

3 Galería ubicada en Wapping, zona este de Londres donde se producen algunos de los periódicos nacionales.

¡Justo sus ideales! ¿Qué diría el Dr. Relling? Y el mismo Sr. William Archer me repudia porque no 'puedo tocar brea sin ensuciarme'. Verdaderamente mi obra debe ser más necesaria de lo que pensé; y aún así pensé, que sabía qué poco saben los demás.

Sin embargo, no hay que suponer que la consternación de la Prensa refleja alguna consternación entre el público general. Cualquiera puede incomodar a los críticos teatrales, con una vuelta de tuerca, reemplazando los románticos lugares comunes del escenario por los lugares comunes de la moral del púlpito, del estrado o de la biblioteca. Presenten *Mrs Warren's Profession* a un público integrado por miembros del clero de la Unión Social Cristiana y a mujeres bien experimentadas en el trabajo de Rescate, Abstinencia de alcohol, y Clubes de Jóvenes Trabajadoras⁴ y no causará ningún tipo de pánico moral: cada hombre y mujer presente sabrá que mientras la pobreza haga a la virtud horrosa y las pocas monedas sobrantes de un solterón rico hagan al vicio deslumbrante, su lucha cotidiana y cuerpo a cuerpo en contra de la prostitución

4 N. del T. Organizaciones de la época, del tipo del Ejército de Salvación.

mediante la oración y persuasión, los refugios y las limosnas miserables, será una causa perdida. Hubo un tiempo en que fueron capaces de instar a eso, aunque “la fábrica de carbonato de plomo donde Anne Jane fue envenenada” podría ser un lugar mucho más terrible que la casa de la Sra. Warren, y sin embargo el infierno es aún más espantoso. Hoy en día, ya no se cree en el infierno; y las jóvenes entre quienes están trabajando saben que ellos no creen en el infierno, y se reirían de ellos si lo hiciesen. También han aprendido las salvadoras, que la defensa que la Sra. Warren hace de sí misma y de la condena social es lo que más se necesita decir, que aquellos que me conocen personalmente me reprochan, no por escribir esta obra, sino por malgastar mis energías en ‘obras agradables’ para la diversión de personas frívolas, cuando podría elaborar excelentes sermones sobre su trabajo. *Mrs Warren's Profession* es la única de mis obras que podría entregar a la censura sin dudar sobre el resultado; sólo que, no deberá ser la censura de un crítico teatral menor, ni de un oficial de la corte inocente como el Evaluador de Lord Chamberlain, mucho menos de personas que

conscientemente se benefician con *Mrs Warren's Profession*, o que personalmente hacen uso de la misma, o que sostienen la postura que se rumorea por lo general, que es una válvula de escape indispensable para la protección de la virtud doméstica, o, por sobre todas las cosas, que se ven sentimentalmente afectados por nuestra hermana deshonrada, y que la 'tomarían con ternura, la levantarían con cuidado, de contextura tan esbelta, joven y *tan rubia*'. Tampoco estoy preparado para aceptar el veredicto de los hombres de la medicina, quienes obligadamente examinarían y registrarían a la Sra. Warren, mientras que dejarían a sus patrocinadores, especialmente los militares, libres de destruir su salud o la de cualquiera, sin temor a las represalias. Pero me complacería que mi obra fuera juzgada por, por ejemplo, una comisión conjunta de la Sociedad de Vigilancia Civil y el Ejército de Salvación. Y cuanto más severos sean los moralistas miembros de la comisión, mejor.

Algunos de los periodistas a los que yo escandalicé, razonan de modo tan inmaduro que no van a entender nada de todo esto más que una idea confusa

de que estoy acusando a la Asociación Nacional de Vigilancia y al Ejército de Salvación de complicidad con mi propia inmoralidad escandalosa. A ellos les parecerá que las personas que apoyen esta obra apoyarían cualquier cosa. Están bastante equivocados. Un público como el que he descrito se rebelaría en contra de muchas de nuestras obras de moda. Se irían del teatro convencidos de que el Hermano Plymouth⁵, que aún considera al teatro como una de las puertas del infierno, es tal vez el consejero más seguro sobre el tema del que sabe tan poco. Si yo no saco la misma conclusión, no es porque yo sea uno de aquellos que proclaman que el arte está exento de obligaciones morales, y niegan que la escritura o actuación de una obra constituye un acto moral, que debe ser considerado bajo los mismos términos que el robo o el asesinato, si es que produce las mismas consecuencias malvadas. Estoy convencido de que el buen arte es el instrumento de propaganda moral más sutil, el más seductor y el más eficaz del mundo, a sola excepción del ejemplo de la conduc-

5 Posible referencia a los miembros de una secta religiosa que surgió en Plymouth cerca de 1830. Sus seguidores se guiaban solo por las Escrituras y se rehusaban a seguir los mandatos de cualquier organización religiosa, credo o rituales.

ta personal; y ni siquiera aplico esta excepción en favor del arte escénico, porque funciona mediante la exhibición de ejemplos de conducta personal que se hacen inteligibles y conmovedores a multitudes distraídas e irreflexivas, para quienes la vida real no significa nada. Una y otra vez he señalado que la influencia del teatro en Inglaterra está creciendo tanto que la conducta privada, la religión, la ley, la ciencia, la política y la moral se vuelven cada vez más y más teatrales, mientras que el teatro mismo permanece insensible al sentido común, la religión, la ciencia, la política y la moral. Es por eso que me enfrento al teatro, pero no con panfletos y sermones y tratados, sino con obras; y encuentro al método dramático tan efectivo que no tengo dudas que finalmente persuadiré, incluso a Londres, de que cuando vaya al teatro lleve su conciencia y su cerebro, en lugar de dejarlos en casa junto al libro de oraciones, como hacen ahora. En consecuencia, soy el último hombre en negar que si el resultado de poner en escena *Mrs Warren's Profession* fuese un aumento neto de la cantidad de personas que ingresan a esa profesión o que la emplean, su re-

presentación teatral bien podría considerarse una ofensa imputable.

Ahora consideremos de qué manera dicho reclutamiento puede ser alentado por el teatro. Nada es más simple. Dejen que el Evaluador de Obras de Lord Chamberlain, apoyado por la Prensa, elabore una reglamentación, que aunque no esté escrita, es perfectamente comprensible y que estipule que las integrantes del elenco de *Mrs Warren's Profession* serán toleradas sobre el escenario siempre y cuando sean bellas, estén finamente vestidas, alimentadas y alojadas suntuosamente; también que deberán, al final de la obra, morir de tuberculosis ante las lágrimas empáticas de todo el público, o dirigirse a la habitación contigua para suicidarse, o por lo menos ser expulsadas por sus protectores, y pasar a ser 'redimidas' por amantes viejos y fieles que las han adorado a pesar de su vida ligera. Naturalmente, las jóvenes más pobres, en la galería, creerán en la belleza, en los vestidos exquisitos, y en el estilo de vida lujoso, y verán que no existe una necesidad real para la tuberculosis, el suicidio o la expulsión: meras formas piadosas, todas ellas, para

proteger al Censor. Incluso cuando estas catástrofes puramente oficiales conlleven alguna condena, la mayoría de las jóvenes inglesas seguirán siendo tan pobres, tan dependientes, tan conscientes de que lo rutinario de un trabajo tan honesto como el que está a su alcance es muy probable que las lleve a sufrir una enfermedad pulmonar, una muerte prematura y la brutalidad o abandono del hogar, que aun así verían razonable elegir el camino de rosas en lugar del ríspido camino de la virtud, ya que ambos, el vicio como lo peor y la virtud como lo mejor, conducen al mismo final de pobreza y trabajo excesivo. Es cierto que la maestra de escuela primaria les dirá que sólo las niñas de cierta clase pensarán así. Pero bueno, esa cierta clase, al preguntar, resulta ser simplemente la clase bonita y refinada: es decir, la única clase que tiene la posibilidad de actuar según este razonamiento. Léase el primer informe de la Comisión de Vivienda de las Clases Trabajadoras (Libro Azul C 4402, 1889); léase el Informe de Industrias del Hogar (palabra sagrada, ¡Hogar!) publicado por el Consejo Industrial de Mujeres (Industrias del Hogar de Mujeres en Londres, 1897, IS)⁶; y

6 N. del T. Organizaciones de la época relacionadas con las clases

pregúntese si la situación de vida descrita ahí fuera su situación de vida, ¿no preferiría ser una mujer fatal adornada con joyas? Si pudiese profundizar un poco más, como para poder decir que no, ¿cuántas jóvenes ignorantes y mal alimentadas creerán que usted les está hablando en serio? Para ellas la situación de la cortesana en el escenario es celestial en comparación con su propia realidad. Y aún así el Evaluador de Lord Chamberlain, siendo un oficial de la Casa Real, pone al Rey en posición de comunicarle al dramaturgo 'Por eso, y sólo por eso, usted podrá poner en escena *Mrs Warren's Profession*, o pasará hambre. Observe el caso de Shaw, que contó la verdad poco atractiva sobre eso, y a quien Nosotros, por la Gracia de Dios, de igual manera desaprobamos y reprimimos, y hacemos lo que en Nosotros permanece silenciado'. Por suerte, Shaw no puede ser silenciado. 'El grito de la ramera de calle en calle' es más fuerte que las voces de todos los reyes. Yo no dependo del teatro, y no me voy a morir de hambre por hacer de mi obra una propaganda permanente del lado atractivo del negocio de la Sra. Warren.

trabajadoras y de mujeres trabajadoras.

Aquí me debo proteger de un malentendido. No es un error de los autores que la larga sucesión de tragedias sin sentido, desde *Antony y Cleopatra* a *Iris*, sean trampas para las jóvenes pobres, y que, por esos motivos, sean objetadas por muchos hombres y mujeres serios que consideran que *Mrs Warren's Profession* es un excelente sermón. Pinero de ninguna manera se ve obligado a reprimir el hecho de que su *Iris* es una persona envidiada por millones de mujeres mejores. Si hubiese hecho una obra falsa e irreal, inventando desventajas ficticias para ella, estaría actuando tan inescrupulosamente como cualquier escritor de panfletos. Si la sociedad elige mantener a las *Iris* más que a las mujeres trabajadoras, no debe esperar que dramaturgos honestos fabriquen evidencia espuria para asegurarse el crédito. La jugarreta yace en la represión deliberada del otro lado del caso: la negativa a permitir que la Sra. Warren manifieste el trabajo arduo y repulsivo de ejercer su profesión por dinero entre borrachos telediosos y groseros. Todo eso, en efecto lo que dice el Evaluador, es horrendo y repugnante. Precisamente, ¿cómo espera que sea ese trabajo? ¿Él lo habría

presentado como algo hermoso y gratificante? Su respuesta a esta pregunta se resume, me temo, a un rotundo Sí; ya que parece imposible desarraigar de la mente del hombre inglés la idea de que el vicio es agradable, y que la abstención del mismo es privación. Sea como sea, mientras que el lado tentador se oculte al público, y sea suavizado por mucha sensiblería y compasión, es bienvenido por nuestro Censor, mientras que el mínimo intento de ubicarlo a la luz de la linterna de un policía o del refugio del Ejército de Salvación, es inmediatamente puesto en jaque como algo, no solo repugnante, sino también innecesario.

Todos admitirán, espero, que este estado de situación es intolerable; que el tema de *Mrs Warren's Profession* debe ser completamente tabú, o bien la obra debería exhibirse libremente mostrando tanto la advertencia como la tentación. Pero muchas personas votarán por un tabú completo, y una imparcial limpieza de fondo en los alojamientos de la Sra. Warren, de Gretchen y del resto: en pocas palabras, por prohibir totalmente que se exhiban en el escenario instintos sexuales. Quienes consi-

deran esto un imposible difícilmente hayan tenido en cuenta la cantidad y la importancia de los temas que realmente están prohibidos en el escenario. Muchas obras, entre ellas *Lear*, *Hamlet*, *Macbeth*, *Coriolanus*, *Julius Caesar*⁷ no tienen complicaciones sexuales: el hilo de la acción puede ser seguido por niños que no entenderían ni una sola escena de *Mrs Warren's Profession* o de *Iris*. Ninguna de nuestras obras provocan la empatía del público al mostrar los dolores de la maternidad, como constantemente sucede con la obras chinas. Cada nación tiene su conjunto particular de tabúes además de los que son comunes a toda la humanidad; y si bien cada uno de estos tabúes limita el alcance del dramaturgo, no hace imposible la existencia del teatro. Si el Evaluador se negase a autorizar obras que contengan personajes femeninos, estaría haciendo con el teatro lo mismo que las costumbres ancestrales ya hacen con el púlpito y el estrado. Yo mismo escribí una obra bastante divertida con sólo una mujer en ella, una mujer bastante sincera; y tranquilamente podría haber escrito una obra sin personaje femenino. Incluso, llegaría a prometerle mi apoyo al Eva-

7 N. del T. *El Rey Lear, Hamlet, Macbeth, Coriolano, Julio César.*

luador si llegara a introducir la restricción durante parte del año, por ejemplo, durante la Cuaresma, como para hacer una temporada cerrada para el más aburrido de los temas dramáticos del repertorio tradicional, es decir el adulterio, y obligar a nuestros productores y autores a averiguar lo que todos los grandes dramaturgos averiguan espontáneamente: es decir, que las personas que sacrifican toda consideración para amar son irremediablemente no heroicos sobre el escenario como lo son los locos o los dipsomaníacos. Héctor y Hamlet son los héroes del mundo; no Paris o Antonio.

Pero si bien yo no cuestiono la posibilidad de un teatro en el que el amor fuera tan efectivamente ignorado como lo es el cólera en este momento, no existe la más mínima posibilidad de que el Evaluador encuentre una salida a esa dificultad. Si él lo intentara, habría una revuelta que terminaría con su destitución, a pesar de mi sólo esfuerzo por defenderlo. Un tabú completo es políticamente imposible. Una tolerancia completa es, para el Evaluador, igualmente imposible, porque su trabajo desaparecería si no hubiese tabú que imponer. Por

lo tanto, se ve obligado a mantener el compromiso actual de un tabú parcial, aplicado, según su juicio, con cuidadoso respeto hacia las personas y la opinión pública. Y, también, una solución inglesa muy sensata para esa dificultad, dirán la mayoría de los lectores. Yo no debería discutirla; si los poetas dramáticos realmente fuesen lo que la opinión pública inglesa por lo general supone que son durante su vida: es decir, un grupo promiscuamente irregular al que un magistrado, que no tolerará tonterías por parte de ellos, debe mantener en orden de un modo improvisado. Pero no puedo admitir que la clase representada por Esquilo, Sófocles, Aristófanes, Eurípides, Shakespeare, Goethe, Ibsen y Tolstoi, sin dejar de mencionar a nuestros propios dramaturgos contemporáneos, esté tan en su lugar en la oficina del Evaluador como un carterista lo está en la calle Bow⁸. Es más, no es cierto que el Censor, si bien por cierto prohíbe a Ibsen y a Tolstoi, y prohibiría a Shakespeare si no fuera por la absurda reglamentación que dice que una vez que una obra es autorizada siempre estará autorizada (así Wycherly está per-

⁸ Una calle próxima a Covent Garden, en Londres, conocida porque allí se encuentra el principal juzgado policial de la ciudad.

mitido y Shelley prohibido), también prohíbe a los dramaturgos inescrupulosos. Desafío al Evaluador a mencionar cualquier medida extrema relacionada con malas conductas sexuales que cualquier productor en sus cabales se arriesgaría a presentar sobre el escenario londinense que no se hubiese presentado bajo su permiso y el de su predecesor. De hecho, el acuerdo, en la práctica, funciona a favor de las obras livianas y en contra de las serias.

Para mostrar convicción sobre este aspecto, tomaré el rumbo extremo de narrar las tramas de dos obras que vi durante los últimos diez años en los teatros del West End, una autorizada durante el período de la Reina Victoria, la otra en tiempos de su sucesor. Ambos argumentos acatan las normas más estrictas del período cuando *La Dame aux Camélias*⁹ aún era una obra prohibida, y cuando *The Second Mrs Tanqueray* hubiese sido tolerada sólo con la condición de que ella cuidadosamente explicase al público que cuando conoció al Capitán Ardale pecó 'pero en intención'.

Obra número uno. Un príncipe es obligado por sus padres a casarse con la hija de un rey veci-

9 N. del T. *La Dama de las Camelias*.

no, pero él ama a otra doncella. La escena muestra un hall en el palacio del rey a la noche. La boda había sido ese día; y el público ve la puerta cerrada de la recámara nupcial. En su interior, la princesa espera al novio. Una chaperona la ayuda. Entra el novio. Su único deseo es escapar a un matrimonio que le resulta odioso. Se le ocurre una solución. Abusará sexualmente de la chaperona y será ignominiosamente expulsado del palacio por su indignado suegro. Para su horror, cuando procede a llevar a cabo su estratagema, la chaperona, lejos de verse escandalizada se ve halagada, deleitada y sumisa. El abusador se convierte en abusado. La empuja al suelo con enojo, donde ella se queda plácidamente. Él huye. Entra el padre; echa a la chaperona; y escucha a través del ojo de la cerradura de la recámara nupcial de su hija, pronunciando varios cumplidos, y declarando, estremecido, que el sonido de besos, que él supone proviene del interior, lo hace sentir joven nuevamente.

Historia número dos. Un oficial del ejército alemán se encuentra sólo en una posada

con una dama francesa que ha herido su vanidad nacional. Él decide violarla para humillarla. Y le comunica su propósito. Ella protesta, implora y huye hacia la puerta para descubrir que están encerrados, grita pidiendo ayuda y no encuentra respuesta, corre de un lado al otro gritando y, luego de una escena desgarradora es sometida y se desmaya. No es posible mostrar nada más en el escenario que no sea incurrir en un delito grave, el oficial cede y la abandona. Cuando ella se recupera, está convencida que él ha llevado a cabo su amenaza; y durante el resto de la obra se la muestra jurándole a él venganza en vano, mientras que en realidad se está enamorando de él influenciada por el delito imaginario cometido contra ella. Finalmente ella acepta casarse con él; y cae el telón sobre la felicidad de ambos.

Esta obra fue autorizada por el Evaluador, actuando en nombre de Lord Chamberlain, por carecer en su tendencia general de 'algo inmoral o de algún modo inapropiado para el escenario'. Pero no permitamos que alguien piense que el Evaluador es un monstruo, cuya política es pervertir el teatro.

En realidad, las dos obras antes mencionadas están estrictamente en orden desde un punto de vista oficial. Los incidentes sexuales que ellas contienen, si bien en ambos casos son llevados al punto extremo en el que habría que dar otro paso, no por el Evaluador, sino por la policía, no implican adulterio, ni aluden a la profesión de la Sra. Warren, ni al hecho de que los hijos de cualquier grupo poliándrico, cuando crezcan, inevitablemente deberán afrontar, como lo hacen los del grupo de la Sra. Warren en mi obra, el problema insoluble de su propia posible consanguinidad. En pocas palabras, al depender completamente del humor grosero y de la fascinación física por el sexo, cumplen con los requisitos que requiere la Censura, mientras que las obras en las que se prescinde de este tipo de humor y fascinaciones, y en las que los problemas sociales creados por el sexo se enfrentan y se tratan con seriedad, inevitablemente ignoran la fórmula oficial y se las reprime. Si se restableciese la vieja regla contra la exhibición de relaciones sexuales ilícitas sobre el escenario, y el tema fuese absolutamente prohibido, el único resultado sería que *Antony and Cleo-*

patra, Othello (por el episodio de Bianca), *Troilus and Cressida*, *Henry IV*, *Measure for Measure*, *Timon of Athens*, *La Dame aux Camellias*, *The Profligate*, *The Second Mrs. Tanqueray*, *The Notorious Mrs. Ebbsmith*, *The Gay Lord Quex*, *Mrs. Dane's Defence*, e *Iris*¹⁰ serían eliminadas del escenario, y colocadas bajo la misma prohibición que *Dominion of Darkness* de Tolstoi y *Mrs. Warren's Profession*, mientras que obras como las dos que describí anteriormente tendrían el monopolio del teatro en lo que concierne al interés sexual.

Lo que es más, el carácter repulsivo de lo peor de las obras autorizadas protegería a la Censura contra la exposición efectiva y crítica. No hace mucho tiempo, la revista *American Review*¹¹, de alta reputación, me pidió un artículo sobre la Censura del Teatro Inglés. Les respondí que un artículo de ese tipo implicaría pasajes demasiado desagradables para publicar en una revista de lectura para toda la familia. No obstante, el editor insistió; pero no fue hasta que él hubiera manifestado su

10 N. del T. Se consignan las obras que no hubieran sido mencionadas con anterioridad y estuvieran traducidas al español: *Enrique IV*; *Timón de Atenas*; *La Escandalosa Sra. Ebbsmith*; *La defensa de la Sra. Dane*.

11 Referencia a una publicación estadounidense con objetivos académicos.

predisposición para enfrentar esto, y se hubiera comprometido él mismo a insertar el artículo sin alteraciones (la particularidad de su compromiso se extendió incluso hasta la especificación de la cantidad exacta de palabras que contenía el artículo) que yo presté consentimiento a la propuesta. ¿Cuál fue el resultado? El editor, enfrentado a las dos historias que mencioné anteriormente, dejó la promesa de lado, y, en lugar de devolverme el artículo, lo imprimió omitiendo los ejemplos ilustrativos, y dejando nada más que el argumento del principio político en contra de la Censura. Al hacer esto, disparó contra mi artículo, después de haberme dejado sin posibilidad de defenderme, ya que ni al Censor ni a cualquier otro inglés, a excepción tal vez de unos pocos veteranos de la vieja guardia del Bentamismo¹² ya casi inexistente, le importa un cuerno el principio político. El británico común piensa que si cada británico no se encuentra bajo alguna clase de tutelaje, cuanto más infantil mejor, abusará de su libertad equivocadamente. En lo que concierne a su principio, la Censura representa la institución más popular de Inglaterra; y el dra-

¹² Alusión al utilitarismo, especialmente caracterizado por la moral y defendido por Jeremy Bentham (1748-1832), jurista y filósofo inglés.

maturgo que la crítica es menospreciado como un canalla que agita a favor de la impunidad. En consecuencia, nada puede realmente perturbar la confianza del público en la oficina de Lord Chamberlain a excepción de una narración despiadada y expurgada de las ficciones licenciosas que se escapan de su red, y llevan su marca con la aprobación de la casa real. Pero como dichas historias no pueden hacerse públicas sin grandes dificultades, debido a la obligación que tiene un editor de no tratar de manera inesperada asuntos que no son *virginibus puerisque*, las chances de escapar a todas las quejas están considerablemente inclinadas a favor del Censor. A excepción de los comentarios como los que pude hacer en mis propios artículos críticos en *The World* y *The Saturday Review*¹³ cuando las obras que describí fueron producidas por primera vez, y unas pocas protestas ignorantes por parte del clero contra obras mucho mejores, que confesaron no haber visto ni leído, nada se ha dicho en la prensa que seriamente pudiera perturbar la idea simplista de que el teatro sería mucho peor de lo que ciertamente es si no fuese por la vigilancia del

13 Publicaciones inglesas de la época de Shaw.

Evaluador. La verdad es que ningún productor se atrevería a producir bajo su propia responsabilidad las obras que ahora pueden obtener aprobación real por dos guineas cada una.

Me apresuro a agregar que creo que estos males son inherentes a la naturaleza de toda censura, y no una mera consecuencia del modo que la institución tiene en Londres. Sin dudas, es un disparate descomunal designar a un empleado común para controlar que los líderes de la literatura europea no corrompan la moral de la nación, y para impedir que Sir Henry Irving se anime a representar a Sansón o a David sobre el escenario, aunque cualquier otro tipo de artista podría, sin obstáculos, pintarrapear estas figuras bíblicas en una cartelera o esculpir las en una lápida. Si se aboliesen el General Medical Council, la Royal College of Physicians, la Royal Academy of Arts, la Incorporated Law Society y Convocation¹⁴, y sus funciones quedaran en manos del Evaluador, el Concierto de Naciones Europeas presumiblemente certificaría que Inglaterra está loca. Aún así, si bien ni la medicina ni la pintura

14 N. del T. El Consejo Médico General, El Colegio Médico Real; La Academia Real de Artes, La Sociedad de Leyes y la Asamblea.

ni la ley ni la Iglesia moldean el carácter de la nación tan poderosamente como lo hace el teatro, ¡nada puede subir al escenario a menos que sus dimensiones admitan haber pasado por primera vez por la mente del Evaluador! Por favor, no piensen que estoy cuestionando su honestidad. Estoy prácticamente seguro que él sinceramente piensa que soy un canalla, y que mi obra es sumamente inapropiada, porque, al igual que *Dominion of Darkness* de Tolstoi, produce, como se supone que ambas lo hagan, una impresión del mal muy fuerte y muy dolorosa. No dudo, ni por un momento, que la obra de atropello que he descrito, y que él autorizó, fue bastante incapaz en el manuscrito de producir cualquier efecto particular en su mente, ni de que cuando estuvo satisfecho de que el héroe de mal proceder era un oficial alemán y no inglés, aprobó la obra sin evaluar sus tendencias morales. Incluso cuando hubiese hecho dicha evaluación, no existen otros motivos para suponer que es un moralista competente, que los que existen para pensar que yo soy un matemático competente. Pero ciertamente no importa si él es un moralista o no. Por un

momento no pensemos que lo que está mal con la Censura son las limitaciones de un caballero que en cualquier momento puede actuar como Censor. Reemplácenlo mañana por un miembro de la Academia de Letras y uno de la Academia de Poesía Dramática, y aún así el nuevo filtro excluirá el trabajo original y de época, mientras que aprobará el trabajo convencional, anticuado y vulgar. El cónclave que recopila el índice expurgatorio de la Iglesia Católica Romana es el censor más prestigioso, antiguo, culto, famoso y autorizado de Europa. ¿Es más iluminado, más liberal, más tolerante que la oficina comparativamente no calificada de Lord Chamberlain? Por el contrario, se ha visto reducida a un nivel tan absurdo que hace que una universidad católica sea una contradicción en sus propios términos. Toda censura existe para evitar que cualquiera desafíe las concepciones actuales y las instituciones existentes. Todo progreso se inicia al desafiar las concepciones actuales y se ejecuta suplantando a las instituciones existentes. Por lo tanto, la primera condición del progreso es la remoción de la censura. En pocas palabras, hay todo un argumento en contra de las censuras.

Se preguntarán si a los productores teatrales se les puede permitir que produzcan lo que les gusta, sin importarles el interés público. Pero esa no es la alternativa. Los productores de nuestras obras musicales en Londres no están sujetos a ninguna clase de censura. Producen sus espectáculos bajo su propia responsabilidad, y no tienen por qué suplicar por un certificado de dos guineas si sus teatros son conducidos de cualquier manera. Saben que si pierden su carácter, el Consejo del Condado¹⁵ a fin de año simplemente rechazará la renovación de su licencia; y nada en la historia del arte popular es más sorprendente que las mejoras en las obras musicales que este simple acuerdo ha logrado en unos pocos años. Coloquen a los teatros sobre las mismas bases, y rápidamente tendremos una revolución similar: una clase completa de obras francamente canallescadas- en las que comediantes inescrupulosos de segunda línea atraen a las multitudes a contemplar grupos de señoritas que no tienen para exhibir más que su hermosura- se desvanecerá como las canciones obscenas que se supone deben amenizar el sórdido aburrimien-

¹⁵ Consejo Municipal que tiene autoridad en el ámbito de su municipio conforme lo establecido por la Ley de Gobierno Local de 1888.

to, increíble para la generación más joven, de las obras musicales de hace quince años. Por otro lado, las obras que tratan cuestiones relacionadas con el sexo como problemas para pensar en lugar de como afrodisíacos podrán actuarse libremente. Los caballeros que piensan como el Evaluador tendrán muchas posibilidades de protestar contra ellas en el Consejo; pero el resultado será que el Evaluador encontrará su nivel natural; Ibsen y Tolstoi encontrarán el suyo; y no se causará ningún daño.

Esta cuestión de la Censura me recuerda que debo disculparme con quienes asistieron a la reciente presentación de *Mrs. Warren's Profession* esperando encontrarla como lo que he denominado afrodisíaco. No fue mi error: fue error del Evaluador. Después de los ejemplos que di de la tolerancia de su oficina, era lo suficientemente natural que las personas que no piensan, infirieran que una obra que sobrepasó su indulgencia debe ser en realidad una obra muy excitante. En consecuencia, encuentro un crítico tan explícito sobre la naturaleza de su desilusión como para decir cándidamente que

‘esto que se habla tan ligeramente acerca de este tema carece completamente de aceptación ya que representa lo que la gente con sangre en las venas piensa o hace en ocasiones como esas’. Por lo tanto me encuentro acorralado entre el peso superior del Evaluador, que piensa que soy un libertino, y el crítico popular de menor categoría, que piensa que soy un puritano. Los críticos de todas clases y épocas, padres de familia de mediana edad, no menos que los entusiastas jóvenes apasionados están igualmente indignados conmigo. Me agravian por carecer de pasión, de sentimiento, de humanidad. Algunos de ellos incluso resumen el asunto al negar mi poder dramático: ¡una traición melancólica de lo que el poder dramático ha llegado a significar en nuestro teatro bajo la Censura! ¿Esperan que me abstenga de reírme frente al espectáculo de un grupo de caballeros respetables que se lamentan porque un dramaturgo los atrae a ir al teatro, bajo la promesa de excitar sus sentidos de un modo muy especial y sensacional, y después, habiéndolos atrapado exitosamente en cantidades excepcionales, procede a ignorar sus sentidos y mejorar de mane-

ra despiadada sus mentes? Pero nuevamente protesto porque el señuelo no fue mío. La obra había estado a la venta durante cuatro años; y no escatimé esfuerzos para hacer saber que mis obras fueron escritas para inducir, no el ensueño voluptuoso sino el interés intelectual, no la rapsodia romántica sino la preocupación humana. De la misma manera, no encuentro a esos críticos dotados de un apetito intelectual y una conciencia política, quejándose por falta de poder dramático. Más bien protestan, no del todo injustamente, contra unas pocas vueltas a la teatralidad y a la caricatura que traicionan al joven dramaturgo y al viejo aficionado al teatro, en este primer trabajo mío. En cuanto a los hedonistas, les puedo asegurar que el dramaturgo, ya sea yo mismo u otro, siempre los desilusionará. El teatro puede hacer poco para deleitar los sentidos: todos los ejemplos aparentes que indican lo contrario son instancias de fascinación personal de los actores. El teatro de sentimiento puro ya no está en las manos del dramaturgo: ha sido conquistado por el músico, a partir de cuyos encantos todas las artes verbales parecen frías y monótonas. *Romeo y*

Julieta con la *Julieta* más amorosa es seca, tediosa, y retórica en comparación con el *Tristán* de Wagner, incluso cuando *Isolda* pesara 90 kilos, como por lo general ocurre en Alemania. De hecho, no fue necesario Wagner para convencer al público de esto. El sentimentalismo hedonista del *Fausto* de Gounod y *Carmen* de Bizet han capturado al aficionado al teatro común; y, prácticamente, no hay futuro en este momento, para cualquier tipo de teatro si no contiene música excepto para el teatro de ideas. El intento por producir un género de ópera sin música (y es hacia este absurdo hacia donde nuestros teatros de moda se han estado dirigiendo por un largo tiempo en el pasado, sin saberlo) es mucho menos prometedor que mi propia decisión de aceptar el problema social como el material normal del teatro.

Se muy bien que esta determinación me llevará a un largo conflicto con nuestros críticos teatrales, y con los pocos aficionados que van al teatro con la misma frecuencia que los críticos; pero estoy muy bien equipado para la lucha como para que la misma me desaliente, o como para guardar rencor al bando perdedor. Al intentar producir los

efectos sensuales de la ópera, el teatro de moda se ha vuelto tan laxo en su sentimentalidad, y el intelecto de quienes lo frecuentan tan atrofiado por falta de uso, que la reinserción del problema social, con su lógica despiadada y su férrea estructura de la realidad, inevitablemente produce, en primer lugar, una abrumadora impresión de frialdad y racionalismo inhumano. Pero esto pronto desaparecerá. Cuando el músculo intelectual y el coraje moral de los críticos se hayan desarrollado en la lucha con las obras de corte social, la suntuosidad irritante de las más ingeniosas, y la triste sensación de debilidad y desamparo en las obras sentimentales, desaparecerá; y se verá que sólo en la obra de corte social hay un tipo de drama real, porque el drama no es simplemente acomodar la cámara a la naturaleza: es la presentación, en forma de parábola, del conflicto entre la voluntad del Hombre y su entorno: en una palabra, del problema social. Lo insípido de este tipo de drama, como las obras pseudo-operísticas, es que contienen mentiras, en el hecho de que en ellas la pasión animal, diluida sentimentalmente, se muestra en conflicto, no en circunstan-

cias reales, sino con un conjunto de convenciones y supuestos, la mitad de los cuales no existe fuera del escenario, mientras que la otra mitad puede o bien evadirse mediante una simulación de compli-cidad o ser desafiada con completa impunidad por parte de cualquier persona razonablemente decida. Nadie puede pensar que dichas convenciones son realmente obligatorias; y, en consecuencia, nadie puede creer en el *pathos* del escenario que las acepta como un destino inexorable, o en la realidad de las figuras que se deleitan en dicho *pathos*. Cuando vemos esas obras en las que no creemos: fingimos creer. Y a la larga el hábito de fingir creer se arraiga tanto que la crítica teatral, inconscien-temente, deja de ser crítica, y se transforma cada vez más en una crónica de las empresas de moda, de las únicas realidades que quedaron en el escena-rio: es decir, de los actores en sus propias personas. En esta fase, el dramaturgo que intenta revivir el teatro genuino produce la impresión desagrada-ble del pedante que intenta comenzar una discu-sión seria en una elegante reunión en su casa. Más tarde, cuando ha retirado el servicio de té y ha he-

cho que las personas que se habían acostumbrado a usar el teatro como sala de estar entiendan que son ellos y no los dramaturgos los intrusos, tiene que enfrentar la acusación de que sus obras ignoran el sentimiento humano, una ilusión producida por esa misma resistencia de los hechos y la ley al sentimiento humano que crea al teatro. Es el *deus ex machina* quien, al suspender dicha resistencia, hace que la caída del telón sea algo inmediatamente necesario, ya que el drama termina precisamente donde termina la resistencia. Aún así, la presentación de dicha resistencia produce una impresión de crueldad, tan fuerte en estos días, que un crítico distinguido ha resumido la impresión que le causó *Mrs. Warren's Profession* manifestando que 'la diferencia entre el espíritu de Tolstoi y el espíritu del Sr. Shaw es la diferencia entre el espíritu de Cristo y el espíritu de Euclides'. Pero el epigrama sería igual de bueno si el nombre de Tolstoi estuviese en lugar del mío y el de D'Annunzio en lugar del de Tolstoi. Al mismo tiempo, acepto el enorme cumplido a mis poderes de razonamiento con sincera complacencia; y le prometo a mi adulator

que cuando se acostumbre lo suficiente y, por lo tanto, no se vea ennegrecido por el problema sobre el escenario como para ser capaz de ocuparse del conocido factor de la humanidad que allí radica, como así también del desconocido en un entorno real, él verá y sentirá que *Mrs. Warren's Profession* no es un mero teorema, sino una obra de instintos y temperamentos en conflicto, entre sí, y con un duro problema social que no cede una pulgada al mero sentimiento. Voy aún más allá. Declaro que el secreto real del cinismo e inhumanidad del que los críticos más frívolos me acusan, es el carácter inesperado con el cual mis personajes se comportan como seres humanos, en lugar de ajustarse a la lógica romántica del escenario. Los axiomas y postulados de esa lúgubre mimantropometría son tan conocidos que resulta casi imposible para sus esclavos escribir últimos actos tolerables para sus obras, por lo tanto, sus conclusiones se desprenden tan convencionalmente de sus premisas. Debido a que he tirado esta lógica bruscamente por la borda, se me acusa de ignorar, no la lógica escénica, sino la de todas las cosas, el sentimiento humano.

Las personas con imaginación completamente teatralizada me dicen que ninguna joven trataría a su madre del modo en que lo hace Vivie Warren, en el sentido que ninguna heroína teatral lo haría en una obra sentimental popular. Dicen esto del mismo modo en que dirían que dos líneas rectas cerrarían un espacio. No se dan cuenta cuan completamente invertida se ha vuelto su postura, incluso cuando les muestro a la cara lo absurdo de la misma, como reiteradamente lo hago en esta misma obra. Praed, el artista sentimental (¡qué tonto fui de no hacer de él un crítico teatral en lugar de un arquitecto!), los parodia al esperar durante toda la obra que los sentimientos de los otros sean lógicamente deducibles de las relaciones familiares y de su código social “convencionalmente no convencional”. El sarcasmo se pierde en los críticos: ellos, saturados por la misma lógica, sólo piensan que él es la única persona sensible sobre el escenario. En consecuencia, el resultado es que cuanto más completamente emancipado se encuentra el dramaturgo de la ilusión que los hombres y mujeres son principalmente seres razonables, y cuanto más poderosamente in-

sista en la indiferencia despiadada del gran antagonista teatral, del mundo exterior, de sus emociones y caprichos, con mayor seguridad será denunciado por su ceguera hacia la distinción misma sobre la que se basa todo su trabajo. Lejos de haber ignorado la idiosincrasia, la voluntad, la pasión, el impulso, el capricho como factores de la acción humana, los ubiqué tan al desnudo sobre el escenario, que el ciudadano mayor, acostumbrado a verlos escondidos bajo el velo de la lógica fabricada del deber, y a ocultar de esta manera, incluso sus propios impulsos de sí mismo, encuentra el cuadro tan poco natural como la pintura sugerida por Carlyle de los miembros del parlamento sentados sin sus vestimentas.

Ahora me ocupo de aquellos críticos que, intelectualmente desconcertados por el problema planteado en *Mrs. Warren's Profession*, han hecho una virtud de escapar del problema sobre las bases caballerosas que sostienen que al teatro asisten tanto hombres como mujeres, y que dichos problemas no debieran ser discutidos o incluso mencionados en la presencia de mujeres. Con esa

clase de caballerosidad no puedo discutir: simplemente afirmo que *Mrs. Warren's Profession* es una obra para mujeres; que fue escrita para mujeres; que ha sido actuada y producida principalmente por la determinación de mujeres que piensan que debe ser actuada y producida; que el entusiasmo de las mujeres hizo que su primera función fuese sorprendentemente exitosa; y que ninguna de estas mujeres fue inducida a apoyarla, salvo por sus propias convicciones en la oportunidad y la fuerza de la enseñanza que deja la obra. Quienes se vieron 'sorprendidos por la presencia de damas' fueron los hombres; y cuando se dispusieron a explicar que las publicaciones que ellos representaban posiblemente no podrían desmoralizar al público al describir dicha obra, sus editores de un modo cruel, destinaron el espacio vacante gracias a su gentileza, para informar con una longitud inusual sobre un caso policial excepcionalmente abominable.

Mi antiguo productor del Teatro Independiente, el Sr. Grein, aparte de reprocharme por destruir sus ideales, se queja porque la Sra. Warren no es lo suficientemente malvada, y nombra a va-

rios novelistas que hubieran vestido su alma negra con todos los terrores de la tragedia. No dudo que lo hubieran hecho; pero eso es justamente lo que yo no quería hacer. Nada complacería más a nuestro público británico santurrón que echar toda la culpa de la profesión de la Sra. Warren a la misma Sra. Warren. Ahora bien, el objetivo principal de mi obra es echarle la culpa al mismo público británico. El Sr. Grein, tal vez recuerde que cuando produjo mi primera obra, *Widowers' Houses*, surgió exactamente el mismo malentendido. Cuando el joven caballero virtuoso se alzó con ira contra el dueño de la pocilga, él muy efectivamente le demostró al joven que las pocilgas son producto, no de los Harpagón¹⁶ individuales, sino de la indiferencia de los jóvenes caballeros virtuosos hacia la condición de la ciudad en la que viven, dado que ellos viven en el lado oeste, con dinero que ganaron a costa del trabajo de otro. La idea de que la prostitución es producto de la maldad de la Sra. Warren es tan tonta como la idea – no obstante, prevalente hasta cierto punto en los círculos de lucha contra el

¹⁶ Personaje de la obra *El Avaro de Molière* que narra la historia de un viejo avaro, Harpagón, que quiere a su dinero por sobre todas las cosas.

alcoholismo – que la borrachera es producto de la maldad del cantinero. La Sra. Warren no es ni un ápice peor como mujer que la hija respetable que no la puede tolerar. Su indiferencia hacia la principal consecuencia social de su modo de ganarse la vida, y el descubrimiento de ese modo por el método más común de aplicar la ley del menor esfuerzo para obtenerlo, son demasiado comunes en la sociedad inglesa como para hacer un comentario. Su vitalidad, el cuidado de su economía, su energía, su franqueza, su cuidado sabio para con su hija, y su capacidad para administrar lo que le ha permitido a ella y a su hermana ascender desde el negocio de pescado frito cerca de The Mint¹⁷ hasta los establecimientos de los que se jacta, son todas importantes virtudes sociales inglesas. La defensa que hace de sí misma es tan conmovedora que hizo que la *St. James' Gazette* declarara que 'la tendencia de la obra es completamente malvada' porque 'contiene una de las defensas más atrevidas y engañosas de una vida inmoral para mujeres pobres que jamás se haya escrito'. Felizmente la *St. James' Gazette* habla aquí a las apuradas. La defensa que

¹⁷ The Mint, o Casa de la Moneda, está ubicada en Southwark, Londres.

la Sra. Warren hace de sí misma no es sólo atrevida y engañosa, sino válida e incontestable. Pero no es para nada una defensa del vicio que ella organiza. No es una defensa de una vida inmoral decir que la alternativa que la sociedad en su conjunto ofrece a las mujeres más pobres es una vida miserable, de hambre, de trabajo excesivo, fétida, enferma, fea. Si bien es bastante natural y *correcto* que la Sra. Warren elija ser lo que es, de acuerdo con sus ideas, la alternativa menos inmoral, es sin embargo una infamia que la sociedad ofrezca dichas alternativas. Ya que las alternativas ofrecidas no son moralidad o inmoralidad, sino dos clases de inmoralidad. El hombre que no puede advertir que el hambre, el trabajo excesivo, la suciedad y la enfermedad son tan antisociales como la prostitución – que son vicios y delitos de una nación, y no meramente sus desgracias – es (para decirlo de la manera más educada posible) irremediablemente, alguien que sólo piensa en sí mismo.

La idea de que la Sra. Warren tiene que ser un demonio es sólo un ejemplo de la violencia y pasión que la mínima referencia al sexo origina en

las mentes indisciplinadas, y que hace que parezca natural que nuestros legisladores castiguen las indecencias tontas y nimias con una ferocidad desconocida para cuando tienen que tratar, por ejemplo, una estafa financiera ruin. Si mi obra se hubiese titulado *Mr. Warren's Profession*, y el Sr. Warren hubiese sido un corredor de apuestas¹⁸, nadie hubiera esperado que yo haga de él un villano. Finalmente, apostar es un vicio, y correr apuestas una institución, de la que nada se puede decir. El daño moral y económico que se produce tratando de obtener el dinero de otros sin trabajar para ello (y esta es la esencia del negocio de apuestas) no sólo es enorme sino que tampoco tiene compensación. No existen dos posturas con respecto a las apuestas, ni circunstancias que nos obliguen a tolerarlas, no sea que suprimirlas derive en cosas peores, ni consenso de opinión entre las clases responsables, como los magistrados y comandantes militares, que representan una necesidad, ni crónicas atenienses que consideren que las apuestas fueran algo espléndido por los talentos de sus profesores, ni una contienda

18 Individuo cuya ocupación es aceptar apuestas en competencias deportivas, especialmente en las carreras de caballos.

que plantee que en lugar de violar la moral sólo violan una institución legal que en muchos aspectos es opresiva y no natural, ni pretexto posible de que el instinto en el que se basan es un instinto vital. La prostitución puede confundir el tema con todas estas excusas: las apuestas no tienen ninguna de ellas. En consecuencia, si es necesario que la Sra. Warren sea un demonio, el corredor de apuestas debe ser un espíritu aún más maligno. Ahora bien, ¿hay alguien que conozca el mundo deportivo, que realmente crea que los corredores de apuestas son peores que sus vecinos? Por el contrario, tienen que ser mucho mejores; ya que en ese ámbito casi todo aquél cuyo rango social no excluya dicha ocupación sería un corredor de apuestas si pudiese; pero la fuerza de carácter que se necesita para manejar grandes cantidades de dinero y para realizar liquidaciones estrictas y para el pago ineludible de las pérdidas es tan excepcional, como también lo son los corredores de apuestas exitosos. Pareciera ser que por lo menos el espíritu público no puede ser el de las virtudes del corredor de apuestas; pero doy fe, en base a mi experiencia personal, que el

excelente trabajo público se hace con dinero que aportan los corredores de apuestas. Es cierto que existen abismos en el campo de las apuestas: por ejemplo no pagar las deudas. El Sr. Grein da a entender que también existen abismos en la profesión de la Sra. Warren. Lo mismo sucede en cada una de las profesiones: el error recae en suponer que cada integrante sondea en sus profundidades. Pertenezco a un organismo público que procesa a la Sra. Warren con entusiasmo; y le puedo asegurar al Sr. Grein que a menudo se la trata con indulgencia porque ha llevado a cabo su negocio 'respectablemente' y se mantuvo a sí misma por encima de las ramas más viles. Los niveles de infamia son tan numerosos y de observancia tan escrupulosa como los niveles de nobleza: la idea moralista de que hay profundidades en las que la atmósfera de la moral cesa es tan engañosa como la idea del hombre adinerado de que no existen celos sociales o esnobismos entre los más pobres. No: si hubiese creado a la Sra. Warren como un demonio con forma humana, las mismas personas que ahora me reprochan por adularla probablemente serían las prime-

ras en burlarse de mi por deducir de manera lógica el personaje de la ocupación en lugar de observarla minuciosamente en sociedad.

Un crítico se encuentra tan esclavizado por este tipo de lógica que llama a mi descripción del Reverendo Samuel Gardner un ataque a la religión. De acuerdo con esta postura, el subalterno Yago representa un ataque al ejército, Sir John Falstaff un ataque a la condición de caballero, y el Rey Claudio un ataque a la realeza. Nuevamente, aquí el clamor por la naturalidad y el sentimiento humano, postulado por tantos críticos cuando se ven enfrentados a las cosas reales sobre el escenario, es en realidad un clamor por el más mecánico y superficial tipo de lógica. La razón dramática para hacer del clérigo lo que la Sra. Warren llama 'un viejo de ideas anticuadas' cuyo hijo, a pesar de su gran capacidad y encanto, es un miembro cínicamente despreciable de la sociedad, es establecer un contraste mordaz entre él y la mujer de profesión infame, con su hija bien educada, honesta y trabajadora. Los críticos que no advirtieron el contraste, sin dudas han observado con frecuencia, que muchos clérigos están

en la iglesia sin haber tenido un llamado genuino, sino porque simplemente, en círculos que pueden ordenar nombramientos, la iglesia es el refugio de los tontos de la familia; y que los hijos de los clérigos a menudo son reaccionarios conspicuos contra las restricciones que se les impusieron durante la infancia, debido a la profesión de su padre. Estos críticos tienen que saber, también, por la historia si no por la experiencia, que las mujeres tan inescrupulosas como la Sra. Warren se han distinguido como administradoras y gobernantes, tanto en lo comercial como en lo político. Pero tanto la observación como el conocimiento quedan de lado cuando los periodistas van al teatro. Una vez en sus butacas, suponen que es 'natural' para los clérigos ser piadosos, para los soldados ser heroicos, para los abogados ser insensibles, para los marinos ser simples y generosos, para los doctores hacer milagros con pequeñas botellitas, y para la Sra. Warren ser una bestia y un demonio. Todo esto no es sólo no natural, sino tampoco dramático. La profesión de un hombre sólo entra en el drama de su vida cuando entra en conflicto con su naturaleza. El re-

sultado de ese conflicto es trágico en el caso de la Sra. Warren, y cómico en el caso del clérigo (por lo menos somos lo suficientemente salvajes como para reírnos de eso); pero en ambos casos es ilógico, y en ambos casos es natural. Reitero, los críticos que me acusan de sacrificar la naturaleza por la lógica son, por su profesión, tan sofisticados que para ellos la lógica es naturaleza, y la naturaleza un absurdo.

Muchos críticos amables están tan poco capacitados en cuestiones sociales y discusiones morales como para ser capaces de concebir que los caballeros respetables como ellos, que inmediatamente llamarían a la policía para alejar de sí a la Sra. Warren, si ella se atreviera a buscarlos personalmente como clientes, posiblemente podrían, de alguna manera, ser responsables de las acciones de la Sra. Warren. Protestan sinceramente, preguntándome qué puede haber de bueno en esas exposiciones dolorosas. Deberían también preguntar qué hizo de bueno Lord Shaftesbury¹⁹ al dedicar su vida a exponer males (de ninguna manera aún remediados) comparados con lo que las peores

¹⁹ Probablemente se trata de Anthony Ashley Cooper (1801-1885) séptimo duque de Shaftesbury, educado en Oxford y miembro del Parlamento inglés desde 1826.

cosas que se mostraron o incluso se conjeturaron en esta obra son nimiedades. Lo bueno de mencionarlos es que hace que las personas se sientan tan extremadamente incómodas, que finalmente dejan de culpar a la 'naturaleza humana' por ellos, y comienzan a apoyar medidas para que se reformen. ¿Puede algo ser más absurdo que la copia de *The Echo*²⁰ que contiene una nota sobre la presentación de mi obra? Está editado por un caballero que, habiendo dedicado su vida a un trabajo del tipo del de Shaftesbury, expone los males sociales y clama por su reforma en cada columna excepto en una; y ésta está ocupada por la declaración del amable crítico teatral del periódico que dice que la presentación lo dejó 'preguntándose a qué propósito útil intentaba servir la obra'. El equilibrio deberán restablecerlo los periódicos más de moda, que por lo general combinan críticas de arte competentes con solecismos del West End sobre política y sociología. Sin embargo, es importante comparar la explosión que produjo en la prensa *Mrs Warren's Profession* en 1902 con aquella que produjo *Widowers' Houses* aproximadamente diez años antes, ya que mien-

20 N. del T. Publicación de la época.

tras que en 1892 los hechos fueron enérgicamente negados y los personajes de la obra despreciados cual monstruos malvados, en 1902 los hechos son aceptados, y los personajes reconocidos, aunque se sugiere que es exactamente debido a esto por lo que ningún caballero debería mencionarlos en público. Sólo un escritor se ha animado esta vez a insinuar que la pobreza que menciona la Sra. Warren ha sido desde entonces discretamente atenuada, por lo que no se necesita arrastrarla nuevamente al teatro. Lo felicito por su espléndida deshonestidad, para la cual no tiene ningún respaldo, salvo un reclamo en un periódico teatral que es lo suficientemente inocente como para pensar que diez guineas al año con casa y comida es un salario imposiblemente bajo para una cantinera. Continúa citando a Charles Booth²¹ de haber testificado que existen muchas esposas de trabajadores que están contentas y felices con dieciocho chelines a la semana. Pero yo mismo puedo ir más lejos al respecto. He visto a la esposa de un campesino de Oxford apreciando con alegría ocho chelines a la semana; pero

21 Referencia a un propietario naviero y socialista (1840-1916) que nació en Liverpool y en 1862 se convirtió en socio de una empresa relacionada con negocios con Brasil. Charles Booth dedicó la mayor parte de su tiempo y dinero a la investigación acerca de aspectos estadísticos de las cuestiones sociales.

eso no me consuela por el hecho de que la agricultura en Inglaterra es una industria arruinada. Si la pobreza no importa, siempre y cuando los pobres estén contentos, entonces el crimen no importa siempre y cuando sea inescrupuloso. La verdad es que sólo es en esas circunstancias cuando realmente importa más desesperadamente. Muchas personas están más cómodas cuando están sucias que cuando están limpias; pero eso no recomienda la suciedad como política nacional.

En 1905, Arnold Daly produjo *Mrs Warren's Profession* en Nueva York. La prensa de esa ciudad rápidamente se manifestó, diciendo que las personas como la Sra. Warren son 'estiércol' y no deberían ser mencionadas en la presencia de personas decentes. Este repudio espantoso a la humanidad y conciencia social se apoderó de una manera tal de los periodistas de Nueva York, que los pocos entre ellos que mantuvieron su postura moral e intelectualmente no pudieron hacer nada para detener la epidemia de lenguaje vulgar; de sugerencias repugnantes y de obscenidad delirante de palabra y pensamiento que se desató. Los escritores aban-

donaron todo autocontrol con la impresión de que estaban defendiendo la virtud en lugar de ofenderla. Con su histeria se infectaron entre sí hasta que, prácticamente, estuvieron todos indecentemente locos. Finalmente, obligaron a la policía a arrestar a Daly y a su compañía y llevaron al magistrado a manifestar su asco por la tarea que se le había impuesto- leer una obra innombrable y abominable. Por supuesto, la conmoción se agotó rápidamente. El magistrado, naturalmente un tanto incómodo cuando encontró que lo que tenía que leer era una obra profundamente ética, que formaba parte de un libro que había estado en circulación, sin cuestionamientos, durante ocho años, y que había sido recibido sin rechazos por la prensa de Londres y Nueva York, les dijo a los periodistas, honestamente, lo que pensaba con respecto a su gusto moral en cuanto a las obras. Por consenso, derivó el caso a una corte superior, que declaró que la obra no era inmoral; absolvió a Daly; y puso fin al intento de usar la ley para declarar que las mujeres son 'estúpidas', y así impuso el silencio en relación al hecho trascendental de que uno no puede desvalorizar a

las mujeres en el mercado, con propósitos industriales, sin desvalorizarlas al mismo tiempo por otros motivos. Espero que *Mrs. Warren's Profession* sea puesta en escena en todos lados, durante la temporada o fuera de ella, hasta que la Sra. Warren haya machacado ese hecho en la conciencia pública, y haya avergonzado a los periódicos que apoyan la aplicación de una tarifa para mantener el precio de cada producto estadounidense a excepción de la tarifa de la hombría y femineidad estadounidenses.

Desafortunadamente, Daly ya había sufrido el destino usual de aquellos que dirigen la atención pública a las ganancias del sweater o a los placeres del hedonismo. Fue moralmente linchado a la par mía. Pasaron meses hasta que las decisiones de la corte lo reivindicaron; y aún así, como su reivindicación implicó la condena de la Prensa, que para ese entonces ya estaba sobria otra vez, y avergonzada de su orgía, el triunfo de Daly recibió una publicidad un tanto mustia y poco entusiasta. En el tiempo transcurrido, le fue casi imposible acercarse a una ciudad estadounidense, incluso a aquellas ciudades donde había sido aplaudido como defensor del hogar, cuando produjo *Cándida*, sin haber

enfrentado artículos que debatieran si las madres podían permitir que sus hijas vieran obras como *You Never Can Tell*²², escrita por el infame autor de *Mrs. Warren's Profession*, y actuada por el monstruo que la produjo. Lo que hizo esto más insoportable aún, fue que si bien ningún hecho está mejor establecido en el negocio teatral que el desastre financiero del descrédito moral, los periodistas que habían causado todo el daño siguieron rindiendo homenaje al vicio de suponer que es enormemente popular y lucrativo, y que Daly y yo, siendo los explotadores de ese vicio, debíamos por lo tanto estar haciendo fortunas colosales con el abuso que se nos endilgaba, y que de hecho lo habíamos provocado y le habíamos dado la bienvenida con ese expreso objetivo. La ignorancia sobre la vida real no podía haber llegado más lejos.

Estaba profundamente disgustado con este acoso desagradable. Y ciertamente tengo lugares sensibles en mi alma: no me gusta esa palabra 'estétiércol'. Si se la aplica a mi trabajo, me puedo dar el lujo de sonreír, ya que el mundo, en general, sonreirá conmigo. Pero aplicada a la mujer de la calle,

22 N. del T.: *Lucha de Sexos*.

cuyo espíritu está hecho de lo mismo que el tuyo y su cuerpo no es menos sagrado: después mirar a las mujeres a la cara y no salir y ahorcarte: eso no está en la lista de pecados perdonables.

Poco después de estos incidentes, un periódico líder de Nueva York, que estaba entre los que clamaban por la prohibición de *Mrs. Warren's Profession* sin ninguna consideración, fue fuertemente multado por desviar parte de las ganancias obtenidas por la publicidad de las casas de la Sra. Warren. Lo que hizo esto más insoportable aún, fue que si bien ningún hecho está mejor establecido en el negocio teatral que el desastre financiero del descrédito moral, los periodistas que habían causado todo el daño siguieron rindiendo homenaje al vicio de suponer que es enormemente popular y lucrativo, y que Daly y yo, siendo los explotadores de ese vicio, debíamos por lo tanto estar haciendo fortunas colosales con el abuso que se nos endilgaba, y que de hecho lo habíamos provocado y le habíamos dado la bienvenida con ese expreso objetivo. La ignorancia sobre la vida real no podía haber llegado más lejos.

Muchas personas se vieron sorprendidas por el hecho de que, mientras que los entretenimientos teatrales que abiertamente se espera que actúen en los espectadores como afrodisíacos se toleran en todas partes, las obras que tienen un efecto contrario, casi horroroso, son ferozmente atacadas por personas y periódicos notoriamente indiferentes a la moral pública en todas las demás ocasiones. La explicación es muy simple. Las ganancias de *Mrs. Warren's Profession* las comparten no sólo la Sra. Warren y Sir George Crofts, sino también los encargados de las casas, los periódicos que las publicitan, los restaurantes que les proveen comida, y, en pocas palabras, todos los negocios para los cuales ellos son buenos clientes, sin mencionar a los oficiales públicos y a los representantes a quienes silencian por complicidad, corrupción o chantaje. Agreguemos a esta lista a los empleadores que se benefician del trabajo femenino barato, y a los accionistas cuyos dividendos dependen de ese trabajo (estas personas se encuentran en todos lados, incluso en el ámbito judicial y en los cargos más altos de la Iglesia y el Estado), y tendremos

una clase grande y poderosa, con un fuerte incentivo pecuniario como para proteger a *Mrs. Warren's Profession*, y un también fuerte incentivo para ocultar, a su propia conciencia no menos que al mundo, la fuentes reales sus ganancias. Estas son las personas que declaran que es el vicio femenino y no la pobreza lo que lleva a las mujeres a las calles, como si las mujeres viciosas con ingresos independientes fueran alguna vez allí. Estas son las personas que, indulgentes o indiferentes a las obras afrodisíacas, elevan el matiz moral y protestan contra las presentaciones de *Mrs. Warren's Profession*, y arrastran a las actrices a la corte policial para que las insulten, las acosen, y las amenacen, por cumplir sus compromisos. Por favor, obsérvese que la decisión judicial en el estado de Nueva York a favor de la obra no fue el fin del problema. Por ejemplo, en la ciudad de Kansas, la municipalidad, que se encontraba limitada por la corte para evitar la presentación, recurrió a una ordenanza municipal en contra de la indecencia. Citó a la actriz que personificaba a la Sra. Warren a la corte policial, y le ofreció a ella y a sus colegas la alternativa de dejar la ciudad o de ser procesados según lo dispuesto por esa ordenanza.

Ahora nada es más posible que los concejales de la ciudad que de pronto desplegaron tanta preocupación por la moral del teatro, fueran los encargados de las casas de la Sra. Warren, o los empleadores de mujeres con salarios de hambre, o los dueños de los restaurantes, o los propietarios de los periódicos, o de un modo, más o menos directo, quienes comparten las ganancias del negocio. Sin dudas, es igualmente posible que fuesen simplemente hombres estúpidos que pensaban que la indecencia consiste, no en el mal, sino en mencionarlo. Sin embargo, yo mismo fui integrante de un concejo municipal, y no he encontrado concejales tan simples e inexpertos como estos. Sea como sea, no propongo otorgarles a los concejales de Kansas el beneficio de la duda. Por lo tanto aconsejo al público en general, que finalmente decidirá sobre el asunto, que se vigile a los caballeros que permitirán cualquier presentación teatral excepto la de *Mrs. Warren's Profession*, y que afirman al mismo tiempo que (a) la obra es demasiado desagradable para ser tolerada por personas civilizadas, y (b) a menos que su presentación sea prohibida, todo el pueblo irá en masa a verla. Puede

que sean simplemente ansiosos y tontos; pero debo advertir al público que es igualmente probable que ellos sean tranquilos y bribones.

Sea como sea, prohibir la obra es proteger el mal que la obra expone; y en vista de ese hecho, no veo motivos para suponer que los prohibicionistas son moralistas desinteresados y que el autor, los productores, y los actores que para ganarse la vida dependen de sus reputaciones personales y no de las rentas, las publicidades o los dividendos, son sumamente inferiores a ellos desde el punto de vista moral y de la responsabilidad pública.

Es verdad que en *Mrs. Warren's Profession*, es la Sociedad, y no cualquier individuo, el villano de la obra; pero de esto no se desprende que las personas que se ofenden al verla sean todos defensores de la sociedad. Sus credenciales no pueden ser examinadas tan cuidadosamente.

CASA DE CAMPO DE PICCARD, *Ene-*
ro de 1902 [revisado en 1930]

P.D. (1930) Al leer lo anterior, después de haber transcurrido 28 años, habiéndose retirado y olvidado

la prohibición de *Mrs. Warren's Profession*, debí haber descartado lo ocurrido como un exagerado alboroto por nada que ahora importe, si no fuese por un incidente reciente. Antes de describir esto, debo explicar que con la invención del cinematógrafo ha surgido un nuevo tipo de censura, creada, no en esta oportunidad por una Ley del Parlamento, sino por los productores de cine, para obtener para sí mismos los certificados de propiedad que resultaron ser tan útiles para los productores teatrales. Esta censura privada ha adquirido poder público a raíz de su aceptación por parte de las autoridades locales, sin cuya licencia, las películas no podrían exhibirse en lugares de esparcimiento público.

Una dama que se ha dedicado al trabajo caritativo de ayudar a personas sin hogar o dinero, que todas las noches se encuentran en Londres, en el Thames Embankment²³, tuvo que tratar en gran medida con trabajadores hombres, que habían llegado a Londres desde el campo con la idea errónea de que ahí siempre hay trabajo para todos, y con mujeres jóvenes, también de las provincias, que

23 N. del T.: importante obra de ingeniería civil del siglo XIX para recuperar el terreno en la orilla norte del río Támesis.

fueron atraídas a Londres con ofertas de trabajo que realmente eran trampas puestas para ellas por agentes del tráfico de Esclavas Blancas. La dama correctamente llegó a la conclusión de que el cine era el mejor instrumento para advertir a los hombres, y hacerles saber a las mujeres las direcciones de la organización para hacerse amigas de las viajeras desprotegidas. Ella hizo hacer una película con este propósito. El Censor del Cine prohibió inmediatamente la parte de la película donde se daban las direcciones a las jóvenes y les mostraba el riesgo que corrían. La dama acudió a mí para que le ayudara a protestar. Después de ver una exhibición privada de la película y de convencerme a mí mismo que era una película bastante inocente, le escribí al Censor, suplicándole que evaluara el film personalmente, y que remediara lo que parecía un error de sus evaluadores al aplicar la ley del pulgar. Él, no sólo confirmó el veto de los evaluadores, sino que, sin contradecirse, dejó en todos los periódicos un informe que él había dado como su razón y ésta era que la dama había exhibido todas las tentaciones del vicio, y que él no podía tolerar tales exhibiciones. Las únicas tentaciones eran el auto elegante en que la heroí-

na de la película fue raptada, y las prendas de moda que vestían los repulsivos agentes que la empujaron dentro del auto. En todos los demás aspectos, sus experiencias fueron tan desagradables como los moralistas más severos podían esperar.

Luego, fui de recorrida por las salas de cine para averiguar lo que el Censor de Cine considera permisible. De las películas debidamente autorizadas por él, dos eran tan manifiestamente pornográficas, que su exhibición apenas hubiera peligrado a no ser por el certificado de pureza del Censor. Una de ellas presentaba los atractivos de un prostíbulo supuestamente francés, tan desvergonzadamente, que me levanté y me fui disgustado, mucho antes que la película terminara, aunque soy insensible a la salacidad vulgar que es tan habitual para mí en el teatro como la sala de disección lo es para un cirujano.

La única conclusión lógica evidente es que los traficantes de Esclavas Blancas tienen el control total de los cines, y pueden cerrarlos para nuestros trabajadores de Rescate, con tanta eficacia como con la que pueden reservarlos

para las publicidades de su propio negocio. Le dejo esa conclusión al Censor del Cine. La conclusión con la que lo presiono a él y también al público es la mía de hace veintiocho años; que todos los efectos perjudiciales de dicho control corrupto son, inevitablemente, el producto innecesario del trabajo de Censores con las mejores intenciones.

POSDATA 1933. A pesar de la prohibición de mi obra durante tantos años por la censura, el tema explotó en una campaña por la abolición del Tráfico de Esclavas Blancas que aún es tema de la Liga de las Naciones en Ginebra. Pero mi demostración de que la raíz del mal es económico fue rudamente ignorada por la Prensa especuladora (es decir, por toda la Prensa); y cuando por último, el Parlamento procedió a legislar, su contribución al problema fue ordenar que los competidores masculinos de la Sra. Warren fuesen promocionados en lugar de multados. Esto tuvo el doble efecto de estimular la sexualidad perversa que se deleita en promocionarla, transfiriendo el tráfico a manos femeninas, y dejando así a la Sra. Warren triunfante.

La prohibición de presentaciones de la obra fue levantada hace ya bastante tiempo; y cuando se pone en escena, los críticos se apresuran a declarar que el escándalo de la virtud mal paga y del vicio pagado en exceso, es cosa del pasado. No obstante, cuando la guerra creó una demanda urgente de trabajo femenino, en 1914, el Gobierno procedió a emplear mujeres con una jornada laboral de doce horas, por un salario de 5 medio peniques la hora. Es sorprendente cómo los peores abusos prosperan en su reputación por ser cosas viejas, infelices y lejanas, en una época de progreso imaginario.

Acerca de la Autora

Rosalie Rahal Haddad es especialista en estudios anglo-irlandeses, con una vasta experiencia en la obra de George Bernard Shaw. En la actualidad se desempeña como asesora de ABEI (Asociación Brasileña de Estudios Irlandeses), organización en la que ocupó su vicepresidencia entre 2007 y 2018. Es, desde 2014, investigadora asociada en la Cátedra William Butler Yeats de Estudios Irlandeses, Universidad de San Pablo, Brasil. Desde sus comienzos, ha realizado estudios de Especialización, Maestría, Doctorado y Postdoctorales en diversas universidades de Brasil. Es autora de publicaciones relevantes tales como *Bernard Shaw in Brazil: The Reception of Theatrical Productions, 1927-2013* (Oxford: Peter Lang, 2016, ISBN: 978-3-0343-1929-4); *Shaw, O Crítico* (São Paulo: Humanitas, 2009, ISBN 978-85-7732-125-4); *Bernard Shaw's Novels: His Drama of Ideas in Embryo* (Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2004, ISBN 978-85-7871-003-3) y *George Bernard Shaw e a Renovação do Teatro Inglês* (São Paulo: Olavobrás/ABEI, 1997).

La Dra. Rosalie Rahal Haddad ha escrito ponencias, artículos y reseñas relacionadas con su tarea de investigación. Asimismo, integra comités ejecutivos, de investigación y referato en su país y a nivel internacional. Se destaca su labor como productora de espectáculos teatrales en la ciudad de San Pablo, todos ellos relacionados con la dramaturgia irlandesa. Ejemplo de esto son las obras *The Millionairess*, agosto de 2019; *Mrs Warren's Profession*, mayo-julio de 2018, *Dancing in Lughnasa*, 2013 – co-producción Cia Ludens y *The Simpleton of the Unexpected Islands*, 2008 – Cia Ludens.-

Shaw, Crítico

Rosalie Rahal Haddad

Este libro presenta ensayos de Bernard Shaw escogidos por la Dra. Rosalie Rahal Haddad. Estos textos forman parte de los libros más importantes de la carrera del escritor: tres volúmenes de *Our Theatres in the Nineties*, *Shaw on Theatre* y *Prefaces*. Shaw, crítica, de manera constante, pero también aconseja y orienta cómo debería ser el teatro inglés, por ejemplo, en dos de sus ensayos “Una Obra a mi Manera” y “Reglas para los Directores”. Shaw se desempeñó en varios campos- como crítico de arte y música, como novelista y dramaturgo. No obstante, desde el punto de vista de la autora, fue como ensayista y dramaturgo que Shaw realizó su más importante contribución al desarrollo de la vida teatral en la época victoriana y subsiguientes. La traducción de esta obra al español es parte de los trabajos compartidos entre investigadores de la Universidad Nacional de La Pampa a través de su Programa de Investigación “Literaturas Contemporáneas en Diálogo”, radicado en la Facultad de Ciencias Humanas y sus pares del Departamento de Letras Modernas, Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias Humanas de la Universidad de San Pablo, Brasil.

