

# DE LAS TUMBAS Y DE LOS CEMENTERIOS EN EL TEATRO FRANCÉS

Mónica Hulleu

El hombre de la Edad Media vivía en familiaridad total con la religión, tanto en la iglesia como en el campo de batalla, en la vida privada como en la vida pública. Tal familiaridad explica por qué la idea de pecado, así como la de la muerte, lo acompaña toda la vida; una vida que se traduce en primitivas imágenes esculpidas en los capiteles y los tímpanos de las catedrales, o pintadas en los muros de los cementerios y los claustros: pintorescos bailes macabros donde los esqueletos y sepulcros forman guirnaldas, alternando con los grandes y los humildes de este mundo, como por ejemplo, en la "Chaise-Dieu".

Esta presencia permanente de la muerte en el marco y el pensamiento de la Edad Media, explica fácilmente la aparición del mismo tema en los primeros textos dramáticos de la época. Nacido en la iglesia, el teatro debía ofrecer semejanza con el escenario sobre el que se desarrolla. La muerte, la sepultura, la Resurrección de Cristo, se ubican con gran facilidad en ese teatro. Misterios y milagros de un realismo poderoso y de una belleza indiscutible se pueden representar hoy día todavía con éxito persistente sobre la plaza frente a Nuestra Señora de París, en Oberammergau o en Nancy...

Sin embargo, al final de la Edad Media, el tema de la muerte con su cortejo macabro tenderá a transformarse en tema lírico más que dramático; y desde el siglo XV al XIX, sin excluir el Renacimiento, serán los poetas quienes con mayor frecuencia evocarán muertos y cementerios:

*"Nuestra carne que demasiado alimentamos  
Ya está devorada y podrida  
Y nosotros, los huesos, nos hacemos cenizas y polvo,  
Que nadie venga a reírse de nuestro mal  
Pero piden a Dios que a todos les otorga perdón".*

escribe Villon en la famosa "Ballade des pendus". Y Víctor Hugo, dirigiéndose hacia el cementerio de Villequiers, donde descansa el cuerpo de su hija, fija los ojos en sus pensamientos, sin mirar:

*"Ni el oro del atardecer que cae  
Ni las velas a lo lejos bajando hacia Harfleur...  
Cuando llegue, depositará sobre la tumba...  
Un ramillete de acebo verde y de brezos en flor".*

Igualmente en la obra de Ronsard son numerosísimas las alusiones a un futuro en el que un "fantasma sin huesos" andará "errando a la sombra de los mirtos".

En realidad, fue el clasicismo el que, entre Ronsard y Chenier, hizo desaparecer de la literatura francesa, si no la muerte, por lo menos todas las representaciones concretas que la acompañan. Ya en la época de Luis XIV es preciso ser un Bossuet para atreverse a "abrir un ataúd" y contemplar su contenido en presencia del Rey y de la Corte (Bossuet: *Sermon sur la mort*).

Un clásico, desterraría del escenario, como algo de mal tono, el combate y la misma muerte; incluso las palabras demasiado concretas, familiares y vulgares de los relatos de hechos trágicos. Si Andrómaca medita un instante sobre la tumba de su esposo es para consultar a "Les Manes" de Héctor; y el sueño de "Athalie" evoca a su madre Jezabel "como en el día de su defunción, adornada con pompa" y la cara pintada "para reparar el ultraje irreparable de los años".

Como dice André Gide, con tanta sutileza como ingenio, el arte clásico es de discreción, de medida; expresa menos para sugerir más; su sobriedad despierta ondas profundas en la sensibilidad que van más allá de la palabra y prolongan la emoción, ampliándola. Hay que llegar a la revolución romántica para que desaparezcan tales barreras de pudor y discreción. Y como entonces —siempre según el juicio de Gide— las palabras van más allá de la emoción y la sobrepasan, es necesario buscar otro medio para ampliarlas y provocarlas. He aquí por qué los románticos piden a la representación escénica una ayuda y un soporte, de orden menos psicológico, que les permita utilizar los recursos de otros procedimientos estéticos. Víctor Hugo, en este terreno como en muchos otros, abre el camino, llevado por su imaginación visionaria.

Cuando en 1830 la batalla de Hernani asesta un golpe mortal al clasicismo, reaparecen de inmediato en el escenario francés los cuadros fúnebres. En efecto, al principio del acto IV de **Hernani** se levanta el telón, dejando al descubierto la cripta que guarda la tumba de Carlomagno, en Aquisgrán. El mismo autor describe cómo ha de representarse el lugar, según su gusto: grandes bóvedas de arquitectura lombarda, pilares gruesos y bajos, arcos de medio punto, capiteles de flores y pájaros. A la derecha, la tumba de Carlomagno con una puertecita de bron-

ce, baja, en forma de arco. Una lámpara única, colgada de la bóveda, ilumina la inscripción de la puerta: "Carlomagno". Es de noche, no se ve el fondo del subterráneo, la vista se pierde bajo los arcos, las escaleras y los pilares se cruzan en la sombra.

No puede dudarse que cuando aparecen los conjurados envueltos en sus grandes capas oscuras, linterna en mano, el efecto es sorprendente; y la emoción, ya intensa antes de recurrir a la palabra, culminará cuando don Carlos se queda solo frente a esa tumba para su famoso monólogo. Dicho monólogo, si bien interrumpe un tanto la acción del drama, aúna su belleza lírica a la belleza épica, y representa la culminación de la obra frente a la que clásicos y románticos se inclinarán, por razones diferentes, con igual admiración:

*"¡Carlomagno está aquí! ¿Cómo puedes, sepulcro oscuro,  
Sin estallar contener sombra tan grande?  
¿Estás realmente aquí, Gigante creador de un mundo?  
¿Y podrás acostarte ahí con toda tu estatura?"*

Y, al final de su meditación, en el momento de penetrar dentro del sepulcro, llave en mano, invadido por el terror:

*"¡Dios mío! ¡Si me hablaba al oído!  
¡Si estaba aquí, de pie, andando con pasos lentos!  
Yo iba a salir después con el pelo blanco".*

Siente un ruido, abre la puertecita de la tumba y la cierra sobre sí. Como puede verse, todos los elementos exteriores se unen para agregar intensidad al dramatismo del instante psicológico; y el efecto producido por la confrontación del futuro Carlos V con la sombra del Emperador de Occidente puede alcanzar una gran belleza por la armonía establecida entre los elementos exteriores e interiores.

Hay que volver a la sobriedad de la tragedia clásica francesa, "hecha de nada", para medir las dimensiones de la revolución que se operó ese día en nuestro teatro. Las obras que llegaban al corazón por el camino del intelecto tienen ahora otros recursos (peligrosos quizá, pero reales); la gama de sus posibilidades se enriqueció de repente.

La puerta abierta en la cripta de Aquisgrán por Víctor Hugo, visionario genial, no se cerrará nunca. De aquí en adelante y cada día más, todo está permitido al autor dramático; hoy día no se encuentra limitado más que por sus gustos personales, sus conceptos morales, dramáticos y estéticos. Teóricamente nada está excluido del escenario.

En el teatro francés del siglo XX, en particular, el espectáculo de la muerte con su marco fúnebre: sepulcro, cripta, cementerio, etc..., ha conquistado el derecho a representarse a la vista del público.

Nos limitamos a citar algunos ejemplos más característicos y nos

referiremos solamente a autores de valor indiscutible, tratando de no confundir el arte auténtico con el “gran guignol”, teatro de horror.

Al nacer el siglo XX la obra teatral de Claudel marca la aparición de “algo nuevo”; una personalidad profundamente original pugna por imponerse a un público, que, reticente durante largos años, se inclinará después de casi medio siglo de lucha. No carece de interés subrayar algunos elementos que explican la presencia de nuestro tema en la obra claudeliana.

En primer lugar, la fe cristiana de Claudel lo acerca al hombre de la Edad Media que vivía, como hemos visto, en íntima familiaridad con la idea del pecado y de su consecuencia, la muerte. Por otra parte, el autor, desde el principio de su carrera, traduce la obra de Esquilo: Las Coéforas, Las Euménides, Agamenón. El problema del destino y del tiempo —“realidad misma de nuestra existencia”— lo obsesionan. Y como también se interesa apasionadamente por la estructura y los misterios del universo, la muerte y su cortejo aparecen con naturalidad en su obra.

Debemos destacar que en uno de sus textos inéditos de 1944 encontramos esta frase: “¿Qué poeta dramático, al oír el nombre de Shakespeare no ha experimentado un sentimiento de envidia y casi de desesperación?”. ¿No se debe tal admiración por el dramaturgo inglés a que hacía sentir el valor estético de los espectáculos macabros? En fin, Claudel, hijo del simbolismo, ve en la muerte, antes de llegar a la madurez de su propio genio, “el símbolo” del vuelo del alma. “En los tiempos de Fe, la muerte era el vuelo del alma, algo preliminar a la ascensión”. Y como para él ese tiempo de Fe está todavía vivo, surge su posición frente a la muerte; esto explica que le atribuya un valor particular y que, en consecuencia, tienda a introducirla en su obra, cargada de un valor simbólico.

Por eso mismo ya en 1889, en “**Tête d’Or**”, la muerte y la sepultura aparecen cuando se levanta el telón: El campo al final del invierno.

Entra por el fondo Simón Agnel, en blusa. Lleva al hombro un cuerpo de mujer y una pala en la mano. Mide la tierra y empieza a cavar un hoyo. Avanza al primer plano Cébes, con pasos lentos.

Tête d’Or llega de un largo viaje. El cadáver que lleva entre sus brazos es el de la mujer que amó. En el suelo natal cava una fosa; en ese momento aparece Cébes que también amó a esta mujer. Mientras que ambos la sepultan, el drama toma impulso; drama de la posesión del mundo, centro de la primera parte de la obra teatral de Claudel.

Tête d’Or, envejecido, cava la tumba del ser amado; y entretanto al ritmo de su trabajo analiza los motivos que lo empujaron a dejar su tierra natal muchos años atrás:

*Yo recuerdo, con espíritu huraño, la vergüenza,  
El deseo de ir por este lado adonde ves que se extienden las  
llanuras.*

*Y así de las entrañas de la casa...*

.....

*Alimenté muchos sueños; conocí  
Los pensamientos de los hombres y las cosas que existen  
Vi otros caminos, otros cultivos, otras ciudades, otras enseñas  
Y el mar muy lejos y más allá del mar...*

.....

*Y aquí  
Solitario y con los pies en la tierra lanzo mi grito áspero  
Y el viento me aplica una máscara de lluvia.*

Esa meditación solitaria arranca del encuadre y de cada gesto una belleza extraordinaria.

Y cuando Cébes pregunta:

*"¿Quiéres que te ayude a sepultarla?"*

Simón contesta:

*"Si*

*Lo quiero. Haz eso conmigo; ¡eso no se olvida!*

*La tomaré por los hombros, tú por los pies.*

(levantan el cuerpo)

*No así. Tiene que descansar con la cara contra el fondo.*

(la bajan a la fosa)

Cébes:

*¡Qué descanso!*

Tête d'Or:

*Véte a la fosa donde no recibirás la lluvia.*

*Directamente a la tierra, aquí donde no oyes ni ves más,  
la boca contra el suelo,*

*Como cuando, el vientre sobre el colchón, ¡nos precipitamos  
hacia el sueño!*

*¡Recibe la tierra sobre tu cuerpo!*

*Toda la tierra, pero permite que te robe un pedazo de vestido"*

(se pone tierra sobre la cabeza).

Como puede verse, es un hecho tan real como simbólico, cuyo profundo realismo encierra una belleza indiscutible. Paisaje, gestos, sonoridades y palabras colaboran a una finalidad única.

Cuando se trata de Claudel, en general, y de Tête d'Or, en particular, conviene subrayar que la belleza no nace de la intriga, sino de la gran riqueza poética del texto, hecho de sensibilidad apasionada, imaginación deslumbrante, potencia, nobleza. Y como dice Pierre Lasserre: "de no sé qué patetismo moral cuya áspera poesía conmueve profundamente".

Pasando revista a la obra claudeliana, podemos notar con qué minuciosidad estudia la posible escenografía de "**Les Choéphères**", de Esquilo, con la aparición de Orestes de pie sobre los cuerpos de Clitemnestra y Egisto; y, en primer plano, "un hoyo rectangular que representa la tumba de Agamenón, de la que se escapa un hilito de humo azul como producido por la combustión de un bastoncito de incienso".

Finalmente, en "**Le Partage de Midi**" —obra capital de la segunda parte de su producción dramática— se aleja tanto del problema del destino como de la posesión del mundo, para inclinarse hacia el problema del amor humano. Sin embargo, otra vez, nos encontramos con la muerte; muerte del niño de Yse, muerte de Mesa. Noche completa, —por las ventanas de la pieza brillan todas las estrellas del cielo de China—. La luna atraviesa toda la pieza con su rayo luminoso; y Mesa, muerto, despierta "en un bosque de velas que lo rodean".

Si abandonamos la obra de Claudel y nos detenemos en la obra de Albert Camus, aunque sea brevemente, nos daremos cuenta del lugar que la muerte ocupa en el teatro moderno. Antes de adentrarnos en la segunda parte de "**L'Etat de Siège**", demos un vistazo al prólogo en el que podemos leer: "No se trata de una obra de estructura tradicional, sino de un espectáculo, cuya ambición confesada es mezclar todas las formas de expresión dramática, desde el monólogo lírico hasta el teatro colectivo, pasando por el juego mudo, el simple diálogo, la farsa y el coro".

Es en este espíritu de libertad total en la utilización de los recursos de todas las formas de teatro, en el que Camus implanta el "dégor" de la segunda parte de la obra: Una plaza de Cádiz; por un lado, el muro del cementerio junto a la portería. Cuando se levanta el telón, los sepultureros en traje de presidiarios levantan a los muertos. El rechinar de la carreta se hace sentir entre bastidores; aparece luego y se detiene en el centro del escenario. Los presidiarios la cargan. Vuelve a moverse en dirección a la puerta del cementerio. Cuando se detiene frente a la puerta se oye música militar. Se abre la puerta y aparece la oficina del cementerio; aquí la secretaria de la Peste domina la situación. "La Peste" simboliza en esta obra la tiranía del miedo; no tiene el mismo significado que en la novela del mismo nombre, pero tiene dominado a un pueblo entero. Su intervención, antes de destruir, consiste en atemorizar; cada uno de los habitantes de Cádiz está en la obligación de enfrentarse a cada minuto con la muerte, que no se deja olvidar ni un instante, y se mezcla, a veces con humor, en todos los actos de la vida. El efecto de contraste entre la vida que quiere imponerse y la Peste que lo impide física y moralmente es de gran valor escénico.

En realidad Montherlant en su "**Reina muerta**"; Bernanos en sus "**Diálogos de las Carmelitas**"; Sartre, cuyos personajes de "**Puerta Cerrada**" están muertos; Anouilh en **Becket**: todos recurren de una ma-

nera o de otra, a la muerte; la utilizan bajo formas muy variadas y casi siempre con éxito, tanto dramático como estético.

No podemos seguir desarrollando el tema, ya demasiado extenso; pero no queremos ponerle término sin sacar algunas conclusiones: Primero, la muerte y sus concomitancias ocupan un lugar destacado en la literatura dramática moderna en Francia. Enseguida, es indiscutible que la representación de la muerte, como elemento artístico, acompañando la invasión del arte dramático por el lirismo, es resultado de la mezcla de distintos géneros literarios. ¿Tiene valor estético este tema? Sí, indiscutiblemente, pero con una condición: la categoría, muy segura, del escenógrafo y de los intérpretes sin la cual el drama corre peligro de convertirse en dudoso melodrama. Los autores que recurren a estos procedimientos, o bien agregan a su texto elementos valiosos o contribuyen a su autodestrucción. Es un arma de doble filo; pero hay que reconocer que se le deben algunos de los grandes éxitos teatrales de nuestro siglo, debido más que nada a la utilización simultánea de elementos dramáticos, pictóricos y musicales.

#### **MADAME MONIQUE HULLEU DE MUJICA**

**Sub-jefe del Departamento de Francés, Titular de la Cátedra de Literatura francesa. Licenciada en Letras de la Facultad de Lille. Ex-alumna de la Facultad de Literatura de Friburgo y ex-alumna de la Facultad de Historia del Arte y Estilística de Madrid.**

**Autora de una corta biografía de Madame Curie, Jeanne d'Arc y Napoleón.**

**Está en Chile desde 1954. Enseña en la Universidad Católica desde 1956. Hizo Cursos de Verano en la Universidad Católica y en la Universidad de Chile.**

