nez, Vicente Aleixandre y Gerardo Diego, de variados factura e interés, y dan cuenta del libro «Tres poemas breves», el primero de los cuales, «El poema», es quizá el más significativo de las tres partes finales, que presentan, con respecto a la primera, «La hora undécima», claras desigualdades temáticas y cualitativas. Pero, sin duda, la dilatada pieza que lo abre y titula categoriza al libro largamente —mejor dicho, *es* el libro— y reafirma a un José García Nieto en su sazón mejor.

☆

El poeta hondureño Santiago Flores Ochoa, autor de *Sonetos de luz al viento* (4), rinde tal género de sumisiones al metro, a la rima y al soneto, que ellos, y no lo que con ellos tiene que decir o cree que tiene que decir, parecen constituir la única razón de ser de este libro, impreso en Méjico, decididamente flojo, preceptivo hasta rayar en lo escolar e inundado de pomas, acrópolis, walkirias, proas de cristal, Parises, medallones, vestales, oriflamas y otros modernismos que ya, ciertamente, distan de serlo. Incluso dentro de este orden de cosas, graves e incansables defectos de medida y acento, ripios de alto bordo, contribuyen con eficacia a alejar cualquier voluntad de benevolencia crítica, la cual debe atenerse, en última instancia, a señalar el redentor pero insuficiente destello de seriedad y de intimismo que parece insinuarse en «El barco viejo» (pp. 67 y 68).

Gracias a la nueva revista *Honduras Literaria* nos consta que la actual poesía hondureña, de la que tan escasa noticia tenemos, es muy superior a ésta que, con tan penosos e inusuales términos de dureza —obedientes, eso sí, a un insoslayable propósito de saneamiento y orientación—, acabamos de registrar; en nombre de aquel distante y fraterno país, no podemos sino celebrar esa diferencia.—FERNANDO QUIÑONES.

«CALIGULA», DE ALBERT CAMUS

A J. L. G.

La obra teatral más importante de las estrenadas en lo que va de temporada es *Calígula,* de Albert Camus. Se ha estrenado en el teatro Bellas Artes, en versión de J. Escué Porta y bajo la dirección de José Tamayo, siendo principales intérpretes José María Rodero (Calígula),

(4) SANTIAGO FLORES OCHOA: *Sonetos de luz al viento.* Méjico, D. F., 1963.

Susana Mara (Cesonia), Carlos Ballesteros (Quereas), Juan Francisco Margallo (Escipión), José Bruguera (Metelo), Emilio Berrio (Intendente), etc. Decorados, Burman. Figurines, Cortezo.

Digo que *Calígula* es lo más importante de cuanto se ha estrenado hasta ahora. Lo es por muy varias razones, y más adelante trataré de explicar por qué. De momento quiero consignar un dato: redacto estas líneas cuando la obra lleva ya varias semanas en cartel y con una asistencia de público realmente considerable. Pero al decir esto último sólo pretendo indicar un hecho objetivo, sin la intención de sugerir que la obra esté despertando un entusiasmo en ese público. No asistí a la función de estreno, sino bastantes días después, y puedo atestiguar que la pieza no despertó una reacción fervorosa en los espectadores: éstos aplaudieron fríamente al término de la representación. Como esta obra es más un teorema matemático que la historia de un conflicto humano concreto, como sus personajes son de cartón piedra —y ésa es su más grave, su más clara limitación—, no cabe hacia ella una adhesión de tipo emocional o sentimental. *Calígula* es una obra que sólo puede ser aceptada o repudiada en el terreno de las ideas, no de los sentimientos; sus personajes no son humanos, son problemas. Son, además, problemas característicos y profundos de nuestro tiempo. Son, por último, problemas que se nos presentan partiendo del supuesto de que en una cierta medida se encuentran presentes en la conciencia del espectador. Quiero decir que es muy difícil comprender *Calígula*—y no digamos ya apasionarse en pro o en contra— si esa problemática que lleva consigo no es algo que está vivo; si no es una pregunta formulada ya, de alguna manera, en el espíritu del espectador. Creo, por eso, que la asistencia de público a las representaciones de *Calígula* ha de obedecer necesariamente a otros factores. Por ejemplo, al hecho de que sea ésta la primera obra de Camus —Premio Nobel, etc.— que se representa en España en un teatro comercial.

He aquí, pues, una paradoja. *Calígula,* como tantas, como tantísimas otras cosas, nos llega tarde. Esta obra fué escrita por Camus en 1938 y estrenada en el teatro Hebertot, de París, en 1945 (aquel estreno supuso la revelación de Camus como dramaturgo, y la de Gerard Philippe, como extraordinario actor). Doce años después, en el Festival de Angers de 1957, se repone *Calígula.* Si el estreno significó un éxito extraordinario de crítica y público, la reposición deja a éste y a aquélla indiferentes. ¿Han bastado doce años para que *Calígula* haya envejecido? Quizá, en algún sentido, sí. Pero, ante la mirada

atónita de esos espectadores madrileños que van a ver *Calígula,* ésta es todavía una obra inusitada y, por otra parte, anticipada. ¡Y fué escrita hace veinticinco años! Esta es la paradoja. Al propio tiempo —seguimos abundando en lo paradójico—, esa minoría que hace diez o quince años se habría entusiasmado con *Calígula,* mira hoy la obra con un cierto escepticismo.

1. ¿Qué decir de *Calígula?* Me resultaría difícil hablar de *Calígula,* me resultaría difícil hablar de Camus sin confesar, de entrada, una pequeña experiencia personal. Ahora bien, si me permito hacerlo es porque creo que esa experiencia es compartida por muchos hombres de mi generación. Leí a Camus—su ensayo, su novela, su teatro—en la edad de las más fáciles adhesiones y de las más radicales repulsas; en la edad todavía de los «descubrimientos» literarios. Camus era uno de esos «descubrimientos». Pero al entusiasmo inicial seguiría luego, como es lógico, una revisión crítica. Incluso una revisión crítica también apasionada, desmedida. A ello han contribuído algunos elementos exteriores a la obra misma de Camus, aunque no al hombre Camus —un conocimiento más completo de su ruptura con Sartre, su actitud ante la guerra de Argelia...—. ¿Cómo no confesar que, llegados a un determinado momento, Camus nos había defraudado, máxime cuando veíamos que su pureza, su honradez, su tercera posición ante el gran debate contemporáneo eran armas que se venían utilizando, de forma predilecta, sistemática, por las fuerzas regresivas?

Pero más allá de estas cuestiones, que por sí solas no podrían definir de ningún modo la obra camusiana, de tan ricos y complejos contenidos, habría que intentar una nueva visión—ponderada, objetiva—del autor de *La peste.* Desde esa ponderación, desde esa objetividad, me gustaría escribir las presentes líneas a propósito de *Calígula.*

2. La anécdota de que se nutre la obra es ésta: el emperador Calígula, investido de un poder fabuloso, usa de este poder de una forma arbitraria y absurda. Sus crueldades—crímenes, violaciones—llegan al más espantoso refinamiento destructor. Un día, tras la muerte de su hermana, a la que amaba, Calígula ha descubierto que «los hombres mueren y no son felices»; ha descubierto el absurdo de la vida, ha descubierto que sobre la libertad del hombre pesan unas limitaciones que le esclavizan, que le enajenan, que le destruyen. Sólo él, Calígula, el emperador investido de un poder fabuloso, podría ser realmente libre, usando de una manera absoluta de esa libertad, llevando esa libertad hasta sus últimas consecuencias, asumiendo así el absurdo de la vida en una aventura «lógica» y desesperada. De esta manera, Calígula viene a personificar el nihilismo.

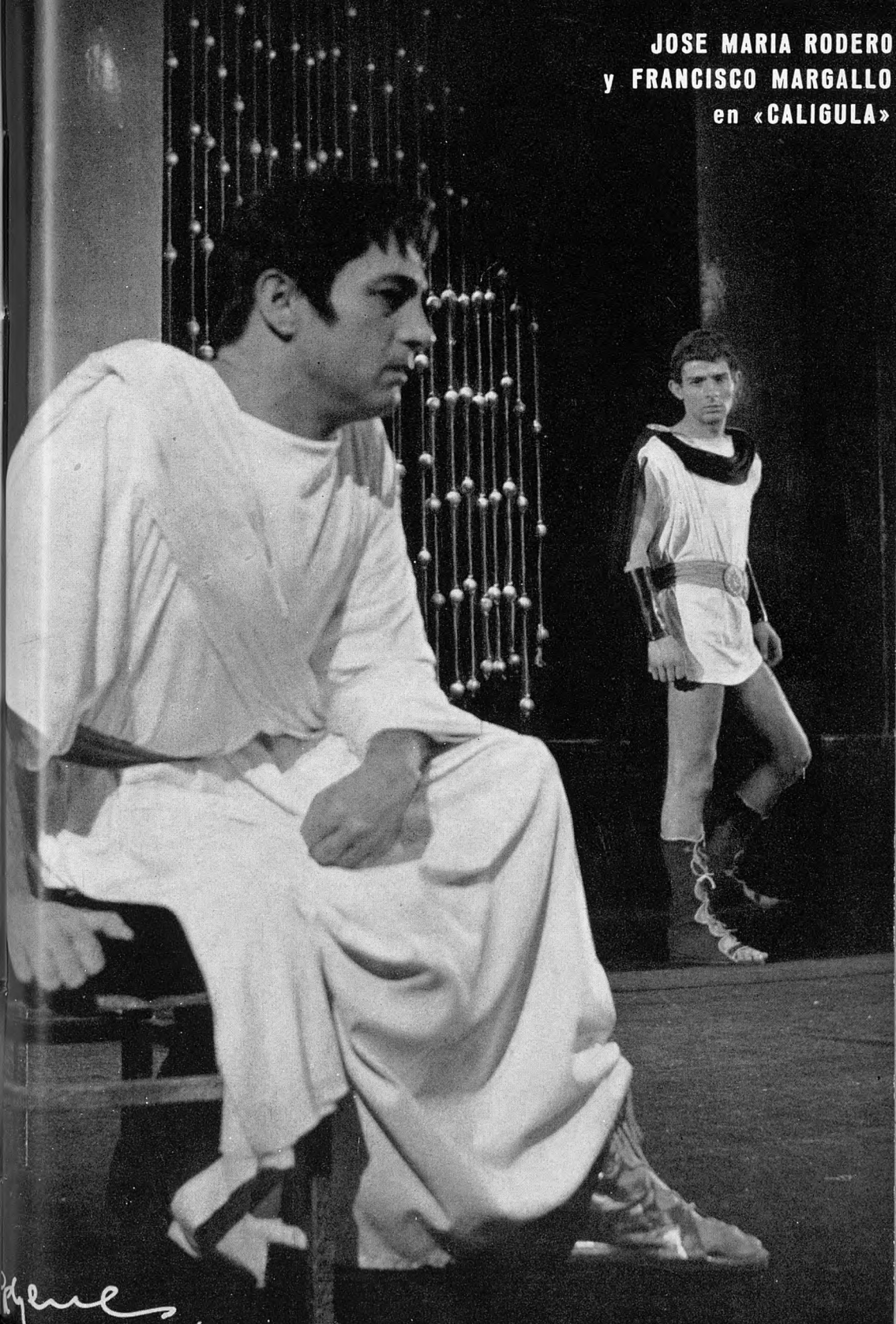
Pero el nihilismo tiene su contrario: el orden establecido. Esta

pugna dialéctica es la base del drama. El orden está simbolizado por la sociedad misma en que vive Calígula, y más concretamente aún, por la clase económica dominante, y más concretamente aún, por el líder que esta clase elige: Quereas, jefe de la conspiración. Quereas es el polo opuesto de Calígula y es también, quizá por eso mismo, el único que advierte con claridad los objetivos de la aventura nihilista: la destrucción del orden. Quereas necesita de ese orden y de sus convenciones. Es muy posible que éstas se apoyen en el absurdo e incluso que muchas veces revistan una mayor crueldad que las arbitrariedades de Calígula. En un determinado momento del drama, Calígula llama la atención sobre el hecho de que otros emperadores han llevado a su pueblo a la guerra, y de este modo han hecho morir a miles de hombres, en tanto que él se ha limitado a condenar a muerte a unos cuantos ciudadanos ilustres. La diferencia está en que los primeros morían por defender un orden establecido, y en que los segundos han muerto por el capricho arbitrario de Calígula. Quereas puede comprender —y defender— lo primero, pero no puede comprender lo segundo.

Quereas-Calígula: orden-nihilismo. Hay una escena, ya bien avanzada la obra, que el espectador espera desde un principio: la escena en que intervienen a solas Calígula y Quereas. Es el momento de más alta tensión dramática. Es una tensión dramática que nace de la situación misma; creo, por otra parte, que es una escena con enormes posibilidades desaprovechadas por su autor. Sea como fuere, es la escena clave de la obra, aquella escena a la que hemos de remitirnos para tratar de comprender la problemática que se ventila ante nosotros. En ella el orden trata de justificarse a sí mismo. Y el nihilismo también. ¿Cuál es la posición del autor? La respuesta es inmediata: ninguna.

3. Parece que ya estamos todos —o casi todos— de acuerdo en que no es misión del arte ofrecer soluciones, sino, fundamentalmente, plantear con lucidez los problemas; lo que de por sí ya es suficiente para que el arte cumpla con su objetivo esencial, que es el de iluminar la conciencia humana en su tarea —también esencial— de transformar el mundo. Por ello, y por la complejidad de la problemática contenida en *Calígula,* pocas objeciones podrían resultar tan ingenuas, tan ridículas, como la de acusar a esta obra de no darnos soluciones concretas y precisas. ¿Soluciones concretas y precisas para el dilema orden-nihilismo? Quien quiera soluciones concretas y precisas—o más bien, tranquilizantes— no tiene más que escoger cualquiera de los dos caminos.

Pero la cuestión, claro está, no es ésa. Más: la cuestión es todo lo



JOSE MARIA RODERO
y FRANCISCO MARGALLO
en «CALIGULA»

JOSE MARIA RODERO
y SUSANA MARA
en «CALIGULA»

contrario. De ahí que lo que de verdad urge que nos preguntemos es si el señor Camus ha acertado a plantearnos el problema en sus justos límites y en su más estricta realidad. Llegados a este punto, hemos de acudir a un tercer personaje, muy importante en el cuadro general de la obra. Se llama Escipión. Es un joven poeta. Es también uno de los personajes más falsos en esta constelación de seres de cartón piedra. Sin embargo, Escipión nos importa en la medida exacta en que viene a añadir nuevos datos en el planteamiento camusiano del problema. Escipión es algo así como el *alter ego* de Calígula. Como éste, siente y comprende el absurdo de un mundo que no está hecho a la medida del hombre. Pero, a diferencia de Calígula, no acepta la lógica nihilista, que lleva a la anarquía y a la destrucción. ¿Qué acepta Escipión? Escipión no acepta nada. Aun cuando Calígula haya hecho matar a su propio padre, no puede enrolarse en la conspiración de Quereas, porque él no cree en el orden que Quereas defiende. De otro lado, su amor a los hombres le lleva a aborrecer el odio, la crueldad, la destrucción que proclama —y lleva a cabo— la lógica nihilista de Calígula. Acaso el siguiente párrafo que vamos a transcribir, tomado de *El mito de Sísifo* (no es obvio recordar que *El mito de Sísifo* data de 1942, lo mismo que *El extranjero;* he aquí, pues, una novela, un ensayo y un drama en torno al absurdo, escritos inmediatamente antes o parejamente al gran conflicto bélico... Por supuesto, no se trata de una mera coincidencia), acaso este párrafo nos ayude a comprender de una manera más completa al personaje Escipión y, en definitiva, al propio Camus, quien dice: «Puedo negar todo de esta parte de mí mismo que vive de nostalgias inciertas, salvo ese deseo de unidad, esa apetencia de solución, esa exigencia de claridad y cohesión. Puedo refutar todo en este mundo que me rodea, me hiere o me transporta, salvo ese caos, ese azar reinante y esa divina equivalencia que nace de la anarquía. No sé si este mundo tiene un sentido que lo supere, pero sé que no conozco ese sentido y que por el momento me es imposible conocerlo. ¿Qué significa para mí un significado fuera de mi condición? No puedo comprender sino en términos humanos. Lo que toco, lo que me resiste, eso es lo que comprendo. Y sé también que no puedo conciliar estas dos certidumbres: mi apetencia de absoluto y de unidad y la irreductibilidad de este mundo a un principio racional y razonable. ¿Qué otra verdad puedo reconocer sin mentir, sin hacer que intervenga una esperanza que no tengo y que no significa nada dentro de los límites de mi condición?»

Pocas veces se habrá expresado de una forma tan dramática, tan acuciante, tan sincera, esto que se llama la insatisfacción humana. Por lo que al personaje Escipión se refiere, esta convicción, la de no poder

conciliar una radical «apetencia de absoluto y unidad» con la «irreductibilidad de este mundo a un principio racional y razonable», le lleva a una actitud, por radicalmente honesta, inhibitoria. Su conciencia no le permite defender el orden establecido; tampoco le permite defender la aventura nihilista. Es honesto y se inhibe. Pero ¿es que puede ser honesta la inhibición? Por otra parte, estamos en el perfecto derecho de preguntarnos si esa inhibición de Escipión no conduce también a la destrucción nihilista. Podemos y debemos preguntarnos, por último, si la radical «apetencia de absoluto y unidad» no podrá ser satisfecha sustancialmente un día en un orden distinto, en un mundo nuevo hecho a la medida del hombre, y si la historia humana, con sus avances y sus retrocesos, pero siempre en el curso de un proceso dialéctico irreversible, no contradice esa presunta «irreductibilidad de este mundo a un principio racional y razonable». De cómo respondamos a estas cuestiones depende la respuesta a la pregunta de si el planteamiento camusiano nos presenta el problema en sus justos límites y en su más estricta realidad. A mi juicio, ese planteamiento camusiano —honesto, incitante, sugerente— es, no obstante estas virtudes, muy parcial e incompleto, precisamente en la medida en que no se sitúa desde una perspectiva que le permita ver ese problema en toda su dimensión histórica. Esta es, por lo demás, una constante típica en todo su pensamiento.

4. Pero no vamos a hacer una crítica del pensamiento de Camus, como es lógico. Hemos tratado sólo de mostrar en sus rasgos más definitorios la problemática contenida en *Calígula*. De esta obra ya hemos dicho que encierra un enorme fallo: la escasa consistencia humana de sus personajes. Corresponde señalar ahora, y esto como su logro formal más relevante, el gran talento con que el autor ha sabido crear algunas de sus situaciones dramáticas, así como también lo incisivo de su diálogo. —PABLO IBORRA.