

APUNTES PARA
TESIS DOCTORAL EN LETRAS SOBRE ASPECTOS TEORICO CRITICOS
EN LA CREACION DRAMATICA (TEATRO OCCIDENTAL) .

INTRODUCCION:

APUNTES
CLOSES

AUTOR: LANZILOTTI

LAS TENDENCIAS DRAMATICAS PROFANAS.

NOTAS

II LOS TEATROS NACIONALES:

EL INDIVIDUO ANTE LA RAZON.

DE LA COMMEDIA DELL'ARTE
EN ITALIA a la Carpa
y tandás en MEXICO

- p 1 1 EL LENGUAJE CORPORAL. (LA COMMEDIA DELL'ARTE) 41
p 33 2 EL GUSTO NECIO DEL ESPECTADOR. (LOPE DE VEGA) 33
p 49 3 LA PREMONICION. (SHAKESPEARE) 49
p 56 4 LA FIDELIDAD A LOS CLASICOS (RACINE) 56

III LA DRAMATURGIA SENTIMENTAL:

p 61 EL YO ANTE LA NATURALEZA. 61

- p 68 1 EL CLASICISMO ANTIARISTOTELICO. (LESSING) 68
p 75 2 LOS CLASICOS DEL ROMANTICISMO. (GOETHE SCHILLER) 75
p 86 3 LAS PARADOJAS DEL TEATRO BURGUES. (DIDEROT) 86
p 95 4 LA MISION TUTELAR DEL POETA. (VICTOR HUGO) 95

IV EL TEATRO ~~MODERNO~~ CONTEMPORANEO :

p 105 EL ALMA INDIVIDUAL O COLECTIVA ANTE LA HISTORIA. 105

- Falt = parte p 115 1 EL ELEMENTO IRRACIONAL CICLICO. (NIETZSCHE) 115
p 127 x 2 LA TRADICION ILUSIONISTA. (DE IBSENA MILLER) 127
p 146 3 LA ANTILOGICA DEL ABSURDO. (JARRY) 146
p 156 4 LA COMUNICACION POR LA CRUELDAD. (ARTAUD) 156
p 166 4 LA REPRESENTACION DIALECTICA. (BRECHT) 166
TEORIAS DIDACTICAS

V COMENTARIOS:

p 179 EL HOMBRE MASA ANTE LA TECNICA. FALTA 179

VI CUADRO COMPARATIVO : FALTA

VII BIBLIOGRAFIA:

FALTA

II LOS TEATROS NACIONALES

Notas sobre los
Teatros Nacionales
Español, Inglés y Frances
(incompletas, y sólo para
apuntes del curso de
Teoría e Historia del
teatro para auxilio
de estudiantes)

1-A- Falta LA COMMEDIA DELL'ARTE
EN ITALIA

al luz de los filósofos árabes que
lo supieron absorber y preservar,
salvándose así la tradición de la
cultura antigua, después del ocaso
del Imperio Bizantino, que coincidió
con el esplendor del Islam.

EL LENGUAJE CORPORAL

A Faltas { De la Commedia dell'ARTE en Italia
B PARTE { A LA CARPA Y TANDAS EN MEXICO (NOTAS)

LOS FACTORES DE MOVIMIENTO

EN LA COMICIDAD MEXICANA

AUTOR: LANZILOTTI

El teatro como fenómeno de comunicación es una totalidad. Su división en especialidades es meramente teórica. Y sólo en épocas en extremo legalistas, por brutales, se ha intentado su absurda mutilación en la práctica: en la época romana, poesis versus mimesis; ahora, voz versus gesto.

Su registro dramático en ambos aspectos puede darse no sólo por medio del cine y ^{el video} ~~la T.V.~~... sino además desde las perspectivas de signos lingüísticos tradicionales, ^{como la literatura,} o bien de signos pautados kinésicamente, a través de la codificación de la dinámica de movimiento y de la tendencia sicológica de los factores motores, sus elementos contendientes, caracterologías y temperamentos específicos, dados en la acción y en las maneras que adopta el esfuerzo, la distancia y el gesto dentro del complejo movimiento: peso-impulso -espacio-tiempo de la representación, como sistemas de signos sintáticamente activos.

Pero la transcripción de dichos sistemas de signos a un pautado, no por ello está significando la muerte e inmovilidad de las artes de la representación; sino su mayor complejidad en la cultura.

La "verificación" en el espectáculo que la insurgencia de directores vanguardistas preconiza contra Aristóteles (muerto hace casi 25 siglos), lejos de afirmar con ella las aducidas filiaciones inconscientes con el Bauhaus y el período de Weimar de la Europa Central, es un intento de desarraigo étnico respecto a su vinculación telúrica con el postclásico mesoamericano, y la muestra tácita de su incapacidad para expresarse en su relación histórica concreta con el realismo mágico latinoamericano. Porque, tarde o temprano, la vanguardia mexicana habrá de reconocer su protohistoria en los paradigmas humanísticos revolucionarios del teatro misionero, dentro de un proceso de colonialismo aún no culminado.

La consabida trampa dieciochesca (Lessing.- "DRAMATURGIA DE HAMBURGO", 1759 1765; y Winckelmann.- "LAOCONTE" 1769), consistente en la refutación del logos aristotélico, mediante sus contradicciones intrínsecas, con que un día la ideología alemana en ciernes invalidó al clasicismo francés, y con él la hegemonia cultural del gobierno católico absolutista de París, sirve sin saberlo de telón de fondo.



Sólo que, para una Iberoamérica en los albores del siglo XXI, en lucha histórica contra el analfabetismo y la miseria, la ruptura con la palabra y con la lógica no puede erigirse como principal preocupación epistemológica ni estética ni vital.

No es Laoconte atacado por serpientes marinas en las playas de Troya, llevado a la intemporalidad de la plástica por Agesandro, o al horror poético del canto segundo de la Eneida de Virgilio, lo que ahora está siendo enjuiciado; sino el cuerpo y la libertad de movimientos del niño malabarista callejero más marginado, y del cómico o de la estrella de variedades más explotados por la industria cultural, porque en ellos está en juego una vez más la recuperación de los mil términos náhuas y mayas que definen las funciones y las partes del cuerpo humano, al igual que en las piezas escultóricas del clásico tardío y del posclásico (recientemente expuestas en el Museo Nacional de Antropología), como la que representa a un adolescente de Cumpich, Campeche, atado; o la que muestra, girando espiralmente con serpientes, al dios del viento de los mexicas y, por su dinámica, nos remite más a las danzas de la fertilidad ^{ysu perfecto equilibrio} que al anti-racionalismo existencialista. ^{ensu relación vital con la sociedad y con el cosmos (3)} ^{en desesperada disarmonía}

Creo que el verdadero conflicto para el historiador del teatro mexicano actual es ofrecer una hipótesis coherente con la evolución de los hechos, que señale el parteaguas que va a definir una verdadera revolución escénica, así como la renovación de códigos de identidad colectiva que van a expresar a partir de ese momento los contenidos originales y la manera nueva de darse las artes de la representación significadas como algo ^{original} propio. La supuesta génesis de una virtual vanguardia mexicana sin proyecto político ni programa estético, desligada de las fuentes populares; pero contestataria de la industria cultural nacional y de las tradiciones teórico-críticas, así como de las propias tendencias de casi toda la dramaturgia hecha en México, conlleva una serie de prejuiciaciones y extrapolaciones de aspectos tanto de la historia teatral como de los elementos que integran la experiencia escénica propiamente dicha.

Los períodos de mayor efervescencia política, significados además por una gran creatividad teatral a niveles popular y de la reciente industria cultural, ^{su ley} ~~son~~ extrapolados decimalmente: 1900-1910 y 1930-1940, como "dos décadas gemelas" por lo que se permite equipararlas sólo por los rasgos decadentes con que se las distingue: estrellismo, público burgués y ausencia de experimentación (?), para saltar del porfirismo al cardenismo estableciendo conclusiones y apreciaciones

1. Serenidad y retención (NEOCLASICISMO) VS raptos y emotividad (ROMANTICISMO) ^{o espacio-razón-plástica}
 2. El conflicto en el marco de la cultura occidental hegemónica, experimental como de consumo, se da ahora en estos términos: ^{impulso-sentimiento-poético}
 Espacio/impulso = 1 VS 1 = tiempo/peso
 o RAZÓN/SENTIMIENTO ^{o INTUICIÓN/SENSACIÓN}
 3 --- 1 3 --- 1

generales ambivalentes negativas para dos momentos históricos totalmente distintos: la gestación de las contradicciones sociales que llevarían a la ruptura del poder y a la lucha armada; y la reconstitución del poder y la organización de las masas. A niveles de experimentación de formas de identidad en el lenguaje teatral cabe señalar que en dichas décadas surgieron: ^{en la primera} el teatro de revista, y la carpa en la segunda; con la eclosión de una tipología nacional rural y urbana, y la adecuación a modos de producción primero hispánicos tradicionales que incluían la formulación de un libreto de corte periodístico y la ^{formación} ~~constitución~~ de compañías teatrales de corte profesional, para transformarse ^a ~~en~~ los modos de producción ^{norteamericanos} ~~mexicanos~~, con la creación de esqueches improvisados, y el sistema de contratación esporádica actual de las variedades y el cabaret; ya en la cuarta década de este siglo. No obstante, puede decirse que la tipología social, el habla, la gestualidad y la temática conservaron una continuidad, reflejando la propia historicidad de la problemática de las clases más marginadas. Dicha corriente teatral popular-industrial tiene su protohistoria en el teatro de títeres y, en los apópsitos patrióticos del siglo XIX, en las follas de la Colonia, en la sátira a los conquistadores que hizo el teatro evangelizador, y en las faras populares de las plazas y los mercados del México Antiguo, que reseñan los cronistas; y actualmente, se manifiesta como un adstrato vivo en los ámbitos del cine mexicano, del espectáculo, de la radio, la T.V., los comics, el muralismo ^{el discurso político} y el teatro experimental universitario de investigación popular... y también en el discurso político.

Es absurdo, por ello concluir que una tradición farsica mexicana innovadora no forme parte de la experimentación teatral y "sólo pueda representarse como mero intento de rescate antropológico", extrapolando solo la revista política mexicana, en períodos gubernamentales, desligada de sus causas históricas ^{del contexto} teatral ^{de su época}, así como de sus ^{efectos} y de su continuidad en el medio comercial y experimental. El presentismo historiográfico debiera ante todo observar matices, como el proceso que atraviesa la revista política al surgir como mero intento de rescate antropológico, ^{contra la cultura hegemónica porfiriana, siendo influida por las tendencias de} dió de subversión social de la cultura popular nacional revolucionaria después, para transformarse en cultura de masas de influencia comercial norteamericana más tarde; en lugar de hacer eliminatória de aspectos contrarios a los ideales y a los gustos personales de los investigadores.

Cabría además establecer los criterios de la historiografía ^{la definición de los} y términos que ^{de la crónica al análisis, la teoría teatral va heredando de la literatura las apariciones de la} en el proceso de la filosofía, del psicoanálisis, de la sociología, de la antropología ^{racional}.

AUTOR: LANZILOTTI

gía, de la semiología, etc.; términos como: teatro popular, teatro culto, teatro de masas, teatro didáctico, teatro político, teatro populista, ...comercial, escolar, educativo, catequista, misionero, evangelizador, adoctrinador, científico, autónomo, de consumo, de culturas, subalternos, a título de ensayo, experimental, de investigación de campo, comercial, de vanguardia, de carpa, de revista, tele-teatro, conminatorio, connotativo, sintomático, para-teatro, etc.

¿Dónde estaban durante la lucha armada cuando la contienda ideológica los hacedores de la escena experimental? ¿No se gestaba exactamente en dichos ^{auténtica} períodos: revista política y carpa, la experimentalidad teatral mexicana más en lo que al uso de expresividad lingüística y gestual se refiere?

En México, hasta muy recientemente, teorías como la Kinetografía, o como las funciones referenciales del mensaje estético, definidas por la semiología y con la aparición de la Paralingüística, la proxemia y la kinésica, se descubrió de nuevo a la investigación ^{o el de la ritualidad cotidiana del México Actual,} campos muy antiguos, como el de la parateatralidad del México Antiguo ^{o sólo en función de ellas} que lejos de contraponerse en razón directa con las tradiciones occidentales, propician ya su total revolución.

Ya sabemos que los sentimientos percibidos por la inteligencia emotiva del actor y del público son el peor enemigo de la razón desde la vieja escena neoclásica europea con que se colonializa a la propia escena barroca hispánica. El romanticismo, en un acto de insurrección rescataría dichos sentimientos con liberar sólo teóricamente a las pasiones que obran desde el propio factor motor de los impulsos del actor; mismos que el vivencialismo stanislavskiano tendería a resistematizar intelectualmente, conforme a los métodos de actuación identificados a la "modernidad teatral".

^{y con la razón} La vanguardia europea del dadá al existencialismo rompe con el sentimentalismo, pero sólo en el plano teórico intelectual, liberando la presencia de otros planos de comunicación a través del actor, que abren el campo de la investigación de lo parateatral.

5
Actualmente, el vanguardismo mexicano ^{se}esciende al teatro como: literatura/espectáculo; texto/puesta en escena; hipótesis /verificación; pasado/presente; antiguo/moderno; colonial/revolucionario; muerto/vivo, no es el resultado de una simple miopía si además con lleva intereses económicos concretos, que finalmente habrán de expresarse en la marginación y eventual desplazamiento de sus fuentes de trabajo de varias generaciones de artistas e intelectuales, obviamente arrojados por su supuesta obsolescencia al compartimiento de lo anticuado por una arbitraria resistematización del teatro.

Es evidente que en la dramática, como en el discurrir de la historia del teatro mexicano, no todos los signos son necesariamente polares ni ocupan sitios de igualdad.

Y es claro que si durante el siglo XIX las tendencias dramáticas mexicanas eruditas y autodidácticas, fueron campo propicio para la lucha ideológica-estética de varios modos de vivir y entender la nacionalidad, más que resultado de un solo nacionalismo, herencia del romanticismo liberal con que se encubrían intereses

hegemónicos concretos; ahora cabe suponer también que, detrás de ciertas tendencias escénicas ^{novelosa}, perviven las viejas pugnas de una estructura social oligárquica y feudal, que en lo aparente se refuncionaliza.

Pues, mientras los ^{el}écos, los repartos, los repertorios, las responsabilidades y funciones, los medios y los modos de producción y difusión, y las fuentes económicas, sin excepción, dependan de centros de decisión basados en relaciones de alianza y de parentesco, el espectáculo y el texto dramático en su conjunto seguirán incritos, en el mejor de los casos, en el viejo esquema de producción teatral de la colonia. Y ni la forma que adopten en las puestas en escena, ni los métodos innovadores de actuación, o las transgresiones que la audacia de los directores teatrales lance contra la vida familiar pequeño-burguesa y las "buenas conciencias"; ni aún la renuncia o fenuencia al texto, a la lógica y a la palabra, y ni siquiera el repudio a la taquilla, las transferirán jamás mágicamente el "estatus de modernidad" soñado.

A partir de esto, un hilo muy tenue ^{se} separa de una antigüedad y un colonialismo ^{peyorativos} a las nuevas generaciones, aún no cooptadas por ^{la innovación}, pues para alcanzar el "estatus de modernidad" imposible, habrá de renunciarse al uso habitual del logos, tolerándoseles por no quedar más remedio cierto apego al costumbrismo hasta ahora imposible de erradicar, pero siempre y cuando este cambie su sintaxis anecdótica lineal.

AUTOR: LANZILOTTI

Así,

Para México, hoy en día, hacer acto de presencia en la escena mundial con una historia, con una teoría dramática y de la actuación, con una dramaturgia y su "verificación" en la puesta en escena fracturadas, es el resultado de la deliberación de un sector inmerso en las pugnas y disputas por el predominio; lejos de haber propiciado el encuentro armónico entre la dramaturgia y el --escenario, ni de integrar las diversas corrientes, ni mucho menos de constituir el factor contemporizador con el teatro mundial.

Es obvio que las posiciones personales han afectado y afectan la actitud que se tiene hacia el amateurismo y la exacta delimitación de los campos en que se adquiere la profesionalidad. Pero *porque* el verdadero obstáculo al desarrollo de la profesionalidad en el teatro resulta de la obstinada negativa a dar reconocimiento profesional y a nivel superior a las carreras artísticas, lo mismo que a vincularlas académica y administrativamente de manera interdisciplinaria. Se prefiere no hacer ninguna alusión a este contrasentido que determina las formas de una política cultural, que en las universidades autónomas, hasta en las más pobres, copia el modelo central en detrimento de la formación académica, al asumir funciones de difusión que las rebasan por ser más apropiadas de un no existente ministerio de cultura que pudiera responder de la continuidad y sentido de dicha política.

El modelo redencionista un día hacia el estudiante, otro hacia el campesino y el indígena, ~~otro~~ hacia el proletariado, y otro hacia el marginado y el damnificado, permite mimetizarse al propio artista y al historiador con criterios que no por pluralistas resultan menos represivos.

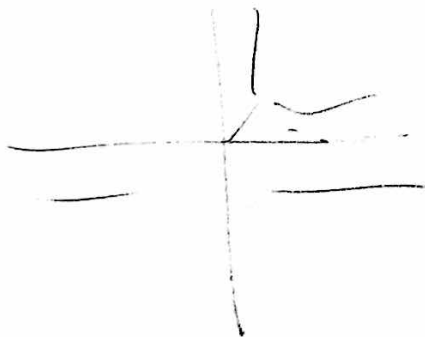
La clasificación escalafonaria de aquellas manifestaciones teatrales que más se han beneficiado de su aproximación a los centros de decisión del aparato estatal, conlleva a establecer los rasgos definitorios de la profesionalidad, la universitariedad y la experimentalidad, como abstracciones que nada tienen que ver ni con la formación académica, ni con la investigación crítica, ni con la práctica real del teatro. Su existencia en México, como sujeto de la historiografía oficial, se legitima no por su papel en la lucha de clases, ni en la competencia comercial; sino al parecer "en el reparto de los intereses populares que conviene que se representen"; y obtiene su más alta calificación con el subsidio.

El vanguardismo mexicano de la puesta en escena parte de certezas personales sin posibilidad de comprobación, ya que el arte es cualitativamente distinto a sus causas; cae en un monismo materialista abstracto en que da el mismo peso a signos diversos, (científicos, estéticos, históricos), siendo que el carácter dialéctico de la cultura reside en que lo condicionado no es reductible a la condición, ni el efecto a sus causas.

Se contraponen aquí al verdadero paradigma escénico revolucionario de la plenitud del movimiento corporal y de la libertad festiva conquistadas por la codificación de una identidad colectiva, para aducir una vieja escisión colonialista, la de una cultura Europa dicotomizada: en sí -para sí, cuerpo-alma.

Geometrizan con pretextos científicos al actor, a los impulsos, al espacio y al universo de las sensaciones es seguir trascendiendo la totalidad anímica del espectador con visiones represivas. ¿Dónde queda, pues, la libertad que se defiende, si en aras de las ideas se encierra otra vez al cuerpo?

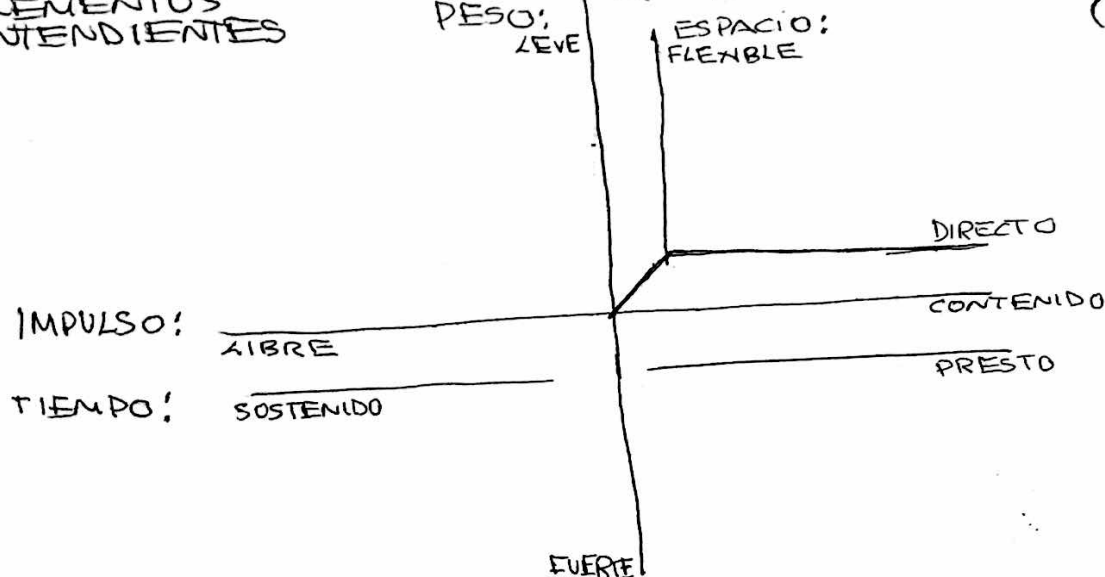
No obstante, subsisten múltiples fenómenos teatrales de diversa iniciativa que también tienden a romper los círculos concéntricos de la cultura oficial y del monopolio de ideas y espacios. Y que para quienes no comparten ciertos métodos ideológico-estéticos, al igual que para quienes reprueban la corrupción, sigue teniendo valor siempre la originalidad y la capacidad de autogestión provenientes de la sociedad civil, que sin mayores recursos suele dar pautas tanto de organización como de comunicación con los sectores más amplios.



-ACTORES MÚLTIPLES
ELEMENTOS
CONTENDIENTES

ESQUEMA DE LABAN

(EFFORT: MACDONALD + EVANS, 1979, P. 1579)



Es usual adoptar sólo los factores predominantes ^{subordinados} en pares, indicando con ello que la pareja antitética subsiste como características negativas a través del énfasis que toman los elementos contendientes.

EJEMPLOS: FACTORES

LUGAR

ZONA MAYA

EPOCA
CLASICO TARDIO
650-900 ~~AD~~

650-900 a.C.

Adolescente de Cumpich

EHECATL, rescatado por STC.

POST CLASICO
900-1521

ALTIPLANO MEXICO

Lacante
de Agasquero

ISLA de
Rodas

ANTIGUA
÷ SIaCy II d.C.

AUTOR: LANZILOTTI

Y es aquí, en la ruptura de las significaciones hegemónicas más ^{representativas} sobre la propia gestualidad colectiva, donde algunos rasgos de libertad corporal excepcional nos impulsan a una aventurada aplicación de la "teoría de los factores motores" de Rudolf Laban (1945) y de la "teoría de las funciones del cuerpo y del movimiento" de Matthias Alexander (1932); ^{pero que en el contexto nuestro se hace además} cuya utilización para el manejo de actores, ^{se} experimenta en Inglaterra, con la intención de invitar a los hacedores de teatro a reflexionar sobre los contrastes que estos instrumentos de investigación pueden ofrecernos.

Es claro que más que una hipótesis de trabajo, aún no desarrollada teóricamente como método de análisis para su aplicación a la plástica, a la arquitectura, a la literatura, a la conducta social, a las corrientes estéticas y filosóficas, a los estilos, a la moda, o a las artes y sus funciones integradas en la totalidad-teatro, se trata ^{en este caso} de ciertas inquietudes recogidas durante los últimos años como espectador teatral y como docente, primero en la UNAM (1970-1975) y en la CARPA GEODESICA (1975-1979); luego en Managua (1979), en La Habana (1980), y en un proyecto ^{interrumpido de} teatro antropológico, D.F., (1981-1982); y finalmente, para la Licenciatura de Dirección Escénica de las Universidades Autónomas de Puebla (1982-1983), Morelos (1985), Guerrero (1986), Hidalgo (1987) y Estado de México (1988-89).

Los primeros objetivos románticos heredados del Maestro Fernando Rojas Garcidueñas y del escritor Pablo Prida, en 1965, a fin de rescatar para los estudiantes los géneros teatrales urbanos más populares, si bien nos enfrentaron a esquemas reaccionarios más que a las esperadas formas críticas de actuación y de dramaturgia revolucionarias, no obstante permitieron detectar en los cómicos y bailarines, ya en la cultura de masas, cierta originalidad expresiva que rompía con los parámetros respetables de la experimentalidad universitaria, lo mismo que de la cultura hegemónica en general. La división de los estudiantes en el teatro Blanquita (1979), donde representábamos parte de una antología de escenas clásicas de Revista Política de la Revolución Mexicana: "El Mamerto" de "Su Majestad el Hambre" de Romo (1915), y "El Mojado" de "Un día en el poder" de Navarro, 1926, hizo crisis con el intento frustrado de tomar el propio teatro.

La empresa nos pagó los ocho días de rigor; y nos prohibió regresar.

Dos tendencias principales surgieron de la desintegración de la primera generación de la Carpa Geodésica: los tlancualejos que se replegaron a Irapuato haciendo manejo del teatro transe, antitético de la comunidad mexicana; y por otra parte, quienes ingresaron a la industria de la programación televisiva, igualmente antitética de la libertad gestual.

AUTOR: LANZILOTTI

Los siguientes esfuerzos por integrar una tradición fársica popular a la experimentación académica obligaron a precisar los objetivos de la investigación en un campo más práctico, y a capacitar a los equipos humanos para ello, sin limitarse sólo a las manifestaciones urbanas. Objetivos, a veces frustrados por su propia improvisación; pero que en estos últimos diez años sentaron experiencias que podrán evaluarse.

En este sentido la utilización empírica de las teorías de Laban y Alexander nos ha sido de una gran utilidad, incluso para metodizar la enseñanza de la dirección escénica, de la dramaturgia y de la crítica, a través de improvisaciones con los estudiantes. De suerte, que su utilidad ha sido incalculable para los fines del análisis dramático así como una motivación para la creatividad; ya que permite, con cierta objetividad, contrastar a través de los factores del movimiento los rasgos ideológicos y del lenguaje en diversos ejemplos estéticos, sin necesidad de recurrir a interminables descripciones críticas ni a conclusiones que nunca podrían suscitar las interrogantes que simples esquemas kinetográficos, en su nuevo modo de aplicación, despiertan en la imaginación del artista.

Ajeno a cualquier afán codificador científico, ^{desacorde} con el arte y con la antropología, por tratarse de lenguajes diversos -no necesariamente compatibles-, baste hacer una brevísima correlación en torno al estilo de creatividad corporal reprimida que priva en el tipo de acción constreñida y en la dinámica pautada del actor, lo mismo de un espectáculo experimental que de corte profesional; en comparación con la libertad corporal y el uso pleno de los factores motores: del espacio, del tiempo, de los sentimientos y de las sensaciones, como centros de inteligencia perceptiva y expresiva que los comunicadores excepcionales del espectáculo de variedades parecen transmitirse entre ellos por contacto directo en el trabajo diario, desde sus ancestros tipológicos; venciendo en el marco de las propias contradicciones sociales, el paso del tiempo y la censura, posiblemente desde el postclásico a la Inquisición, y cuando menos del nacionalismo a la Revolución. Es absurdo suponer que una tradición telúrica así esté muerta, y sea objeto más bien de un rescate antropológico, porque las figuras mexicanas del espectáculo más allá de sus límites geográficos, siguen floreciendo sin interrupción, acoplándose externamente a modos y modas e ideologías; pero preservando la libertad del movimiento y el hilo de identidad con el público, en plenitud de facultades, por muchos más años que el común de los individuos, más oprimidos corporalmente.

Sin duda, aquí hay una sabiduría, una teoría y una praxis realmente reveladoras. Es un error desde un punto de vista médico como artístico de formar sólo por estatus, mediante sistemas obligados de conducta, o métodos de acción unilaterales, a los acto-

AUTOR: LANZILOTTI

res que transitan por escuelas, grupos y academias y que se someten, en contra de su naturaleza, a teorías arbitrarias, incapaces de ayudarlos a armonizar, como una fórmula válida de vida, sus propios pensamientos, intuiciones, impulsos y apetencias.

Nuestra experimentación teatral contemporánea de probeta (abs traída de las contradicciones inherentes a una sociedad de mercado), está por cumplir medio siglo y debiera dejar el aspecto ESCENICO-LI TERAL que viene ofreciendo, y del que pretende paradójicamente estatuir una visión espacial única del espectáculo.

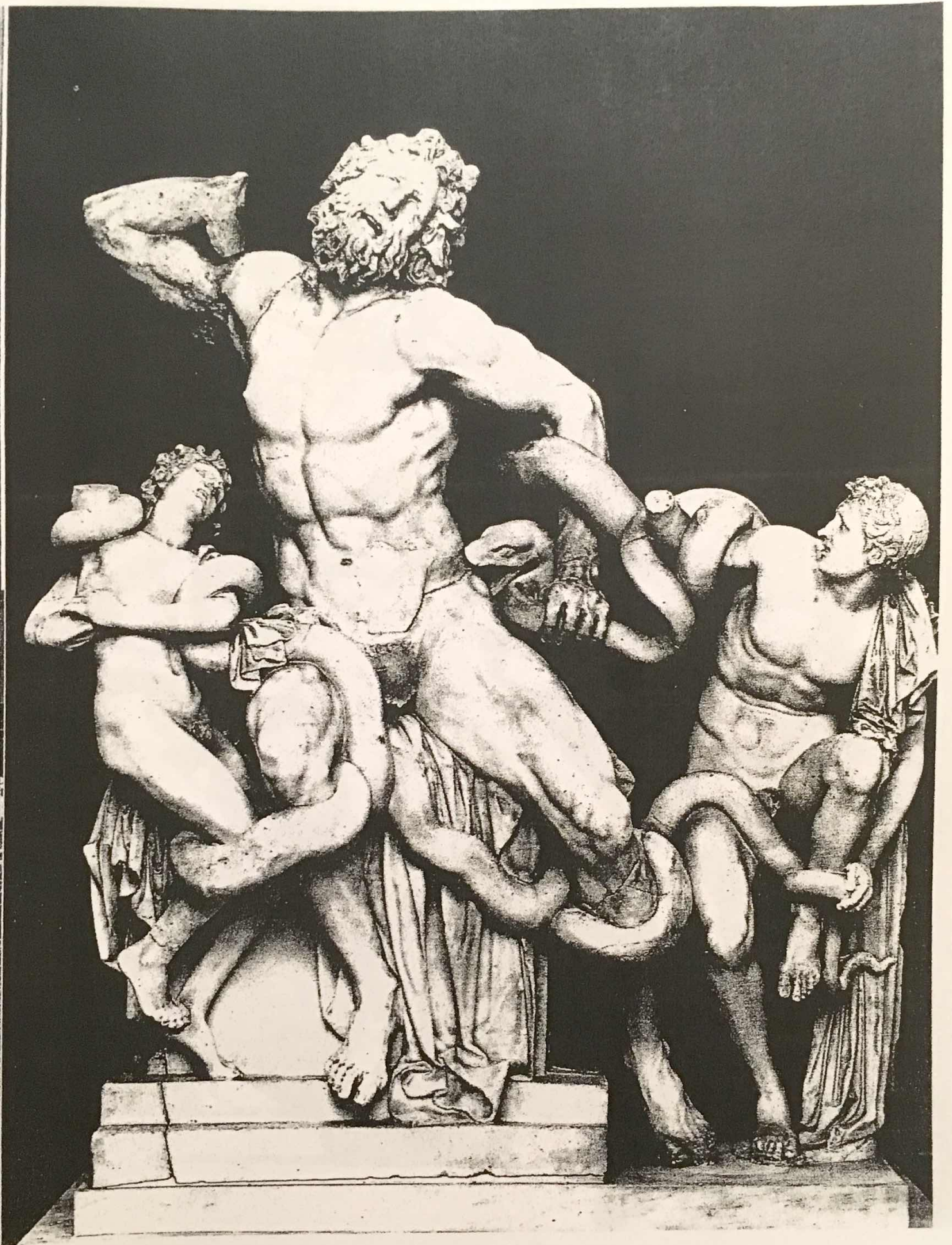
La revolución de nuestras formas de representación escénica, con respecto a las tradiciones europeas, se dió definitivamente cuando, rompiendo la marginación social, subieron a los jacalones, a los tejavanes, a las carpas, y a todos los teatros sin excepción, con sus dichos, sus muecas, su vestimenta, con todos sus enseres ... , los tipos de las clases populares; y allí, sobre el escenario, librando una lucha sin cuartel por el público y la taquilla, vencieron todo tipo de determinismo comercial y cultural, para quedar se para siempre como una tradición teatral equiparable sólo a la de la Comedia del Arte, o a la de la Comedia Antigua.

Hasta la fecha, no ha sido posible aquilatar el mérito de sus aportaciones. Confundidos en criterios ideológicos de calidad, - ya sea por su rigor estético, o por su grado de conciencia política (renovada colonización), los críticos han dejado de lado la amplitud y el verdadero sentido innovador de códigos sociales que un movimiento así pudo aportar a la cultura mexicana y universal.

Es cierto que, a partir de la forzada "repatriación voluntaria" de 1929, los cómicos y acróbatas mexicanos y de otras nacionalidades, que se vieron obligados a abandonar sus medios de vida en Hollywood y a lo largo de la Unión Americana, a causa de la recesión, influyeron al llegar a México sobre el carácter tradicional del espectáculo y sus modos de producción, haciéndolos más ágiles e improvisados; lo que no quiere decir que en dichas exaltaciones de creatividad no exista un código de comunicación y de éxito que probó su eficacia. Analícese desde la perspectiva de los factores motores por ejemplo, el esquech "político" de Ello o el baile "tropical" de Tongolele. Lo que sí no hay es un cañón teórico que inhiba el instrumento corporal y anímico del actor, ni su nivel óptimo de comunicación con los espectadores. Porque el "cómico" como la "estrella" hasta hoy son la más alta expresión del individualismo y de la libertad en el mundo virtual, pero soberano de la escena.

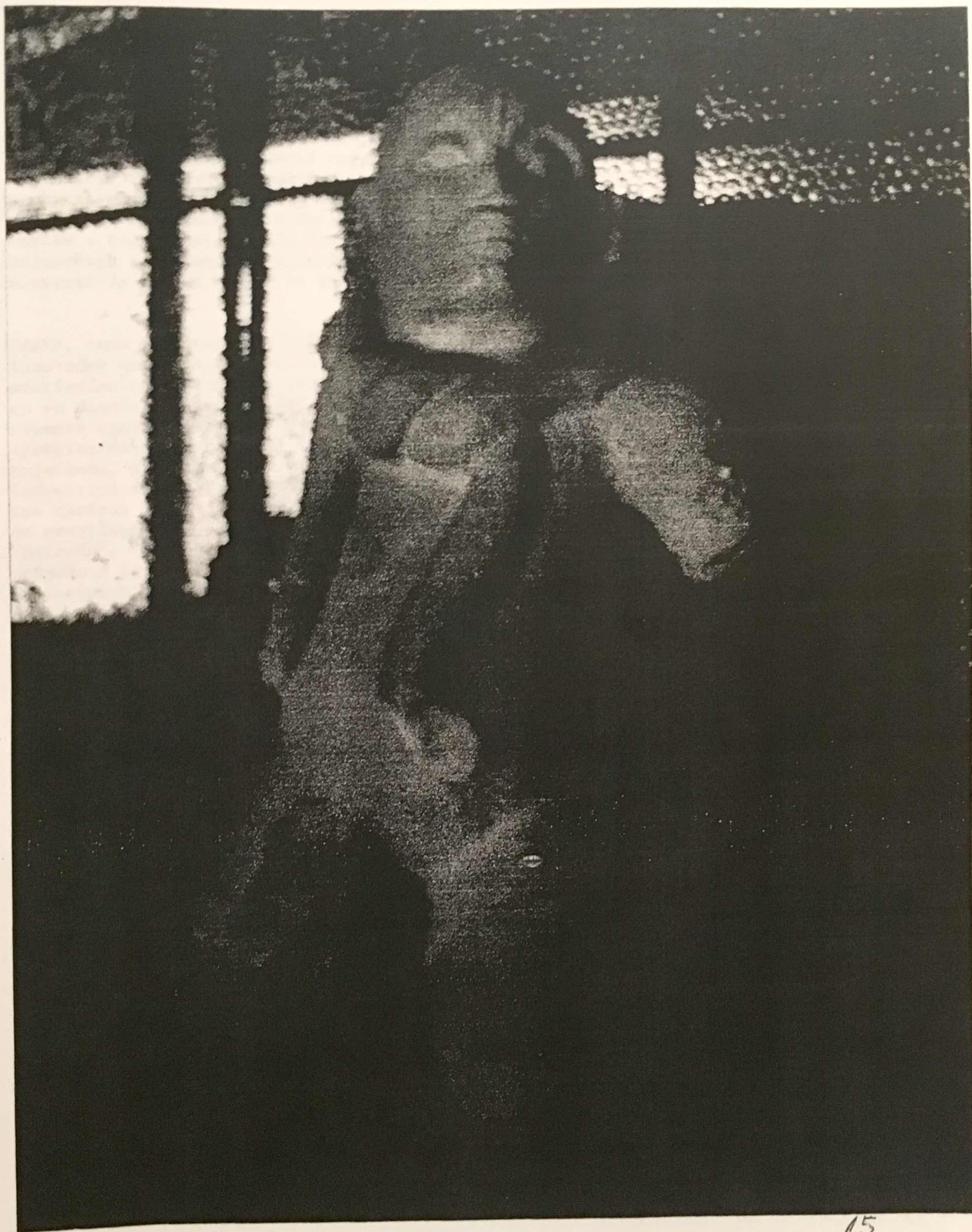
LANZILOTTI

//









LANZILOTTI

La publicación de estas reflexiones en torno a un teatro popular que ha constituido el repertorio más representado en nuestro país y el que mayor influencia tuvo sobre otras expresiones artísticas nacionales, nos impone aclarar algunas propuestas que, separadas de la personal perspectiva de quien las escribe, y sin la oportunidad de establecer el diálogo con el lector, pueden parecer formuladas como teorías aplicables a toda manifestación teatral, nacional o extranjera, presente o futura, y no particularmente relativas a este siglo y al género aquí estudiado, dentro de las tendencias diversas de lo que hoy se ha agrupado dentro del llamado nacionalismo revolucionario.

Adoptamos aquí los términos de GENERO MEXICANO y GENERO DE CARPA, como dos fases histórica y estructuralmente significativas dentro del proceso innovador de un teatro popular propio que define por sus tendencias comunes las varias manifestaciones escénicas que se desarrollaron a partir de la opción a locales diversos en su diseño y construcción; pero que por su pobreza y estado de marginación, se emplearon siempre como una alternativa para las iniciativas de cómicos y autores mexicanos. La apropiación popular de los foros de barriada y el auge de teatruchos desmontables y tejavanes, singulariza la creación de nuestro teatro de revista política y la invención industrial de nuestro supuesto folclor para espectáculos; tal y como se improvisaron en los teatros "María Tepache" ("María Guerrero", ubicado entre tepacherías), "Apolo" (predilecto de prostitutas y de militares, clausurado por expender licores en 1915), "Díaz de León", "Briseño", "Guillermo Prieto", "Riva Palacio", "Zaragoza" y el jacalón "Esperanza Iris" primero a la sombra de la parodia del género ínfimo con libreto a la española, para evolucionar después a la improvisación del esquech a la americana en el "Juárez" (1922), y en los tinglados y carpas desmontables, como "La Mariposa", "El Principal", "El Principal", "La Orelia", "Salón Plekrot", "Amaro", "Colonial", "El Río", "Noris", "Liridito", "Iris", "Madame Kassimi", "Molino Verde" (luego "Polles"), las de las Vizcainas y las de Santa María la Rivera, "Mayab", "Rojo", etc., donde surgieron Shilinski y Cantinflas. Esta corriente popular nacionalista, no obstante lo extranjero de sus propias fuentes dramáticas, también invadió exitosamente los teatros formales de mayor categoría: "El Principal" (Viejo Coliseo de los Virreyes, que después de una lucha inexorable por la taquilla se convirtió en "Catedral de la Tanda"), "El Lírico" (1907), "El Colón" (1909), "El Xicotencatl" (1912, luego "Iris" y ahora "Teatro de la Ciudad"), "El Ideal" (1914), "El Regis" (1924), "El Politeama" (1927), "El Palacio de las Bellas Artes" (1934), etc.

Si el ambicioso título de este artículo pudiera prestarse a entender que aquí se propone una teoría para la crítica y la creación teatral mexicanas, el hecho es que esto no es en modo alguno una meta alcanzada; sino sólo la formulación de un proyecto y una ambición impostergables para nuestra escena. Y antes que nada hay que rendir homenaje a los signos de identidad que heredamos de las tiples y cómicas, que adquiriendo sus ropas, habla y gestualidad del bajo pueblo en las calles, tuvieron la valentía de revolucionar la escena nacional con sus grandes creaciones de molenderas, borrachitas, vendedoras de chichicuilotos, soldaderas, chinas, gatas, payas, pochas, rataplanas, e indias ingenuas y ladinas en pleno porfirismo europeizante. Porque hoy en día cuando las vanguardias teatrales mexicanas buscan su filiación en el Bauhaus, y en el período de Weimar (1917-1933) propiamente dicho, en su desconocimiento inicial de dicha sobriedad y contenidos estéticos a fuerza de mudarse por compararse con la cultura teatral de naciones desarrolladas, cabe recordar a los verdaderos creadores del teatro de "género mexicano" y de "género de carpa", testimonio vivo de nuestro paso del campo a la ciudad.

TRADICIONES FARSICAS Y SUBVERSION EN EL TEATRO MEXICANO

INTRODUCCION

AUTOR: LANZILOTTI

Se habla de espacio escénico, de espacios propiamente con un formato teatral, o simplemente de espacios virtualmente teatrales o parateatrales.

Sin embargo, considero que no es posible siquiera concebir el espacio, ni mucho menos el teatro (que es el espacio que se mira), sin que medie para ello un modo específico de compartir socialmente dicho espacio. y dicha conceptualización del mismo. Básicamente, se trata de quienes miran tal espacio y de quiénes, cómo, cuando y porqué se mueven físicamente y/o psíquicamente en él.

Me asomo a las puertas de entrada de esta Carpa Geodésica, o de la comi-casa de la Moira en la Ciudad de México y no puedo dejar de recordar los aspectos sociales que antes en el teatro de papel en 1955, como después en la Universidad Nacional Autónoma de México en 1975, como ahora, han determinado nuestra manera social de experimentar escénicamente estructuras dramáticas, teorías e indagaciones.

La distancia que media de ayer a hoy agudiza más los contrastes sociales : ¿podríamos hoy una vez más volver a compartir la irreplicable experiencia de crear el teatro desde dentro entre los vecinos de la calle ?... ¿Querrían los estudiantes universitarios, aquí una vez más, volver a hacer su aprendizaje actoral con los rudimentos del arcaico teatro popular mexicano, rompiendo con el elitismo cultural oficial, para quedar desempleados como hace 20 años ?, y si no es así, ¿A quién se dirige ahora este fascinante juego de identidad y de acomodamiento existenciales ?
~~Por mi parte, estoy a su entera disposición.~~

Hoy en día utilizamos locales alternativos, foros abiertos, teatros independientes, calles, casas, plazas, universidades... sin percatarnos que históricamente por su olvido y estado de marginación, muchos espacios escénicos diversos en su estructura y construcción siempre se han empleado como alternativa de cómicos y autores desconocidos. La apropiación popular de los foros de barriada y el auge de teatruchos desmontables y tejavanes, singulariza la creación de nuestras " revistas políticas " de teatro de " género mexicano " a principios del siglo^{XX}; y la invención industrial de nuestro supuesto folclore para espectáculos, que se conforma con la aparición americanizada de la carpa, ya en el segundo tercio de este mismo siglo, luego de la forzada repatriación voluntaria de artistas nacionales durante la crisis de 1929. Por más antigachupines y antiyankees que explícitamente se manifiesten nuestros géneros teatrales nacionalistas, resultan desnacionalizadores, ya que nuestro ^{teatro} político revolucionario solo pudo ocurrir gracias al manejo de un humorismo represivo oportunista, ^{sexista} machista y reaccionario, por parte de los periodistas que lo escribieron. Pero alguna vez alguien, además de

intentarlo Platón, Sn. Agustín y Brecht, descubrió verdaderamente el humorismo ideológicamente correcto para una sociedad desaliada ?

Pocos textos explícitamente subversivos han sobrevivido lo mismo a las Inquisiciones que a las Revoluciones Culturales.

Pero la subversión no es literaria nada más ; la victoria de los histriones errantes sobre sus perseguidores escolásticos demuestra que el gesto, los movimientos del cuerpo, la percepción del tempo-ritmo son más revolucionarios e imperecederos que el logos, ya que obedecen a métodos miméticos más que didácticos.

En el espacio, el cuerpo como instrumento de percepción y expresión telúrica y cósmica es la subversión total ; pero la represividad no es solo ideológica, sino litúrgica. Y en un estado militarizado, o teocrático, o fiscalizado, nadie puede moverse corporalmente con libertad plena sin despertar sospechas, al igual que si se tratara de la tarea revolucionaria más delicada. Si intentamos expresar nuestra libertad de acción al menos en el espacio virtual de la representación, convendría entonces recuperar los términos y los significados lingüísticos originarios que en este lugar del mundo definían las funciones y las partes del cuerpo en relación ritual con el cosmos y la vida colectiva.

En este sentido, la supervivencia de farsas y celebraciones espectaculares en mesoamérica nos remite más que al teatro de personalidades o al irracionalismo existencial, a las danzas de fertilidad y a la dinámica de esculturas pélvicas y fálicas como la del ozomatli mono del período postclásico que representa, enmascarado y girando espiralmente con " serpientes ", al dios del viento. De aquí que parezca subordinado el concepto de destino individual, ya que es el hombre transformado en númen, y no Dios convertido en hombre, el protagonista del teatro del México Antiguo.

La imitación de los movimientos astronómicos está presente incluso en las farsas y juegos obscenos de carácter más mundano. Y es de suponerse que con la liturgización de los ritos guerreros a los dioses celestes se enfatizan también en las danzas terrestres originadas en la caza, la pesca y las siembras, ciertas implicaciones conjuratorias, que por igual afectan los movimientos cotidianos, y ~~se~~ imponen una mayor protocolización de las acciones, geometrizando las conforme a la cosmogonía guerrera.

De aquí que los pasatiempos histriónicos que ^{expresan} un desarrollo libre e improvisado del tempo-ritmo del actor, al igual que las representaciones orgiásticas cómicas y sonrientes, han seguido teatralizándose como un fenómeno marginal a la expresión ritual hegemónica, desde siglos antes de la censura cristiana.

Farsantes y Mimos chocarreros, con disfraces y máscaras de animales siguen representando en las comunidades los vicios sociales y divirtiéndose y criticando al público que acude a las plazas. Y en sus juegos, el dios serpiente emplumada, también

representación del viento fecundador y binomio terrestre celeste, resalta por su carácter agonístico, al igual que Dionisos para la tragedia y la comedia griegas; esto es, por su embriaguez, sacrificio y resurrección, fiel a sus orígenes agrícolas. Pues no hay que olvidar que en este teatro lo más importante parece ser el simbolismo de las religiones agrícolas que conciben al hombre hecho del producto básico de su economía: "de maíz amarillo y de maíz blanco se hizo su carne; de masa de maíz se hicieron los brazos y las piernas del hombre" (narra el "Popol Vuh").

A partir de la conquista, la presencia del teatro cristiano en las fiestas y celebraciones campesinas indígenas plantea varias corrientes formales. Los criterios de "apropiación" y "apoderamiento" de las expresiones festivas, según se trate de una utilización popular o de un modo de mediatización hegemónica, esclarecen la dialéctica del fenómeno. La acción evangelizadora por medio del teatro misionero, emprendida en el segundo tercio del siglo XVI, afín a la visión de los padres de la iglesia, tiende a establecer la Ciudad de Dios en las comunidades indígenas o mejor dicho, acorde con la utopía renacentista, intenta crear la República Cristiana de los Indios, en cuyas cartas geográficas se asienta la repartición de las fundaciones conventuales franciscanas, dominicas y agustinas de la Nueva España. Fundadores de iglesias más que simples convertidores, los "juglares de Dios" con sus capillas corales y escenificaciones teatrales, en las que participan los propios indígenas, fomentan todos los órganos e instituciones sociales necesarios para un cristianismo de una Iglesia Nativa y un clero indígena, frustrados por la Contrarreforma y el viraje del Concilio de Trento (1545-1563); pero que permite sellar la alianza entre la religión de Cristo y las comunidades, vigente aún a través de las celebraciones teatrales que ritualizan a la fecha el calendario de múltiples fiestas sincréticas.

La fundación de la Compañía de Jesús en 1572 vertebra religiosa y políticamente el inmenso imperio, desde la Patagonia hasta las Californias; pero con los jesuitas, "soldados de Dios", el proceso histórico de la conquista espiritual, consumado ya por el teatro misionero de las órdenes mendicantes en el vehículo ceremonial y lingüístico nativo, sigue el curso de una *modificación y consumación* hispanización y catequización rigurosas, que prepararan el surgimiento de un clero criollo secular y de un teatro a imitación de la metrópoli europea.

Mientras que las supervivencias del teatro evangelizador se perciben como una expresión artística un tanto libre y autogestiva, en cambio el teatro de origen catequístico jesuita en tanto expresión imperial y no de sus colonias, ofrece algunas *diversos* simbiosis de fragmentos de autos históricos y autos sacramentales que escriben desde los más oscuros monjes hasta los más reconocidos teólogos de los siglos de oro. Por ello, los pastores que adoran al niño Dios al itálico modo suelen aparecer en el

teatro catequista trasplantados a la prudente distancia del Arno y del Tíber, mientras que en las representaciones de origen evangélico al pesebre se acerca el propio pueblo, con sus propios animales.

En la historia moderna, el surgimiento de los teatros nacionales es el fruto de un proceso de identidad cultural, liberación e independencia sociales : las circunstancias específicas que favorecen a cada una de las naciones europeas durante el renacimiento para crear su literatura y su teatro no son las mismas que determinan las modalidades de los teatros nacionalistas en América durante el romanticismo, con la aparición de la industria teatral que rebaza los marcos del teatro culto y popular coloniales.

En el siglo XIX las innovaciones feéricas y espectaculares y el tinte de pueblo en abstracto a que invitan las expresiones efectistas y costumbristas del teatro de consumo, lo mismo norteamericano que hispanoamericano, resienten la influencia del cuento de hadas y del sentimentalismo de la ópera, desvinculadas de la verdad y reinventando un folclor para las capas sociales surgidas del comercio, el abasto, la industria y la administración regionales.

"No somos un pequeño género humano (...) no somos indios ni europeos, sino una especie media entre los legítimos propietarios del país y los usurpadores españoles" proclama el libertador Simón Bolívar en 1815.

Pero la escena hispanoamericana, de México al Paraguay, no puede crear todavía de esta paradoja étnica y política una bandera continental válida siquiera para las llamadas "Naciones Amerindias", sojuzgadas por una oligarquía criolla blanca y controladas por las estructuras de dominación clerical. Ante la amenaza de invasiones inglesas, francesas o norteamericanas tienen más poder movilizador en el Caribe y a lo largo del Continente las formulas teatrales de identidad popular y fervor hispanistas a partir de los sainetes de Ramón de la Cruz, musicalizados como zarzuelas de género chico que también son himnos de batalla contra las invasiones napoleónicas a la Península Ibérica.

Así, emergen nacionalizando al teatro ínfimo madrileño, derivaciones populares que se abren a la participación en el canto, en el baile, en las costumbres y en la actualidad política a la presencia local del gaucho, del guajiro, del mulato, del jibarito, del charro, del remendón, del mestizo, del indio y del negro junto al gallego, y al moro, etc.

Como prelude a la revolución mexicana, el éxito comercial confirma el valor popular de un teatro crítico ^{de revista} que de alguna manera presenta la imagen de un pueblo que afirma su derecho a ser y a contemplarse en la escena. El paisaje y las costumbres autóctonas, como armas de resistencia cultural también pueden ingresar libremente en la dinámica mercantil de la sociedad de consumo ; y es imposible soslayar las búsquedas espirituales y las luchas sociales que históricamente dan una personalidad

propia a los mexicanos en el devenir de los espectáculos modernos,

A través de la acción simbólica del teatro, comprendemos que una tendencia escénica, aún incipiente, instrumenta un modo de dominación que reproduce e internaliza en los espectadores un modelo propio de cultura y esto es también de producción y poder.

Se intenta, cuando menos teatralmente, de ligar como continuadores de una misma patria a los héroes y dioses del Panteón Azteca con los curas mártires de la insurgencia independentista, y con los desorganizados ejércitos revolucionarios emergentes, progresistas y reaccionarios ! claro que, en farsa !

Pero se precisa una conciencia política y una identidad cultural que nada tiene que ver con las proclamas panfletarias puestas en labios de los cómicos, ^{o viceversa}, ya que el teatro suele ser más consecuente con la verdad ^{en la mimesis del discurso demagógico.}

El marco de la derrota y la traición actuantes no puede dotar al nacionalismo más populista de resortes para llevarlo a sus últimas consecuencias, o sea a la lucha por la igualdad de los hombres que forman la nación.

Y este friso patriótico que intenta dotar de retroactividad revolucionaria al alma indígena, ^{pero} de conformismo al espectador más desposeído, sólo desemboca en el desengaño y en la denuncia de la corrupción, si tomamos en cuenta su carácter hegemónico de la capital hacia el interior, la autoridad moral de esta visión la usufructa de anhelos y desesperanzas en que el teatro mexicano de consumo masivo marcha envuelto con los hechos históricos, hasta donde es posible a los cómicos y periodistas para complacer al público capitalino, que se mantiene al margen de los enfrentamientos revolucionarios.

Se representa en escena una imposible justificación moral de la ruina que la guerra civil parece significar a la mentalidad de la clase media a la que pertenecen muchos de los autores ; pero que se vuelve parabólica a partir del surgimiento del presidencialismo y del sistema de partido de estado, cuando los cómicos apoyados de algún modo por los funcionarios de los gobiernos "revolucionarios" comenzaron a recrear la imagen de un México moderno, pujante, sustentado por los valores de la sangre mestiza, del folclor y del paisaje ; modelo de consumismo que habría de heredar la radio, el cine y la t.v., y que externa y circunstancialmente, se toca con el muralismo, coincidiendo con políticas culturales que dictan la moda de canciones y obras artísticas que vienen a inventariar la realidad nacional : agrícola, minera, industrial, demográfica ; fincando una nueva fe en nuestra diversidad y exhuberancia, inmunes a las catástrofes y con un destino nacional capaz de renacer ante las duras pruebas del desarrollo.

Las críticas políticas punzantes en el teatro, tan directas al surgimiento de la insurrección, durante el período constitucionalista siguen escarneciendo conductas de militares y políticos, incluso a sugerencia de los propios caudillos ; pero ya

no son el resorte fundamental de la representación, que se va convirtiendo en ceremonia ritual, impulsada por la liturgia del folclor de masas que energiza un mosaico de afirmaciones étnicas, sentidas como autónomas ; pero incorporadas a una gran madre : la Revolución que hace posible su anagnórisis a partir de los ejércitos campesinos del norte y del sur (cuyo encuentro histórico ocurre en 1915 en la capital), reivindicando sus tradiciones más nobles para el repertorio de toda la república como la esencia y la forma de un sólo teatro nacional.

En la comunión teatral, la fe a ciegas en la sangre derramada como acción colectiva sólo es compartida por el vacío de poder que exacerba el mesianismo de los llamados "apropósitos patrióticos" tan populares en el imperio como en las dictaduras, como cuando el busto del caudillo de la revolución se llega a representar en un telón, emergiendo de un sol naciente.

Pero su carácter de culto a lo vernáculo ahora confiere al gran suceso histórico el mérito de crear un lenguaje teatral común para las tradiciones de cada región, dotado de un contenido mágico al desarrollo de los recursos materiales y humanos. Así el teatro político mexicano a diferencia del madrileño se transfigura en un acto de fe, al igual que los viejos actos de pan de las fiestas del Corpus Christi (prohibidas desde el siglo XVIII por los reyes borbones), en que el sacramento se imparte *metáforicamente* con el fin de fiesta que crea un clímax reforzado ahora por los acordes del Himno Nacional y por los corridos de la revolución ; y la bandera tricolor en que se envuelven las tiples, como la Conesa, se otorga respaldada por los ejércitos de artistas con trajes regionales como la promesa de una vida mejor.

Sin embargo, la gestualidad plebeya adoptada por los artistas no convence de la validez de la reforma agraria, ni de la organización sindical, ni de la política de masas. La necesidad de trabajar la tierra y producir se ^{de vista} desde el principio en el teatro como solución a la lucha y no como su causa y origen.

Pero finalmente, cuando el potro de la revolución campesina y las organizaciones obreras, dirigidas por el Estado, saltan al calor de la expropiación petrolera al plano internacional... ; entonces la dramaturgia política se repliega al costumbrismo, a la evocación de su EDAD DE ORO durante la dictadura anterior y a los recuerdos de su adolescencia revolucionaria, cediendo su espacio vital a la carpa, teatro de esquech y variedades, sin poder crear una escena que responda a las reformas sociales que le dan origen.

Sintomáticamente es en las concepciones humorísticas más reaccionarias de la realidad nacional y de la conducta cotidiana del mexicano, en que los chistes profetizan el espejo de nuestra sociedad, tan enmohecida como para decidirse a llevar a cabo los cambios políticos más indispensables para la supervivencia de las masas, donde se hacen ostensibles nuestra verdadera deformidad como nación, así como el destino revolucionario que nuestra clase dirigente poco a poco se niega a sí misma ~~y ni modo, también se ofrece a sí misma~~ como la única clase gobernante disponible. *acambio tequise*

Como en las loas y los arcos mitológicos representados, para ~~los~~ ^{XX}, alabanza de los virreyes, el teatro popular mexicano/así como el sistema político, viene a sustituir sus alegorías, por nuevos valores y figuras, obra de la secularización: la Virgen por la Revolución, el mesianismo por el caudillismo presidencialista, la salvación y la gracia por el providencialismo del Partido Revolucionario Institucional, la acción del diablo por la desestabilización extranjera, el santoral por el panteón liberal e indígena, los pecados por los vicios seculares de los políticos; y el infierno...por la vida cotidiana.

El hecho de que los teatros de barriada de principios de siglo ^{XX} y los jacalones o las carpas posteriores surjan como espacios de una tendencia teatral popular con una continuidad y a veces una simultaneidad, valiéndose de los mismos prototipos, artistas, clichés, ritmos musicales, diseños y vestuarios, como lugares comunes del quehacer teatral, nos inclina a pensar que pese a la diferencia de estructuras dramáticas y a la eliminación del libreto español, con su introducción, ilustración visual y comentario, por tandas más breves que basan su éxito en la improvisación con un cómico y su patino al estilo del esquech y de los gags americanos, también el teatro de carpa retoma una vieja búsqueda: la de la identidad de un público marginado que ve reflejándose en el espejo de sus espectáculos su propio devenir campesino-urbano.

La transformación en escena de los payos y pelados que progresan socialmente a través de los años, parece trazar el desarrollo profesional de muchos mexicanos. Notables intérpretes que el público admira por la forma en que caracterizan tipos del bajo pueblo, crean esquemas de personajes genéricos que se hacen tradicionales y evolucionan igual que las propias gentes del pueblo: peon-zapatista-general, obrero-lider-funcionario, lépero-coyote-diputado, indita-soldadera-catrina, gata-pocha-estrella.

Curiosamente son mujeres, cantarinas, ballerinas y cómicas, quienes idean una original investigación y práctica de campo remediando a tipos arrabaleros, lo mismo, masculinos que femeninos, a quienes compran en las calles sus ropas y de quienes imitan el habla y los gestos y copian los vicios y la idiosincracia para diversión del público.

Comedia del arte mexicana, al fin y al cabo, rica en arquetipos populares: molenderas, remendones, mariguanos, tecolotes, pelones, pelonas, pelados y peladitos; lagartijos, rotos, licenciados, doctores, aboneros, marchantas, vendedores de chichicuilotes, pregoneros, baيسانos, gachupines y gringos, etc., etc. Una infinita gama de tipos populares, encarnación vital de una acción simbólica, en última instancia antitética del idilio panamericanista norteamericano; el cual con gala y derroche de recursos espaciales, escénicos y cinematográficos logra la "reducción" última de las peligrosas diferencias históricas y culturales latinoamericanas en términos

espectaculares. Y esta reducción simbólica se reproduce progresivamente : Así surgen Pocahontas que hacen ver estéticamente incompetentes a las malinches astutas de las danzas campesinas de la conquista ; o el gallito Panchito Pistolas, que trivializa nada menos a Pancho Villa, el Centauro del Norte, quien infringe históricamente la única derrota a E.U. en su propio territorio, imagen demasiado atrevida para la imaginación y menos conveniente que el ratoncito chicano Speedy González..., y se llega a trenzar una amistad simbólica para defender juntos la libertad con el papagayo Carioca y el gaucho Goofy ante el encuentro turístico con Donald Duck, que llega como Deus ex Machina entre policromías de telas, paisajes y fauna ... En tal caso, en esto, como al hacer cuatro horas de cola para ver cantar "en persona" a Miss Piggy, se trata de preferencias étnicas y sexuales.

Las crisis suelen liberar las válvulas de escape de la subversión de códigos morales, pudiendo así manifestaciones de los bajos fondos y del subconciencia más reprimidas contaminar la expresión artística y hábitos sociales, dando lugar a la entronización de la risa y de la carne, como una contraimagen del pensamiento y del sentimiento hegemónicos.

Las sensaciones parecen revertir el esquema típico del héroe idealista autoritario, que se debate entre el deber y el ser.

Mostramos en video dos ejemplos de movimiento corporal subversivos dentro del marco de la cultura de masas mexicana, surgidos del teatro de variedades y de carpa respectivamente : Tongolele (exótica de origen norteamericano) y Cantinflas (cómico mexicano), ambos ídolos populares.

Dos trayectorias gestuales ilustrativas, de la escena en México; la primera, Tongolele en el baile, hacia la negación sistemática del espacio y de los sentimientos ; el segundo, Cantinflas en el cine, hacia la adopción alexionadora del didactismo anecdótico y del chantaje sentimental y verbal, en detrimento de la intuición y del instinto escénico, por otra parte, tan espontáneos en él.

Ejemplos premonitorios del cruce comercial y cultural vividos irreversiblemente hasta en nuestros hábitos más íntimos , valga esta metáfora para una posible comprensión de la existencia humana ajena a normativismos, legislaciones, taxaciones, sumas y restas y programaciones y justificaciones apriorísticas tan antojadizas para la subversión fársica.

IGNACIO CRISTOBAL MERINO LANZILOTTI.

México, D.F., 6 de Julio de 1996.

hoja 8





27



27 -

1900 OPERAS FOLKLORICAS

1910 GENEROMEXICANO

1920 JACALONES

1930 ^{1929 Repatriacion → CARPA}
TEATRO DE AHORA 30-38 - Magdalena, Acuña, Bustillo Oro

Wagner-Seki
RADIO UNAM

1940

- Bracho-Puelas-Solorzano - Paz - Arreola Mendoza
Ibarra = , Gurota, Margules, Tavera, Caballero, Jesusa

1950 TELETEATROS - BOLSILLO
DRAMATURGIA MEXICANA
POPSA
COAPA

TEATRO FORANEO-54-55
Festival Nacional - 55-65
Otono Prov., Verano Cap. 66-67

1960

Mostru Nal de T. 78-86

Comunidad Mecánica 87

1970 CLETA CREA SAI SOGEM
CUT

1980 NUEVA DRAMATURGIA

OXOLOTLAN, TABASCO

1990

LA CARPA O EL MEXICANO VESTIDO DE AJENO.

POR IGNACIO CRISTOBAL MERINO LANZILOTTI.

AUTOR: LANZILOTTI

El castillo teórico aristotélico no ha bastado para estudiar la creación dramática occidental en sus esencias mágicas y lúdicas más evidentes ; y lejos de ello propende a mutilarlas. No obstante, los fundamentos lógicos con que el estagirita apresó la visión de la realidad, incluida la estética, hace mas de veinticinco siglos (384-322 a.C.), han sido algo más que una crítica *aposteriori* al fenómeno del teatro griego de la antigüedad ; y tienden a imponer a la dramaturgia y al arte en su conjunto un modelo más bien optimista para aprehender y revelar, en función de sus instancias más racionales, la vida y el mundo con un inevitable sentido educativo para la sociedad humana.

Es claro que en una ponencia acerca de puntos de vista básicamente teóricos sobre el inasible fenómeno de la carpa en México, se espera del participante el intento al menos de formular los signos que la definen como una visión popular propia del mexicano, precisamente contrapuesta al autocratismo de las expresiones teatrales académicas y clásicas extranjeras, tan identificadas al colonialismo y a la cultura opresiva en general con que las clases hegemónicas interiorizan en las masas su también optimista modelo de explotación.

Habrà que excusar aquí un moralismo intelectual aplicado a un movimiento de crítica oportunista y diversión indiscriminada a través de espectáculos heterogéneos, sin aparente continuidad histórica o relación estructural, que hacen pensar mucho más en su parentesco con el relajo que con el propio teatro o sus géneros más ínfimos. Y no olvidemos que eso de clasificar las ramificaciones más o menos degeneradas de un arte resulta en función del paradigma del ARTE POÉTICA y su procedimiento discriminatorio entre substancia y accidente, por cuya mecánica de categoremata o predicables del conocimiento (género más diferencia es igual a especie) , se puede hasta llegar a las subespecies conforme a una escala de mayor a menor racionalidad o calidad.

Pero ¿ quién apetece pedir racionalidad a lo que de sí se postula como irracional ? Acaso , haciendo de lado nuestros acomodaticios privilegios ante la luz del pensamiento dialéctico , ¿ no son justamente los valores autocráticos los que , como lugar común, aceptamos que " el arte de la carpa " subvierte ?

Y si comulgamos en el carácter subversivo de dicha expresión teatral, entendida como popular, en cuanto válvula de escape a la inconformidad colectiva, no esperamos menos que en ella estén velada o manifiestamente vertidas las premisas de una insurgencia en su sentido más amplio ; esto es : la liberación de la conducta individual y cotidiana más íntima , y la emancipación del destino fatal de nuestra soberanía nacional.

Sospechemos , pues , que lo que tendemos a considerar como el fenómeno de la carpa en México haya formulado consciente o inconscientemente una visión revolucionaria , programática y operativa , que en la historia oficial ni nuestros próceres ni nuestros partidos políticos en escena han logrado plasmar .

Al fin y al cabo si los funcionarios suelen invadir flagrantemente el terreno de la comicidad , ¿ porqué no podrían los cómicos invadir el de la política ? De hecho históricamente así ha sido . Sólo que también el oportunismo y el humorismo más

reaccionario han campeado a sus anchas en ambos foros. Y los mexicanos hasta hoy no hemos contado extrínseca ni intrínsecamente, (ni las condiciones son ni remotamente las mismas), con una especie de Cardenal Richelieu que, consciente de los intereses ideológicos que se juegan en el libre ejercicio del entretenimiento, se propusiera anacrónicamente dictar a una especie de "anti-academia de la carpa" las normas de una política teatral popular de identidad colectiva.

El desengaño de nuestros intelectuales más críticos se precipita cuando, deseando llevar la teoría a la práctica, incursionan en los ámbitos del esquech político a la americana, y de las variedades a la francesa, últimos reductos vigentes de géneros en proceso de extinción, ante la arrolladora avalancha de la peor chatarra cultural de los medios masivos de comunicación. Y ya en el delimitado mercado marginal del teatro, no es más la ley tribal de la farándula la que rige; sino la ley de la oferta y la demanda. Y la posesión de los medios de producción determina el producto dramático, al igual que sucede con la prestación de cualquier servicio.

Con la carpa suele ocurrir lo que con una fascinante salamandra de panza roja, comprada en el mercado de chueco de San Felipe por un turista universitario...

¿ Será ésta de origen prehispánico? ¿ Su ícono figurará junto a "cuetzpalin", la lagartija, en el Calendario Azteca? ... ¿ O provendrá evolutivamente siquiera del Gran Canal de nuestro desagüe, a cuyos flancos se asienta el tianguis? ¿ Encarnará de todos modos el sino de nuestra identidad antrozoomorfa y alquímica moderna? ¿ Qué presagios espirituales encierra su legitimidad para nosotros?

Pero dejemos a un lado por un momento esta especie biológica y sus metáforas para tratar de definir de modo breve y sucinto a la especie teatral que nos ocupa:

-No podemos referirnos a la carpa mexicana como a un género específico; su estructura "al improviso" más reciente, después de la forzada repatriación voluntaria de cómicos mexicanos del año 29 es de origen norteamericano, por más antiyankee que paradójicamente tienda a ser.

-La parabasis carpera palillesca por más que su autor la autentifique con cien años, podría remontarse con la misma manga ancha también 25 siglos hasta las farsas aristofanescas de la democracia ática; o más modestamente sólo ocho siglos al ixcuecuech y a los tetlahuehuetzquiti mexicas.

-El llamado género mexicano, derivación de huarache del género ínfimo madrileño de alpargata, derivado del género chico, degeneración de la Zarzuela, con los cuales conserva estructuralmente su filiación histórica y regional, nace en los jacalones y tejavanes y teatros de barriada de la capital venidos a menos en la primera década del siglo pasado y última del porfirismo; aunque ostenta antecedentes folclóricos en parodias de óperas y operetas nacionalistas desde 1859. Su esquema posterior de pasar revista a una situación de actualidad con el humorismo del bajo pueblo al que representa, pero para el gusto de familias decentes con cuadros vernáculos y fin de fiesta lo aproximan a los géneros nacionalistas más didácticos; pero a diferencia de sus hermanos latinoamericanos, gauchesco, guajiro, boricua, etc., igualmente bastardos, observa cierta religiosidad bajo su apariencia laica: se vertebra ritualmente como los "apropósitos patrióticos" tan de moda durante el iturbidismo, como en el santanismo, como en el porfirismo, como durante el propio maderismo.

-Los susodichos "apropósitos patrióticos" son hijos naturales del liberalismo

nacionalista del siglo XIX y de las loas escolásticas que eran hijas vírgenes de la adulación palaciega del Virreinato y de los austeros "autos de pan" (o de los suntuosos autos sacramentales) que son hijos auténticos, (uno pobre y otro rico), de las sofisticadas moralidades que escribía la clerecía mas refinada del medioevo, así como del catolicismo contra-reformista más puro...

Y así ...

-La palabra carpa parece ser de origen quechua, para indicar su función inmediata de toldo. Pero los mejores enlonados hoy en día no los produce el tercer mundo; sino son ilegítimamente de poliéster o de polivinilo con polipropileno, y se pueden armar como los circos sobre postes, o mediante estructuras geodésicas o membranas voladas de tecnología alemana o japonesa o israelita ...

Juraríamos que esta vez hemos estado a punto de utilizar mejores instrumentos teóricos para *prehispanizar* a la carpa mexicana. Y para darle carta de naturaleza un poco mas científica, conviene considerar la posibilidad de analizar de modo teórico-práctico los factores motores de cómicos mexicanos señalados conforme a la kinetografía y métodos antropológicos a fin de escudriñar en las implicaciones ideológicas, según la semiótica y las disciplinas de la proxemia, la kinésica y la paralingüística en boga.

¿Qué factores motores se detectan en TinTan, a través del cinematógrafo? ¿Como varían los factores motores en Cantinflas en varias décadas, aunque persiste el discurso?... Y Resortes, y el Chaflán, y la Magaña, y el Panzón Soto, y el Cuatezón Beristain, la Wilhelmy, la Rivas Cacho, la Trujillo, Cesar Sánchez etc. etc., a través de caricaturas, fotos, crónicas y entrevistas?

Por otra parte, la solución teórica para nacionalizar definitivamente a la carpa y a todos esos géneros ínfimos ligados circunstancialmente por su marginalidad, y que se han venido constituyendo como un espacio más democrático y alternativo, que pareciera surgir en un punto intermedio entre la sátira festiva de Gabriel Vargas cuando bosqueja al cuerpo humano y los movimientos de sus personajes, animalizándolos o equiparándolos más bien a las reses colgadas y en proceso de ser destazadas por el carnicero; y, por otra parte, el serio y muy respetable estudio sobre el cuerpo humano y la ideología entre los antiguos nahuas de Alfredo López Austin.*

Así: términos como montalayo, aguayón, nana, nenepil, se darían la mano en la redefinición teórica de una autentificada "Commedia dell'ArteMexicana", con la riqueza de la lengua nahuatl y su variadísimo vocabulario para definir por sus funciones y uso cada uno de los miles de músculos y partes del instrumento total de un cómico nacional: su cuerpo, esquechero, blanquitero, callejero, universitario, farandulero, y ¿porqué nó? también geodésico.

Sin duda estos métodos resultan interesantes, y las instituciones de cultura tan intermitentes podrían ponerlos en práctica; pero requieren de tiempo y trabajo impredecibles, y de algo que en este país no existe: darles seguimiento.

Pero antes de iniciar la aventura, hay que recordar la parábola de la salamandra de panza roja del Gran Canal, ** y poner los pies en la tierra, primero que salir corriendo al teatro Blanquita o al canal 13 de T.V.

IGNACIO CRISTOBAL MERINO LANZILOTTI

- * Alfredo López Austin .- Cuerpo Humano e Ideología ,UNAM. MEX 1984.
- ** Consultado un herpetólogo al respecto, dictaminó : “ Si , es una salamandra ; pero es ya una especie muy evolucionada , se trata de un *amúbido* de origen tejano. Es una especie de lagartija gringa ...”

II LOS TEATROS NACIONALES

Notas sobre los
Teatros Nacionales
Español, Inglés y Frances
incompletas, y sólo para
apuntes del curso de
Teoría e Historia del
teatro para auxilio
de estudiantes)

Sanfilippo

Calderón 1615

1-2-3

EL GUSTO "NECIO" DEL TEATRO ESPAÑOL

A través de la literatura española de los Si-
glos de Oro podemos encontrarnos con verdaderas necró-
polis del arte y del pensamiento griego o mejor dicho:
del compuesto greco-romano, que en gran parte renació ^{en España}
con los albores de la cultura occidental, ^{a la luz de} a merced de
los filósofos árabes (como Avicena, Averroez y otros) que
lo supieron absorber y preservar, salvandose así la
tradición de la cultura antigua ^{después de} al ocaso del Imperio Bi-
zantino, que coincidió con el esplendor del Islam. No
es necesario explicar cómo las invasiones bárbaras sig-
nificaron una ruptura entre la Cultura Greco-latina y
el Renacimiento europeo, ^{en Europa} ni cómo el Medievo ocupó en t-
torno a la divinidad toda la expresión humana, durante
quince siglos.

^{Con los albores de la Cultura Occidental,}
~~Más~~ tarde, el recuerdo del antropocentrismo
pagano habría de estimular el individualismo ~~del hom-~~
^{que el hombre pata con el hombre} bre del Renacimiento, y despertar su espíritu científi-
^{en contra posición al} co y a ~~contra~~ ponerlo con el teocentrismo medieval.

57

- 2 -
Lanillo
S.J.

Y este espíritu crítico renovador habría de llegar a España y desarrollarse de un modo peculiar.

La literatura Española, importa las ideas y formas renacentistas durante la primera mitad del siglo XVI; Vives, Valdés y Nebrija tratan de incorporar el Eramismo a la realidad española; Boscan, Cetina y Garcilaso principalmente, absorben los modos de expresión de Italia. La Contra Reforma de 1550, ya incorporadas las ideas y modos del humanismo, ~~van~~ acompañadas del surgimiento de dos escuelas literarias: la Salmantina, cuyo máximo exponente es Fray Luis de León; y la Sevillana, representada por Fernando de Herrera. De estas escuelas se habrían de derivar las dos vertientes barrocas, opuestas, de las cuales participa la producción literaria del siglo XVII: el Conceptismo (1) y el Culteranismo (2), cuyos representantes más característicos son Gracían y Góngora respectivamente. Otros escritores como Quevedo y Calderón parecen saber desenvolverse en ambas tendencias y adoptar una postura equilibrada ante los extremos a que llegan muchos autores.

(1) El Conceptismo tiende a dar mayor importancia al fondo que a la forma, valiéndose de concepto para expresar "La correspondencia que se haya entre los objetos" y utiliza en forma concisa antítesis y paradojas. Gracian.- Citado por Guillermo Díaz Plaja.

(2) El culteranismo "es la síntesis y la condensación intensificada de la lírica del Renacimiento". Intensifica el uso de las formas neologismo, hiperbaton, metáforas, para halago de los sentidos. (Damaso Alonso - Citado por Guillermo Díaz Plaja.)

A Lope de Vega, (1562-1635) al igual que a Cervantes, le corresponde vivir en la época de transición que hay entre el apogeo del Renacimiento importado y el surgimiento del gusto barroco español. Su conocimiento de los basamentos de la cultura greco-latina, así como su tendencia a valorizar la individualidad del hombre se mezclan en su obra con los resabios del mundo medieval que España impide salir de la circulación. Su prolífica y popular obra se considera como una literatura nacional completa en sí misma. Su producción dramática, así como poética, rebaza la de cualquier otro autor de la época; lo que le valió el calificativo de "Monstruo de la Naturaleza " que le dió Cervantes, quien no dejó de prever el carácter efímero de la mayor parte de las comedias en boga e incluso llega a proponer, no sin ironía, la censura del teatro "por que habiendo de ser la comedia, según le parece a Tulio, espejo de la vida humana, ejemplo de las costumbres y imagen de la verdad, las que ahora se representan son espejos de disparates, ejemplos de necedades e imágenes de lascivia". (3)

Respecto al teatro español, ocurría que no todas las ideas renacentistas cobraron carta de naturaleza, pues a los propósitos educativos, y criterios del

(3) Miguel de Cervantes Saavedra.- "El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha" primera parte, capítulo XLVIII, Ed. Cit. p. 377

Lanillo

buen gusto de las preceptivas clasisistas fundadas en Aristóteles y Horacio habría de oponer Lope "¿... cuatrocientos ochenta y tres comedias? / porque fuera de seis, las demás todas / pecaron contra el arte gravemente" (4) Respondía esto a la afirmación de la nacionalidad española en su arte, en tanto "bárbara" y orgullosa de imponer sus temas y gustos peculiares frente a criterios dogmáticos" porque a veces lo que es contra lo justo / por la misma razón deleita el gusto. (5)

Como una recapitulación de su obra dramática, Lope, de Vega, entonces considerado como el más grande autor de la escena española, escribió en verso su breve "Arte Nuevo para hacer Comedias", para contraponerlo al imperativo de las preceptivas tradicionales y con el propósito de crear una normativa para un teatro nacional. Con ello, puso de manifiesto la discutibilidad de los criterios greco-romanos, ^{basándose} que estriban en las leyes del uso, tan respetadas por el propio Horacio. Esto es, que lo que fue regla del gusto en el arte de otros tiempos varía con la época y en los diferentes pueblos donde se cultiva el arte, ya que éste surge de la misma vida, y esta no es estática. La propia naturaleza es el mejor modelo para la imitación, pero el ingenio del artista ha de expresar las mudanzas de su siglo; según opina un discípulo de Lope, Tirso de Molina (1583-1648): "Esta diferencia hay de la naturaleza al arte,

(4) Lope de Vega Arte nuevo de hacer Comedias.

(5) Ibidem.

que lo que aquella desde su creación constituyó no se puede variar, y así siempre el peral producirá peras, y la encina su grocero fruto, y con todo eso la diversidad del terruño y la diferente influencia del cielo y clima a que están sujetos, los saca muchas veces de su misma especie, y casi constituye en otras diversas. ¿Qué mucho que la comedia varíe las leyes de sus antepasados, e ingiera industriosamente lo trágico con lo cómico, sacando una mezcla apacible de estos dos encontrados poemas, y que, participando de entrambas, introduzca ya personajes graves como la una y ya jocosos y ridículos como la otra ?" (6)

Con esta opinión, generalizada en la España renacentista, se derriba a la tragedia de su pedestal aristocrático, ^{y se derriba el rango de rey de la comedia} mezclándose lo sublime y lo grotesco, con lo cual también viene a romperse la regla de la unidad de estilo: "Lo trágico y lo cómico mezclado, y Terencio con Séneca, aunque sea / como otro minotauro de Pasifae / harán grave una parte, otra ridícula; / que aquesta variedad deleita mucho", nos dice Lope en su "Arte Nuevo de hacer Comedias".

En principio, el título de este tratado, conforme a la distinción clásica de los géneros, indica la preferencia que Lope tiene por pintar las acciones de las personas del pueblo. Si toda tragedia es comedia, con ello Lope parece afirmar también el carácter ficticio de sus temas originales ^{exaltando la} y su aportación creadora ^{del escritor}

(6) Fray Gabriel Telles, Tirso de Molina (1583-1648).- "Los Cigarrales de Toledo", citado por A, La Guardia O.C. p. 72-73.

en la fórmula con que aborda las leyendas históricas; ya que " por argumento la tragedia tiene / la historia, y la comedia el fingimiento". (7)

Para muchos autores de la época, la verosimilitud del arte, tan debatida, consiste en no confundir lo inventado con lo histórico . Esto es, la mentira con la verdad, la necedad con la razón: lo trágico con lo cómico. Del concepto de verosimilitud depende lo que cada autor entiende por unidades de estilo, acción, tiempo y lugar. Precisamente a Lope de Vega le parece que las cosas por verdaderas deben disculpar el que parezcan inverosímiles, al no atenerse siempre a las reglas de la fábula, generalmente convencionales y artificiosas. (8) Más importantes que las leyes del arte, vanas

(7) La dignidad de los protagonistas no convencía a Lope de la pureza del género trágico, propuesta por Aristóteles y que las teorías neoclásicas tomaban como punto de partida para afirmar que mientras la tragedia, por su carácter sublime imitaba a personas y acciones ilustres, con objeto de provocar la purga de pasiones en el espectador, mediante "el miedo" y "la misericordia"; en vez la comedia imitaba lo ridículo de personas y acciones plebeyas, para reformar a través de la risa y el deleite los vicios sociales; con lo cual se apreciaba el tono moralizante y didáctico que comferían los antiguos al teatro.

(8) Cf. "La Dorotea" de Lope. Paradójicamente aquí hay una coincidencia con Aristóteles quien dice que a veces es verosímil que las cosas acontezcan de modo inverosímil. Este relativismo y juego de la razón también aparece como contradicción en Cervantes, quien adoptando una postura clásica lo mismo exige no confundir lo inventado con lo histórico, que pone la razón en labios de un loco. En una de sus obras teatrales: "El rufian dichoso acepta que "Los tiempos mudan las cosas y perfeccionan al arte, y añadir a lo inventado no es dificultad notable". Lope acepta que hay que satisfacer más a la costumbre que a la razón, y al escribir comedias, "como las paga el vulgo, es justo/ hablarle en necio para darle gusto". Es claro que un arte sujeto al aplauso y al nivel imaginativo de un público ávido de novedades y entretenimientos no puede sujetarse a la normativas tradicionales, ni aún a la preceptiva misma de Lope: "Guárdense de imposibles por

Sanzillo

y pasajeras, son las leyes morales sobre las cuales realmente se borda el conflicto dramático, cuyo entramado responde al escarmiento que cada protagonista encuentra en la vida misma; y en la salvación o condena eterna de su alma.

De suerte que el afán de una verosimilitud moral más que material que, por ejemplo, Tirso de Molina propone como canon del teatro español, implica aún una mentalidad medieval, teocéntrica, y el juego teológico de una verdad inmanente, resorte fundamental de toda acción dramática, que transfiere el tema y la anécdota al nivel de una concepción ética del universo. De es-

que es máxima que sólo ha de imitar lo verosímil". Por ello no es extraño que él contradiga con sus obras la propia teoría, particularmente en aquellos puntos en que más parece ajustarse a Aristóteles cuando se refiere a la imitación de la verdad y al tratamiento de los personajes: "si hablare el rey, imite cuanto pueda / la gravedad real; si el viejo hablare, / procure una modestia sentenciosa"... etc. Su preceptiva anuncia respecto a la acción total que "no hay que advertir que pase en el período / de un sol aunque es consejo de Aristóteles, / porque ya le rebaza los límites de la propia teoría cuando considera que el paso del tiempo y el cambio de lugares pueden ser indicados por el final de los actos hipotéticamente de cuatro escenas, "procurando, si puede, en cada uno / no interrumpir el término de un día". Generalmente, el teatro por su carácter de ficción no puede imitar el tiempo real de una acción con exactitud ni copiar un escenario natural con verosimilitud absoluta. Las reglas de la ilusión resultan convencionales y al gusto del artista a quien lo único que importa es el convencimiento del espectador. Y no los cánones de un arte culto, a temporal y eterno. Por eso a Lope no le parece del todo mal "sacar un turco cuello de cristiano, / y calzas atacadas un romano, " imagen que recuerda los vestuarios renacentistas de algunos cuadros barrocos con temas de la historia sagrada o de la mitología griega.

Lanilotti

te modo el cielo sigue siendo la base de la realidad para los caracteres barrocos: "Veis aquí cómo es el mundo: / a mi me agravia Don Pedro, / Don Carlos le agravia a él, / y no falta un tercero / también que agravie a Don Carlos. / Y es que lo permite el cielo / en castigo de las culpas, / y dispone que paguemos / con males que recibimos / los males que hemos hecho". (9)

Resulta que el período propiamente barroco del arte español, que es concebido como la plenitud de la evolución biológica de las formas del Renacimiento, así como el reflejo de la más completa libertad de la expresión nacional, "bárbara", vuelve al redil de la Iglesia para caracterizar política y espiritualmente al catolicismo, en contraposición al mundo pagano y al protestantismo; lo cual no obsta para que en su aspecto profano ofrezca la imagen de la vida burguesa de la época, plena de hedonismo, con su mundo de miseria y placeres pecaminosos destructivos, aunque sea con fines moralizantes. (10)

Es cierto que también ^{pervive} ~~se manifiesta~~ la asimilación de contenidos clásicos ~~en la producción dramática del período barroco~~, pero estos vienen a sustentar los ideales morales de una concepción teológica ortodoxa.

(9) Sor Juana Inés de la Cruz.- "Los Empeños de una casa", Jornada II, cuadro tercero escena X, Ed. cit. p. 106.

(10) Como en el caso de "La Celestina" de Fernando de Rojas (), obra de estructura dramática, ~~aunque~~ considerada germen de novela, escrita sobretexto de escarmentar a los amantes que se unen por apetito y no por entendimiento. Lo mismo ocurre con "La Doctorea" de Lope, teatralmente estructurada y de gran extensión, que implica también una supuesta enseñanza moral. Ambas obras, escritas en prosa acusan una clara in

xa del universo y de la conducta humana, Los caracteres esquemáticos del teatro de capa y espada pretenden encarnar, junto con el ideal de la virtud cristiana, ciertas tendencias neopláticas propagadas por la poesía del "Dolce Stil Nuovo", y por la literatura pastorel latina y renacentista, debatiéndose entre la sublimidad del amor ideal y el impulso natural de las pasiones carnales. Cada individuo se estremece en medio de una lucha contra sí mismo. Su razón toma el partido del ideal; pero la vida se cuele en sus acciones con toda la fuerza del instinto egoísta, haciendo el juego de las tentaciones del demonio. La libertad o "libre arbitrio" de cada carácter reside en el manejo autónomo de su voluntad, ya que de ello depende su salvación o su condena, generalmente decretada por la conciencia del dramaturgo, quien ejerce las posibilidades de la gracia divina. (11)

influencia latina; particularmente parecen cumplir el criterio de dramas para ser leídos más que representados. Su ruptura con la unidad de lugar, dogma renacentista, así como su desmesura en cuanto al tiempo poético parecen influir grandemente en Goethe y en el teatro romántico.

(11) En este sentido muchas veces los personajes surgen en sí mismos, monologando y haciendo apartes, en intensos arranques líricos, expresión racional del estado sentimental que los agobia, luchando por comportarse a la altura de su jerarquía aristocrática, como caracteres clásicos ("y de ninguna suerte la figura se contradiga en lo que tiene dicho"); pero apunto de rodar y convertirse en antihéroes, si el dramaturgo no decide salvarlos arbitrariamente. Unida a esta significación que Lope imprime a sus personajes, se apunta incluso el interés por el arte del intérprete: "Los soliloquios pinte de manera / que se transforme todo el recitante, / y con mudarse a sí mude al oyente. / Preguntese y respóndase así mismo/..." (Herencia, sin duda, de la Comedia dell'Arte, la de visualizar la acción y todos los elementos estructurales del drama con los ojos de la escena viva, ya representada; esto es como espectáculo y no como literatura: "Quede muy pocas ve-

hipnosis

Sarriloffi

El cliché existencial que la moda impone resulta inaplicable en la realidad. Junto a la idea sublime de la mujer, en cuya virginidad radica la honra ("necedad del alma" según Quevedo) y toda una escala de valores absolutos, surge la aventura de mudarse, ya que a las damas "suele el disfraz varonil agradar mucho". En tanto que la incapacidad de amar, o la imposibilidad de llevar acabo el amor pensado en la vida práctica, suele ^{Significar} ~~hacerse presente~~, a veces, al héroe modelo, imagen del cortesano perfecto, pintada por Baldasaro Castiglione (), a la cual aspiraba todo hombre de la época, instruido en el certero manejo de las armas y en el admirable ejercicio de las letras. Ideal que "Ampara una determinada postura vital ; se necesita crear un hombre que, en si mismo, por lo que es y puede ser (por naturaleza y voluhtad) alcance, en esta vida, la felicidad". (12)

ces el teatro, / sin persona que hable..." Respecto al escenario, recuerda los tres lugares clásicos de la comedia y la tragedia, que en el Renacimiento Vitrubio y Valerio Máximo "pintan con sus tiempos y árboles, / cabañas, casas y fingidos mármoles".)

(12) Sergio Fernández.- "Ensayos sobre Literatura Española de los Siglos XVI y XVII. Facultad de Filosofía y Letras.- U.N.A.M. No. 54, p. 53

La propia existencia de Lope parece también un intento por cumplir con el modelo del cortesano renacentista: "El cortesano, entre otras muchas virtudes debe ser bueno, honesto, de buen linaje; debe saber pintar, esculpir, ser músico, quebrar toros. Debe ser hermoso, y retraído o alegre según la ocasión lo amerite..." Ibidem. p. 50

Sanzillo

Dicho esquema viene como anillo al dedo al conquistador español que, si bien desprecia las labores del campo como trabajo de moros y de indios, y si renuncia a las actividades comerciales más propias de judíos, así como la ciencia le parece obra de herejes; en cambio encuentra que esgrimir la pluma y la espada es propósito más digno del católico, que se elige así mismo para llevar a cabo la conquista del cielo y de la tierra. Por regla general, la escena española ofrece el cuadro de una aristocracia ociosa, consagrada a "señorear el mundo", absorta en el problema de su honra (~~complejo político-religioso~~), que parece darle la clave de su primacía sobre los demás pueblos. (13)

Pero, justamente, como respuesta a la inaplicabilidad de tales ideales a la vida misma, surgen paralelamente: la locura genial de don Quijote; la necesidad sistemática de ejercer la tercería y la corrupción, aliada al propio demonio, de Celestina; los impulsos eróticos irrefrenables que conducen al infierno al don Juan Tenorio; y el afán de mentir y de formar la realidad de don García. (14) Caracteres estos, entre otros, que son un vigoroso afluente de la originalidad del mundo hispánico a la literatura universal.

(13) "El Caballero de Olmedo" de Lope de Vega es un ejemplo de este ideal cortesano. Así el don Juan de "la Moza de Cántaro"; y "El Cid" de Guillén de Castro.

(14) Cf.: Cervantes.- El ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha"; Fernando de Rojas "La Celestina"; Tirso de Molina "El Convidado de Piedra"; Juan Ruiz de Alarcón.- "La Verdad Sospechosa".

//

Sanzilloff

Y es que para comprender la problemática del teatro español de los Siglos de Oro, y sus supervivencias cabelleresco cristianas hay que atender el hecho histórico inmediatamente anterior de que España no vivió el feudalismo medieval del mismo modo que el resto del mundo europeo, en el que los castellanos viejos posaron siempre la mirada nostálgica, a causa de la guerra y de la convivencia que en la península sostenían con pueblos regidos por el Corán y por la ley de la Torah. De ello se deriva la relatividad de la aplicación de la justicia, al haber tres formas legales; lo cual derivaría en la afirmación de lo antitético y lo paradójico en el pensamiento, en el arte y en la vida. De ahí el afán por preservar el estado acabado del pensamiento y la vida medieval como meta de perfección y el sentimiento de pueblo¹⁵ elegido por su linaje y pureza de sangre, que en el teatro identifica al rey con los plebeyos por encima de los señores feudales: "yo soy un hombre / aunque de villana casta, / limpio de sangre, y jamás / de hebrea o mora manchada", afirma Peribáñez que, por salvar su honra, ha muerto al Comendador de Ocaña. Y el rey Enrique III exclama: "¡cosa extraña! / Que un labrador tan humilde estime en tanto su fama". (15)

(15) "Peribáñez y el Comendador de Ocaña" de Lope, Acto III, Escena XXVII, final. Ed. Cit. p. 333 y 335. Cf., además "El mejor alcalde el Rey" y "Fuenteovejuna", en que Lope trata el mismo tema de la alianza de la sangre entre el rey y el pueblo. Generalmente los señores feudales, símbolos de tiranía en el teatro de Lope, respondían al linaje que, por causas políticas, se había mezclado con sangre de infieles.

Sarrilatti

Obviamente, el problema de la honra que tanto ocupa al teatro español hunde sus raíces en el orgullo de casta. (16) Por ello, Lope, a quien el teatro se ofrece como instrumento y suma de comunicación de un pueblo y una época, instituye los valores nacionales permanentes del teatro español al apuntar: "Los casos de la honra son mejores, / por que mueven con fuerza a toda gente, / que la virtud es donde quiera amada".

En cuanto a las formas dramáticas vemos que hay una peculiar correlación con los criterios puristas de Aristóteles, Platón, Horacio, Virgilio, Plauto y Terencio, a los que la crítica de la época acredita plena autoridad; aunque no se los toma como punto de partida ni se cumplen como normativas incuestionables. (17)

Osea
~~Este es~~, que no se ignoran los preceptos tradicionales del arte, cuyas reminiscencias emergen como ruinas a lo largo de la acción trágica, ya sin su serenidad apolinea inherente, y más bien cumpliendo una función ornamental y su perflua, dentro de un panorama general lleno de movimiento; del mismo modo que están ciertos frisos, capiteles y frontones fragmentados en las fachadas barrocas que casi disuelven los ordenes clásicos.

Sor Juana

(16) Cf. Américo Castro.- "Realidad Histórica de España".

(17) "... Y cuando he de escribir una comedia/ encierro los preceptos con seis llaves;/ saco a Terencio y Plauto de mi estudio, / para que no me den voces.../ Don Félix Lope de Vega Carpio.- "El arte de hacer comedias". Ed. Cit. p. 230.

Lunilotti

Sabido es que Lope de Vega es el creador del procedimiento de la comedia moderna, en lo que concierne al manejo del suspenso: "En el acto primero ponga el caso, / en el segundo enlace los sucesos, / de suerte que hasta medio del tercero / apenas juzgue nadie en lo que para ". Esta fórmula conserva estructuralmente el frontón aristotélico, como un triángulo isósceles con su principio, medio y fin, solo que aparece quebrado y difuso, bajo las filigranas del enredo barroco. Así, el equívoco se vale también, aunque con exhuberancia, de las figuras de la retórica clásica: anadiplosis, anáfora, ironías, adubitaciones, anfibologías y apóstrofes, etc.; y se advierte que el sujeto tenga una acción completa: "oye atento y del arte no disputes / que en la comedia se hallará de modo / que oyéndola se pueda saber todo". Pero, a falta de un coro que exprese el dolor moral, que no existe, "remátense las escenas con sentencia", proyección del ingenio, mismo que es la flecha que guía el engaño, coreado por graciosos y criados. En cuanto al estilo, conjunción de tendencias cultas y populares, parece haber una contradicción inminente cuando se apunta "El sujeto elegido escriba en prosa", lenguaje natural de la gente, y luego se postula: "Las décimas son buenas para quejas; / el soneto está bien en los que aguardan. / Las relaciones piden los romances, / aunque en octavas lucen por extremo. / Son los tercetos para cosas graves, / y para las de amor las redondillas", con lo que la comedia española se yergue con galas aristocráticas, como aquellas damas de la corte que

14