



Teoría del drama moderno

de Peter Szondi

José Antonio Pérez Bowie
Universidad de Salamanca

Teoría del drama moderno

de
Peter Szondi

Edita
Destino, Barcelona,
1994, 314 págs.
(En el mismo volumen
se incluye el ensayo
Tentativas sobre lo trágico)

Traducción
Javier Orduña

Este libro, publicado en 1978 en su edición alemana, se ha convertido en una referencia imprescindible para entender la evolución que experimenta la forma de «drama» entre 1880 y 1950 y el alcance las contribuciones que los grandes dramaturgos contemporáneos hicieron a ese proceso.

Szondi parte de la existencia de una forma teatral surgida en la Europa del Renacimiento y que ha pervivido hasta nuestros días, aunque como vehículo de contenidos muy diversos. Esa adecuación de la forma «drama» a contenidos que se van modificando a través del tiempo le lleva a interrogarse sobre la contradicción derivada de que el enunciado formal —estable e indiscutido— se vea puesto en entredicho por el contenido. En su intento de explicar tal contradicción descarta el normativismo de la poética tradicional de los géneros por su carácter abstracto y considera el conflicto «entre la forma dramática y los problemas del respectivo presente [...] desde el interior de cada obra» teniendo en cuenta sus contradicciones técnicas y sus dificultades para adecuarse a las transformaciones del devenir histórico.

Para Szondi el drama es «la hazaña cultural del hombre vuelto a sí mismo tras el hundimiento de la cosmovisión medieval, consistente en elaborar una realidad artística donde confirmarse y reflejarse, basada exclusivamente en la reproducción de la relación existente entre las personas». De ahí que su ámbito sea exclusivamente el de las relaciones interpersonales y que su medio lingüístico no pueda ser otro que el diálogo, «componente exclusivo del tejido dramático». Todo está supeditado a él, por lo que el drama puede ser calificado de «entidad absoluta»: el dramaturgo está ausente y, de igual modo, el espectador es ignorado en cuanto el diálogo no demanda respuesta de él; el escenario no existe más que en la medida en que se lo menciona y, por lo que respecta al

actor, queda integrado en el personaje que interpreta; por otra parte, el drama no es nunca exposición de algo secundario, sino que se representa a sí mismo, por lo que ignora la cita y la variación; su necesario transcurso en presente exige la unidad del tiempo para impedir la desconexión temporal entre una escena y otra, y, por tanto, también la unidad de lugar; por último, ese carácter absoluto implica la exclusión de toda incidencia no proveniente del interior del propio drama, pues este no surge de un yo épico inserto en él, sino «merced a la superación continuamente alcanzada y anulada continuamente de la dialéctica interpersonal, hecha palabra mediante el diálogo».

Tras esa delimitación de su objeto estudio procede a explicar la evolución experimentada por dicha forma a partir de la penúltima década del siglo XIX, explicación que desarrolla en 18 capítulos agrupados en tres bloques: «La crisis del drama», «Tentativas de preservación» y «Tentativas de resolución».

Los cinco primeros analizan la incidencia que en esa crisis de la forma «drama» tienen las obras de Ibsen, Chejov, Strindberg, Maeterlinck y Hauptmann. Del teatro de Ibsen se centra en *John Gabriel Borkman*, que supone la primera ruptura con las premisas del drama clásico, pues en ella el pasado no se halla en función del presente, sino que este constituye tan solo un pretexto para que aquel (la actuación del banquero que lo ha conducido a la situación irreversible donde se halla) pueda ser evocado; ello determina que no existe una acción en presente y, por tanto, «la inviabilidad de una exposición directa en términos dramáticos». Esa ausencia de acción se acentúa en la obra de Chejov (analiza *Las tres hermanas*) en la que los personajes vegetan inmersos en la nostalgia de un pasado que paraliza su capacidad de actuación y el diálogo se vuelve inoperante en la medida en que cada personaje vive encerrado en sí mismo: sus pa-

labras, por ello, están más cerca del monólogo lírico que del diálogo dramático. La obra de Strindberg es un paso más hacia la disolución del drama en la medida al anular objetividad mediante la imposición de una mirada subjetivadora dominante; esa mirada corresponde en las primeras obras, que aún mantienen la estructura tradicional, a la de un personaje que asume la visión del autor (El protagonista de *El padre*), pero a partir de *El camino de Damasco*, que inaugura el modelo de *stationendrama*, la obra se articula en torno a una sucesión de escenas cuya unidad no deriva de una acción unitaria, sino de un yo siempre idéntico que las protagoniza y de cuya conciencia son reflejo los restantes personajes. En *Maeterlinck*, por su parte, la acción deja de existir por completo para dejar paso a la mera situación: las *dramatis personae* adquieren la categoría de objetos expuestos a la contemplación en cuanto no tienen posibilidad alguna de actuar en medio de las circunstancias paralizantes que los envuelven (*Interior*; *Los ciegos*). Finalmente Hauptman, en su drama *Los tejedores*, sustituye en su drama social la acción interpersonal por «la exposición en términos dramáticos de unas circunstancias político-económicas»: las *dramatis personae* no son ya individuos concretos, sino la representación de miles de personas que viven una situación común; ello requiere la introducción de personajes que asuman el punto de vista del narrador épico.

En los cuatro capítulos dedicados a las «Tentativas de preservación», estudian en primer lugar las secuelas del Naturalismo en el teatro alemán; los proletarios protagonistas de unas obras destinadas a un público fundamentalmente burgués obstaculizaban los mecanismos identificatorios entre las *dramatis personae* y el público inherentes al drama. En los sucesivos capítulos se detiene en otras tantas tentativas que considera frustradas por diversas razones: el teatro conversacional (el diálogo no produce acción, sino que se limita a comentarla); la pieza en un acto único (la acción presentada en su momento culminante impide todo desarrollo ulterior); y el teatro de reclusión (el diálogo no se produce naturalmente sino como consecuencia de la situación de aislamiento en que el autor ha situado a unos individuos «incapacitados para generar entre sí dialéctica alguna»).

Los nueve capítulos últimos, centrados en las «Tentativas de resolución», constituyen un apasionante recorrido por la trayectoria de los grandes renovadores de la escena contemporánea, cuyas obras contribuyeron a que el drama, después de haber perdido sus rasgos consustanciales, se convirtiese en una forma nueva capaz de dar cuenta de los problemas que acuciaban al hombre del siglo XX y de profundizar en estratos hasta entonces desconocidos de la psique humana. El primero se ocupa del teatro expresionista alemán (Hasenclaver, Toller, Kaiser, Sorge), heredero de Strindberg, que da expresión dramática no tanto al aislamiento del individuo como al mundo alienado al que se enfrenta. El capítulo siguiente se dedica a la «revista política de Piscator», cuyos montajes espectaculares de escenarios simultáneos implican la intervención de «un yo épico de desmedidas dimensiones, que procuraba la debida coherencia». Las aportaciones del teatro épico de Brecht y su apuesta decidida por la narrativa ocupan el capítulo tercero de esta parte, y el montaje escénico de historias paralelas de Bruckner (especialmente en su obra *Los criminales*), el cuarto. Un especial interés tiene el capítulo dedicado a Pirandello y al análisis de *Seis personajes en busca de autor*; para Szondi, la resistencia que el asunto ofrecía para adecuarse a la forma dramática clásica determina que el autor renuncie a ella y «en lugar de quebrarla aloje su resistencia en el interior de la temática». Esta se escinde, así, en dos planos: el dramático, constituido por la historia de los seis personajes, y el épico, centrado en el intento del director de poner en escena el drama de aquellos. Los capítulos restantes se centran en el teatro de Eugene O'Neill y su incorporación al drama del monólogo interior; en Thornton Wilder (al que dedica dos capítulos analizando en uno la utilización de un yo épico, narrador-artífice de la puesta en escena, en *Our Town*, y en el otro su intento de suscitar la experiencia del transcurso de la temporalidad, en *The Long Christmas Dinner*); y finalmente se detiene en Arthur Miller, comentando de modo especial *Muerte de un viajante*, drama en el que el autor logra que el recuerdo se haga efectivo sin que se hable de él: «el héroe se contempla en el pasado y queda incorporado así a la subjetividad de la obra en calidad de yo que recuerda». ■





Fragmentos de *Teoría del drama moderno*

En el Renacimiento, tras la supresión de prólogo, coro y epílogo, y quizá por primera vez en la historia del teatro, el diálogo se convertiría (junto con el monólogo, de empleo episódico y no constitutivo, pues, de la forma dramática) en el componente exclusivo del tejido dramático. En él estriba la diferencia del drama clásico respecto de la tragedia antigua, el auto medieval, el teatro universal barroco o las historias de Shakespeare. El dominio absoluto del diálogo en tanto coloquio interpersonal refleja hasta qué punto el drama consiste en el retrato de la relación interpersonal y en qué medida conoce únicamente lo que se alumbra en dicho ámbito. Todo ello pone de manifiesto que el drama constituye una dialéctica cerrada, pero también libre y siempre redefinible [...]. La totalidad del drama se deriva, en definitiva, de su origen dialéctico. No surge gracias a un yo épico que se interne en el seno de la obra, sino merced a la superación, continuamente alcanzada y anulada continuamente, de la dialéctica interpersonal, hecha palabra mediante el diálogo. [págs. 18-22]

A diferencia del Edipo de Sófocles, el pasado no se halla aquí [*John Gabriel Borkman*] en función del presente; antes bien, éste constituye sólo el pretexto para que aquél pueda ser evocado. No se incide en la suerte de Ela ni en la muerte de Borkman. Tampoco adquiere relevancia temática ningún acontecimiento del pasado [...]. La entidad temática se registra, pues, no en algún suceso pretérito, sino en el propio pasado, en los *largos años* repetidamente invocados, así como en la *vida entera maltrecha y fracasada*. Tal temática se resiste, sin embargo, a ser tratada por vía del presente dramático. Porque la actualización propia del drama sólo permite evocar en el presente aspectos sujetos al tiempo, mas no el tiempo mismo. En el drama sólo cabe referir el tiempo, mientras que su exposición inmediata sólo le es viable al género que le reserva un lugar «entre sus principios constitutivos». Ese género es la novela, tal como señalara G. Lukács [...].

La temática de Ibsen carece, pues, de presente temporal, pero también del presente espacial que el drama requiere. Arranca, en efecto, de la relación interpersonal, pero donde se aloja, a título de reflejo esa relación, es en el interior de unas personas aisladas y mutuamente enajenadas. [págs. 31-33]

En el *Stationendrama* [de Strindberg] el protagonista cuya evolución se describe queda nítidamente deslindado de los personajes con quienes va tropezando en las estaciones de su senda. Al aparecer siempre en escena en compañía del principal, esos personajes se presentan en el plano de su perspectiva y referidos a él. Por otra parte, como el fundamento del *Stationendrama* ha dejado de ser una pluralidad de personajes a equiparar para constituirse en el yo único y central, y puesto que su espacio no es esencialmente dialógico, también el monólogo pierde el carácter esencial que posee en el drama. Con todo ello quedaría instituida en términos formales la exteriorización de la «vida anímica oculta».

Otra consecuencia de la «dramaturgia del yo» se cifra en la substitución de la unidad de acción por la unidad del yo. La técnica estacional rinde cuenta de ello diluyendo la continuidad de la acción en una sucesión de escenas. Las diversas escenas no se encuentran entre sí en relación causal, ni se generan mutuamente como en el drama. Aparecen, por el contrario, como hitos aislados y alineados al hilo del progreso del yo [...] el héroe tropezará con otros personajes, en efecto, pero éstos se mantendrán ajenos a él.

De ese modo se pone en cuestión la posibilidad misma del diálogo, de suerte que en su último *Stationendrama* (*La carretera general*), Strindberg consumaría en ciertos pasajes la inflexión del diálogo hacia la épica a dos voces. [págs. 49-50]

En *Muerte de un viajante* la representación del pasado no constituye un episodio temático; esto es, la acción del presente se fusiona continuamente con ella. No comparece [como en *Hamlet*] compañía alguna de actores: sin mediar palabra los personajes pueden convertirse en actores de sí mismos, puesto que la alternancia entre el acontecer interpersonal actual y el pasado recordado radica en el propio principio formal épico. Por esa razón quedan también en suspenso las unidades dramáticas, y de manera ciertamente drástica: el recuerdo no sólo supone la pluralidad de tiempo y espacio, sino también la pérdida definitiva de su identidad. El presente espacio-temporal de la acción no se verá meramente relativizado por efecto de la actualización de otros presentes, sino que será de por sí relativo. Por ello no se produce ningún cambio de decorado, por más transformaciones que ocurran. La casa del Viajante se mantendrá sobre el escenario, aunque en las escenas recordadas se hará caso omiso de las paredes, conforme al mecanismo del recuerdo, que desconoce cualquier limitación de espacio y tiempo. La relatividad del presente se aprecia particularmente en las escenas de transición, que, sin haberse desentendido plenamente del mundo exterior, comienzan a formar parte del mundo interior. [págs. 167-168]