

Sanzibetti

que solían vestir de pastoras; pero con sedas suntuosas.18

Todo son recursos precisos para crear el conflicto, que responde a una rigurosa moral de privilegios feudales, que no admite la sátira directa, y que sustenta el telón teológico del catolicismo de la Contrareforma, aún cuando el propio pueblo aparezca como elemento plástico, y su democrática presencia sea elevada al nivel de categoría estética. (19) Si Lope escribe comedias y "tragicomedias" es por que le parece que en sí "el arte contradice, / o que la autoridad real no debe andar fingida entre la humilde plebe". Por ello, la presencia del rey en su teatro, expresa generalmente el ideal de justicia y razón, aún cuando sólo sea como investidura, y muchas veces el caracter individual no corresponda al rango social, como el Jupiter Plautiano tampoco es un modelo de comportamiento. Es evidente que "nobleza obliga", y, por ende, el rey aparece siempre al final del drama, como los dioses griegos de Eurípides o como los santos de los milagros medievales, para traer el perdón y restaurar la paz y la armonía, que en terminos barrocos significa desenmarañar el enredo,

(18) Este caracter aristocrático de la comedia española ofrece indicios muy claros. La anagnórisis o reconocimiento en las comedias de enredo suele implicar la pureza del linaje de los protagonistas, que, aun que humildes por azares de la vida y por peripecia anecdótica, revelan su linaje noble con sólo su presencia. De otro modo, el amor que, por principio de identidad, busca la semejanza, no podría darse con pureza entre personas social y moralmente desiguales, conforme a las categorías de pensamiento de la época.

(19) Así el baile popular bien puede reemplazar la fuerza religiosa del coro trágico, para Lope.
También Diosanda entre picheros. Santa Teresa

15

Sanzibotti

muchas veces causado por el propio monarca.

Sin duda, poner al alcance del pueblo la expresión teatral culta, y abrir las posibilidades creadoras del arte ante las fuentes vivas de la vida es el mérito de Lope y de la sensibilidad renacentista española, que viene a renovar el espíritu clásico dando entrada abierta y consciente al gusto del espectador.

Por eso trata, justamente, de aquellos temas que Racine ^{Francés} (s. XVII) habría de considerar deplacables e indignos del arte trágico: "presentar al público un héroe ebrio que se deleitase en hacerse odiar de su querida; un la cedemonio parlanchín; un caudillo que no pronunciase más que máximas de amor; una mujer que diese lecciones de valor a uno de los más famosos conquistadores" (20) Pues don Fernando que vive de sus queridas en "La Dorotea", los personajes mengos y graciosos, el Rey en la "Estrella de Sevilla" y Laurencia, protagonista de "Fuenteovejuna" parecen justamente encarnar los vicios que critica Racine. Y es que, mientras el trágico Francés se aflige: "¿Qué dirían Homero y Virgilio si leyesen estos versos? ¿Qué diría Sofocles...?"; Lope, en cambio, considera que "la colera/ de un español sentado, no se templa/ si no le representan en dos horas / hasta el final/ juicio desde el Génesis".

(20) Racine.- Primer prefacio a "Británico"
O.C. p. 45

Sanziloff

LA PREMONICION EN EL TEATRO DE SHAKESPEARE.

La obra de Shakespeare aparece emplazada en la mítica legendaria inglesa, en reminiscencias greco-latinas y medievales (como sus brujas y fantasmas), e informada por las formas renacentistas italianas y por la Comedia del Arte. Su proceder dramático es analizable a la luz de la preceptiva Aristotélica; pero no su material mítico Sajón, que determina el devenir por medio de la premonición. Ello se debe a que el elemento nacional y su potencia instintiva es expresado en forma lógica racional.

De suerte que el teatro de Shakespeare puede ser analizado a todas luces; lo mismo aplicándosele la simbología Freudiana (1) que las ideas Nietzchianas o las tesis del estructuralismo. Su teatro está vigente en nuestra época, y tal vez a ello se debe que sea el más representado.

Su concepción es la de un universo autónomo, cuyos contenidos intuídos están arraigados a fuerzas mágicas. Y como en el teatro griego; si bien la alucinación aparece -

- 1.- ¿Hay en su teatro prejuicios raciales y sociales correspondientes a una deformación de intereses de clase dada su perspectiva histórico-económico? ¿Son estas características tan determinantes que se convierten en convenciones del teatro Shakesperiano? Un estudio de la historia nos llevaría quizá no sólo a afirmarlo, sino a aceptar también que muchas de estas convenciones siguen vigentes, en embrión, para gran parte de la sociedad actual.

en él sin la majestad de la tragedia griega que inhibe al espectador.

Notamos que no respetó este escritor las unidades de lugar, tiempo y acción del teatro griego. Su espíritu -- creador no cupo dentro de los límites que aprisionaban a la cultura clásica, y si bien es cierto que una misma obra va de Roma a Alejandría o de Venecia a Chipre, tampoco aparecen ambas ciudades en un mismo tiempo y espacio; -- hay un fondo lógico convencional en su fluctuación de un lugar a otro. Sin embargo, no obstante al encuadramiento de escenarios geográficos y ambientes determinados de la historia, en el trasfondo se refleja la misma Inglaterra de Shakespeare. Es decir que existe una dinámica interna producida por la atmósfera psicológica. Físicamente el lugar es concreto, pero psicológicamente es simbólico.

Hay una elasticidad que se aprecia también en el --- tiempo, que resulta como al autor lo requiere y no conforme a la lógica corriente. El traslado de un lugar a otro, el paso de los años, la agonía de un personaje duran el tiempo necesario que el autor exige para una finalidad -- poética. Se está en Illotempore.

En cuanto a la acción, manera de desarrollarse un conflicto en la trama Shakespeare crea en principio escenas de un valor autónomo y llega a producir dos conflictos -- dos acciones paralelas en Rey Lear, rompiendo definitivamente con el estático principio clásico, para darle una mayor dimensión; ya que si se trata de dos historias ajenas, temas de una obra por sí solas, hacen en su conjunción una unidad perfecta, de suerte que una es reflejo y

ejemplificación de la otra. Si Lear es ciego para ver la verdad propia, el conde de Gloster lo es también para ver la suya. Y al final la locura del Rey tiene su correlativo en la ceguera física de Gloster:

"El Rey se ha vuelto loco, y preciso es que mi vil - razón sea coriácea, cuando ha conservado su firmeza ante el conocimiento de mis desmedidos dolores" (2), dice este fiel conde.

Resulta así que la unidad de acción es interna y dinámica, refleja problemática moral heredada de la edad media; el orden que se rompe ha de ser reestablecido, ahí su unidad y su dinamismo.

Por otra parte, es en el valor, en el sentido de las palabras donde podemos encontrar la convención fundamental del teatro de Shakespeare. Es decir que el lenguaje utilizado simboliza no sólo lo expresado en un plano positivista, sino que conforme al contexto sentimental en que surge va cobrando su verdadero sentido poético; y en este juego de lenguaje metafórico estriba su fuerza principal. Si nosotros no participamos de este movimiento -- pendular convencional no penetramos en todo su valor mágico y real.

En la obra de Shakespeare se mezclan el verso y la prosa. Responden ambas formas estilísticas a una convención literaria. La poesía, bien es cierto se produce en ambas, pero es al verso al que corresponde expresar una cierta jerarquía superior, un ritmo más elevado; con él -

2.- Rey Lear, Acto IV, Escena VI. (al final).

se expresan los personajes nobles, no sólo por ser aristócratas, sino por poseer cualidades elevadas. Las escenas de mayor lirismo y de mayor fuerza dramática van acompañadas del verso. Así Hamlet cuando habla con el fantasma de su padre:

Ghost.- (...) But this eternal blazon mus not be
to ears of flesh and blood. List, list,
o list;
If thou didst ever thy dear father love.

Hamlet.- O God;

Ghost.- Revenge his foul and most unnatural murder.

Hamlet.- Murder?

Ghost.- Murder most foul, as in the best it is.

bust this most foul, strange and unnatural. (3)

Así ocurre también en las escenas de amor de Romeo y Julieta. El verso parece captar el latido más puro de la poesía, ser lo poético por excelencia. La prosa en cambio es como más representativa del pueblo común. En Hamlet es cortada la redacción en verso para hacer hablar a los personajes de cosas más reales y vulgares, o en forma socafrona:

Sexton.- Is she to be buried in Christian burial,
when she wilfully seeks her own salvation?

Gravedigger.- I tell thee she is, therefore make her
grave straight. The crowner hath sat on
her, and finds it Christian burial.

Sexton.- How can that be, unless she drowned herself
in her own defence? (4)

20

- 3.- Hamlet, Acto I, Scene V. (Edición en Inglés).
4.- Hamlet, Act V, Scene I. (Edición en Inglés).

Parzifott

En Shakespeare la naturaleza se muestra como -- una fuerza vital que, conforme a leyes internas que aseguran su orden armónico, se despliega y realiza.

La tragedia se produce cuando el orden natural es alterado consciente o inconscientemente por los hombres. Cuando un héroe transgrede las leyes se destruye a sí mismo. Y la fortuna se torna adversa, girando 360 grados hasta que es restaurada la armonía preestablecida.

Toda la concepción moral del teatro del medievo en el que supervivieron rudimentos greco-romanos, -- palpita como trasunto en la evolución dramática e ideológica del teatro Shakespeareano. La idea de naturaleza lo invade todo y va siendo cada vez mejor analizada en la medida que el dramaturgo profundiza en el problema ético del origen del mal; es decir, de la falta de armonía.

Es en "Rey Lear" donde la problemática de la naturaleza culmina. Esta tragedia con sus dos acciones paralelas refleja una de la otra, es el más elaborado análisis de la naturaleza psicológica y la naturaleza física, de su correspondencia o influencia mutua y de su lucha dialéctica. Si bien por una parte la vida se manifiesta con furor salvaje, "el hombre sin las comodidades de la civilización no es más que un pobre animal desnudo y ahorcado". Ambas esferas actúan una sobre otra, o se hacen eco entre sí -- según el caso. Pero en el fondo su lucha responde a

Sanzibotti

un mismo principio de orden. Cuando se contraviene-
éste surgen el dolor y la muerte; en el primero se -
templan los sentimientos del héroe, con la última se
libera de su culpa y da fin a la tragedia.

De igual manera, frente a esta naturaleza inter-
na en pugna está la naturaleza externa, que se mani-
fiesta en lluvia aire y sol, regida por sus propias-
leyes de sus fenómenos químicos y físicos. Y es eco
del desequilibrio y lucha de la naturaleza psicológi-
ca que ha comenzado a atentar contra el orden esta-
blecido. Por ello exclama Gloster "Estos últimos -
eclipses de sol y de luna no nos presagian nada bue-
no". La armonía es alterada, pero el mal se venía -
fraguando de antemano. Ahora la fortuna de la vuel-
ta y se muestra adversa; con su girar premia y casti-
ga al hombre por sus actos. Hay todo un sentido éti-
co profundo en esta obra, y la justicia termina impo-
niéndose, aunque a los protagonistas ciegos para ver-
lo les parezca que "Los humanos somos para los dioses,
como las moscas para los niños juguetones; nos metan
para su recreo".

El juego es mucho más complejo. La naturaleza-
de lo malo aborrece su propio origen y termina des-
truyéndose a sí misma, arrastrando a la muerte vícti-
mas inocentes. Los sobrevivientes al caos reestable-
cen el orden.

Y el origen de la lucha, la razón de esta espe-
cie de enfermedad está en los mismos humanos, a quie

22

Lanzilotti

nes la fortuna les parece falsa y descarada.

Shakespeare da en su teatro orden moral a todas las cosas, por lo que el universo mostrado por el artista, aparece envuelto en un hálito de magia. Todo cobra vida, y cada efecto tiene una causa ligada al todo armónico. El desequilibrio es una enfermedad, y la naturaleza toda se estremece para expulsarla; - es como un virus latente que se filtra y causa estragos. Dentro de esta concepción panteísta, sus personajes no se explican por qué del cambio de la fortuna, ni el origen de sus males y se quejan:

"Apenas hemos nacido, cuando ya lloramos por el desconsuelo que sentimos de haber entrado en este -- vasto teatro de locos" (6), pero ¿quién puede ser espía de los designios de los dioses? Parece que a -- Shakespeare, una sola frase le da la clave del enigma, cuando dice: "El arte está, en esto, por encima de la naturaleza" (7)

(6).- Rey Lear, Acto IV, Escena VI.

(7).- Rey Lear, Acto II, Escena IV.

Nota: se han 25 hojas

RACINE Y SU FIDELIDAD A LOS CLASICOS

Al llegar el Renacimiento, con la restauración de la cultura clásica, la tragedia también experimenta una renovación vigorosa.

El pueblo de occidente que logró mayor acierto en el cultivo de la tragedia fué el francés. Por eso puede afirmar Brunetiere que en el mundo sólo se ha conocido dos formas de tragedias: la griega y la francesa. Corneille (s. XVII) logra la precisión en el retrato de los caracteres ("El Cid" y "Edipo", entre otros), - que despliegan cualidades sobrehumanas en medio de situaciones muy complicadas, influencia esto del teatro- español de los Siglos de Oro. Racine, en cambio, - - - (s. XVII) realiza casi perfectamente el ideal de la tragedia clásica, inspirándose en los modelos antiguos. - Profundiza de modo sorprendente en las capas más íntimas del corazón humano y logra despertar sentimientos elevados y puros. Entre sus obras profanas destaca -- "Britanico", admirable por su concepción y la firmeza de los caracteres, considerada por Voltaire la "piece des connoisseurs "; y la tragedia sagrada "Atalia", -- fué estimada como su obra maestra, ya que es la más -- acomodada a las normas clásicas, y en esta interviene

Lanzilotti

el coro, si bien no en forma permanente.

Respecto a "Británico", Racine nos deja ver en sus dos prólogos que trata de seguir "la opinión de -- Aristóteles sobre el héroe de la tragedia; sin ir muy lejos de ser perfecto, forzoso es que tenga alguna imperfección".(1) Pues, este autor considera como el mayor defecto el no seguir a los clásicos, y trata siempre de justificar su proceder dramático conforme a los modelos que adopta (2).

Fiel a Horacio, Racine constriñe su obra a los -- cinco actos y la hace transcurrir estrictamente durante un ciclo solar, siguiendo la evolución natural" de una acción sencilla y poco complicada, como debe ser -- la que acontece en un sólo día y que, avanzando por -- grados y encaminándose a su desenlace no se apoya más que en los intereses, los sentimientos y las pasiones de los personajes" (3)

De suerte que, este postulado se lleva con tal rigor, que hay una intensificación de los hechos, cuyo -- conflicto se plantea con antelación; y los cinco actos semejan escenas de un sólo acto final de una tragedia.

Mientras en Aristóteles y Horacio la tragedia se sostiene de un punto intermedio en que se plantea el -- conflicto; Racine, en cambio, abre el telón cuando el -- conflicto, ya dado previamente, llega a su punto crítico. Así dice Agripina en su primer parlamento: "Cuanto

(1).- Racine.- "Británico" Primer Prefacio - Ed. Aguilar Madrid.- p 41

(2).- Ofrece un curioso contraste con Lope de Vega --- (s.XVI) quien se vanagloria de la "barbarie" de su teatro español y sus 400 comedias que pecan contra el arte y las reglas.

(3).- Racine o.c. p. 45

~
Formulas
unidades
versuales

Lanzilotti

acerca del protagonista, príncipe de diecisiete años, comenta: " me ha parecido muy propio a excitar la compasión" (9), cosa muy de acuerdo a la preceptiva greco latina.

El propio coro de la tragedia clásica parece ser reemplazado en sus obras profanas por los confidentes, que vienen a comentar y concluir sobre los actos de -- los protagonistas. Gran economía de elementos la de -- Racine, que limita a no más de cuatro sus personajes -- principales, dos de los cuales son antagónicos; y reduce el coro a dos corifeos o confidentes, con mayor profundidad psicológica e individualidad que el mero hecho de servir de eco a las acciones ajenas. (10)

Coro
racine
del y no
del coro
racine

Pero, además, Racine hace un examen íntimo. Es el suyo un teatro humanista dentro de la concepción del Renacimiento, y por ello ahonda en el aspecto psicológico de los caracteres, tratados como seres reales (11). He aquí la influencia de Descartes y del racionalismo francés, que organiza las potencias vitales a través del razonamiento humano.

(9).- Opus cit. p 41

(10).- El coro en Esquilo (s VI a.c.) se mantiene al margen de los hechos. En cambio, en Eurípides (s.V a.c.) el coro ya está comprometido dentro de la tragedia para apiadarse del héroe y reflexiona de un modo personal sobre los actos de -- los personajes.

(11).- El Teatro griego pone a los personajes en un nivel sobrehumano. Racine hace una introspección psicológica y crea personajes intensificados, -- que se distinguen por su signo caracterológico. Racine crea la Tragedia de Caracteres; así como Ruiz de Alarcón (s. XVI) había creado la Comedia de Caracteres.

Lanzilotti

Racine enfrenta a los personajes con su propia estructura psicológica, para que sean conscientes de ella y se la expliquen a sí mismos. Su moralidad estriba en la racionalidad que explora la causa de las acciones. (12) Pero estas acciones van impulsadas por fuerzas inconscientes, que llevan a ciegas a los personajes. Sin embargo, existe en ellos una zona racional, controlada por el buen natural humano; este es el punto en que podemos apelar a la comunicación con ellos. Y, por lo mismo, cuando se ven arrastrados por sus pasiones y debilidades, no razonan. Aquí habría un fatalismo marcado en la predestinación de cada carácter -- conforme a su natural propio : "Yo no puedo responder de los golpes del destino" exclama Nerón para justificar sus crímenes. (13)

(12).- En la tragedia griega los personajes son arrastrados por el sino. En Séneca ya aparece la -- exploración del mito, el que se racionaliza e -- exageradamente.

(13).- Británico- Acto V, Escena VI, o.c. p 182.

(Nota:
faltan 9 hojas)

III - 4. dramaturgia sentimental

CURSO DE TEORIA E HISTORIA DEL TEATRO:

"Teorías Metafísicas"

Apuntes de I. C.M. Lanzilotti.

- A I.- El "Yo" sentimental ante la naturaleza, P.1
- 1.- El clasicismo antianstotélico, P.8
 - 2.- Los clásicos del Romanticismo, P.15
 - 3.- Las paradojas del teatro burgués, P.26
 - 4.- La misión tutelar del poeta, P.35
- B II.- El alma individual o colectiva ante la historia, P.45
- 1.- El Elemento irracional cíclico P.55
 - 2.- Antilógica de las dramáticas del absurdo, P.67
 - 3.- La comunicación por la crueldad, P.77
- C III TEORIAS DIDACTICAS (MATERIALISMO Y TEATRO EDUCATIVO) P.87

(Notas para auxilio provisional de los alumnos,
tomadas de mi tesis doctoral)

III

Sanzibetti

El "yo" sentimental ante la Naturaleza

~~EL CLASICISMO ANTIARISTOTELICO~~

Como una reacción en contra del dogmatismo de la estética neoclásica francesa, ya internacionalizada por su carácter de universalidad y su escala de valores absolutos - expresión de las " ideas innatas " cartesianas -, sobre viene un estricto criticismo sobre las propias bases lógicas del sistema, tendiente a hacer de la razón un instrumento dialéctico, abierto, en pos de la verdad, y no como la meta única de una concepción acabada y hermética de la naturaleza y de la vida.

No es necesario insistir en los motivos políticos e históricos que esta nueva visión de la vida - implique entre los pueblos dominados, que buscan una cultura propia, la cual contraponer al absolutismo de los borbones y a la hegemonía de Francia durante el Siglo XVIII. No olvidemos, por otra parte, el trasfondo de las luchas religiosas de que es víctima Europa, ni el dilema teológico y filosófico suscitado con respecto a la tesis del libre arbitrio o libertad de salvación del hombre católico, contrapuesto al determinismo de la naturaleza, tesis protestante de nexos panteísta, que desencadena tantas escisiones religiosas (1).

(1) La distinción que hace Descartes (1596-1650) del hombre (res cogitans) y la naturaleza ---- (res extensa) garantiza a la teología católica y su tesis del libre albedrío; pero lleva a aplicar razones

Frente a una Francia católica, política y económicamente poderosa, que se nombra heredera del complejo cultural greco-romano y renacentista, porta voz de la legalidad y de la más alta idealización de la forma exterior del arte, y propagadora de un criterio de verdades absolutas en todos los campos, comienzan a surgir posturas inconformes que reclaman, por una parte, aquella zona de la mente humana que el racionalismo imitativo cerrado pretendía ignorar: la imaginación o facultad de crear imágenes.

Por otro lado, se hace patente además que la propia naturaleza, objeto de estudio del espíritu clásico, rebaza el marco estrecho de toda lógica normativa, ya que aún la ciencia de la época, incapaz de explicar ciertos fenómenos naturales ni de satisfacer a la credulidad colectiva, dejaba impenetrable y desdibujaba una gran parte de la realidad. Y si los enciclopedistas franceses habían enarbolado el rigor de la razón como único camino para alcanzar la felicidad colectiva (reflejo del ideal socrático de la sabiduría como bien alcanzable); en cambio, el pueblo en las di-
mientos y métodos matemáticos al terreno de la estética, ya que desvincula al arte de la realidad externa y lo somete a modelos ideales semejantes a los arquetipos platónicos, y superiores a sus sombras aparenciales en el mundo. En cambio, el determinismo luterano deja en claro la identidad del hombre con la naturaleza. - También el panteísmo de Spinoza y la teoría de las mónadas de Leibnitz (1976) pondrán de manifiesto la espiritualidad de la materia conforme a una armonía pre establecida y como reverberancia de una sola voluntad predestinadora. Dentro del arte, esto implica que si bien el artista no es libre de enmendarle la plana al mejor de los mundos posibles (el que existe), por otra parte, actúa presa de un sentimentalismo estético, ligado a la naturaleza y a las experiencias sensoriales

versas regiones de Europa gusta de lo inverosímil y milagroso, como una resistencia social. Dicha resistencia se hará evidente no sólo en su necesidad de misterio, sino también en la afirmación del gusto nacional de cada país, contraponiendo al código importado la búsqueda de lo maravilloso y la expresión del genio popular, no precisamente clásico.

Así, en los pueblos italianos, cuya dramática neoclasicista se había esforzado en conciliar el normativismo Aristotélico y la imitación de Plauto y Terencio con la improvisación de la comedia del arte y la fantasía de las fuentes medievales, vibra ya un criterio de independencia respecto a la esclavitud de la literatura clásica. (2) Torcuato Tasso, en su afán por fusionar la tradición caballeresca con Aristóteles se valió del elemento religioso para amalgamar lo maravilloso con lo verosímil; sus "Discursos sobre el arte poético" (1565) anunciaban ya la sensibilidad moderna.

de lo maravilloso y lo bello.

De la conciliación de ambas filosofías, reflejo de dos posturas teológicas, habrán de surgir las contradicciones del afán individualista de vivir acorde con la naturaleza sentido por Rousseau (1712-1778), y el "yo romántico" de Schelling (1775-1854), huella del espíritu absoluto y capaz de la "intuición artística" que le permite actuar sobre el mundo y modificar sus formas.

(2) Ya Ludovico Ariosto (1474-1533) había hecho privar la imaginación desbordada y la multiplicidad de enredo con su poema caballeresco "Orlando". Y Giraldi Ginzio, autor de espectáculos teatrales "atroces" para el gusto académico, expuso en su "Discorso intorno al comporre dei romanzi" (1554) cómo las reglas y unidades clásicas corresponden a una época ya extinta.

También, muy peculiar se ofrece en España esta señalada resistencia social al dogmatismo neoclásico-frances, identificado con absolutismo político del si glo XVIII. Pues el gusto popular seguía favoreciendo al teatro de los Siglos de Oro españoles (tan irrespetuoso de la unidad de estilo), ya que este era el mejor exponente de la sensibilidad nacional. Asimismo, frente a las extranjerías formales importadas de Francia, por sus no menos importados reyes Borbones(3), -- que despreciaban la cultura española por "barbara y atrasada", se cultiva el realismo testimonial con la picaresca y se representan con gran éxito las zarzuelas y sainetes de don Ramón de la Cruz (1731), quien aparece como heredero de los pasos y entremeses tradicionales. Su obra ofreció también una franca oposición al gusto impuesto por la invasión napoleónica en la península un siglo después. (4)

Por su parte, Inglaterra, cuya mayor aportación dramática fue desdeñada entre los neoclásicos, quienes incluso llamaron a Shakespeare "bárbaro asesino" (5)-

(3) La casa de los Austrias en España quedó sin heredero a la muerte de Carlos II el hechizado al finalizar el S. XVII. El trono fué ocupado por Felipe V de Anjou, nieto de Luis XIV de Francia, con lo que se establecieron en España durante el siglo XVIII las instituciones y el gusto neoclásicos.

(4) Por otra parte para comprender mejor el gusto español, profundamente religioso, hay que recordar que el propio barroco es un desarrollo exuberante e imaginativo de las formas racionales clásicas; -- de ahí sus diferencias con el purismo normativista -- francés.

(5) Voltaire en su discurso de recepción en la Academia criticó la violencia en Teócrito y aún en el canto II de la Eneida de Virgilio. CF. Garrido Paillardó.- "Los Orígenes del Romanticismo", p.p.95 y 96 O.C.

por su proximidad a la naturaleza al plasmar pasiones incontenibles, sufre una curiosa metamorfosis, debido a la Revolución Industrial de 1688, que elevó al comerciante y al productor a un rango aún superior a la -- aristocracia, menos rica. La burguesía irrumpió en la literatura, borrando la distinción clásica de los géneros que confería a la tragedia la dignidad de tratar personajes nobles y a la comedia la función de reflejar personas inferiores. De esta suerte, la nueva clase encontró en la simplicidad del drama sentimental - doméstico el medio de proyectarse y figurar, así como de dar cauce a sus emociones sin comprometerse en los problemas y preocupaciones histórico sociales de la época. (6)

Y en Alemania, fragmentada por las luchas religiosas y, dado su carácter feudal, débil aún para oponerse al heliocentrismo de Francia, se impuso poco a poco la glorificación de un pasado gótico, pleno de libertad, contrapuesto a la rigidez clasicista retrotraída al Renacimiento por los Borbones y, más tarde, adoptada por Napoleón.

(6) Ya Locke en su "Ensayo concerniente al entendimiento humano" (1698) afirmaba que los sentidos eran la única fuente del conocimiento; con ello negaba toda sabiduría anterior y ponía a la estética al nivel del sensorialismo puro y libre de toda retórica de lo inmanente. No obstante, el arte inglés optaría por buscar la perfección del estilo en las formas clásicas, sólo que vacías del contenido anterior, el cual vendría a ensancharse con una nueva sensibilidad más atónico con la época y el sentido de confort del pueblo. Así lo propuso Pope en su "Essay On Criticism" (1688-1744) La tragedia "The twin rivals" (1702) de Farquhar ofrece un corte clásico, pero el conflicto es familiar -- burgués; la tragedia burguesa florece con la obra -- "George Burnwell" (1731) de Lillo. El sentimentalismo había hecho presa del público inglés.

Empirismo

< ---

< Pope

5

De esta suerte, habrá de gestarse el mito germánico de una sangre y una cultura godas, actuantes sobre los demás pueblos europeos, cuyo florecimiento creen haber estimulado a partir de la Edad Media. Así, en el mundo moderno, a Alemania tocaría cumplir la misión que correspondió a Grecia en el periodo clásico. Y con ello le disputa a Francia ser la verdadera portadora, viva y actuante, (no imitativa ni estática) de la cultura europea. El teatro alemán, poco a poco, rebazó las ideas poéticas de Martín Opitz (1597-1639) inspiradas en Ronsard, así como el dictamen poético de Gottsched (7), cuyo teatro había buscado la dignidad escénica en la poética de Boileau y en las ideas clasicistas de Pope, ^{con lo cual había contrarrestado} ~~para contrarrestar~~ la distorsión barroca y la improvisación de las compañías de "clowns" ingleses que recorrían Alemania, lo mismo -- que los "zani" de la Comedia del Arte lo hacían desde siglos antes. Pronto se revaloraron, por su fuerza popular y su carácter nacional, las farsas carnavalescas de Hans Sachs (1494-1576) y los temas rústicos y burgueses del teatro de Andreas Gryphius (1616-1664), -- quien había tomado por modelo a Séneca, pero con la exhuberancia y gusto estoico-cristiano de la época.

La imaginación y la naturaleza serán en adelante las que se propone normen la creación poética. Así

(7) Johann Cristoph Gottsched (1597-1639) --- propagó la distinción de géneros, las unidades aristotélicas y la finalidad educativa del teatro, en un libro que fue casi sagrado: "Kritische Dichtkunst" (1799).

la fantasía puede ejercerse como facultad creadora que de la libertad a la expresión, respecto a las clasificaciones retóricas. La explosión del "Sturm Und Drang" (1777), título de una obra dramática de Klinger que - dió nombre al movimiento que ya presagiaba el Romanticismo, exaltó al sentimiento y violó todas las normas clásicas en su afán de aproximarse a la vida espontánea; pero, sin lograr dar realidad a la obra ejemplar que preconizaba, cedió el paso a un nuevo Clasicismo: el de Goethe y el de Schiller.

Pese al viraje "gótico" inicial, el arte alemán no buscará tanto sus modelos en los ciclos del Medioevo ni en la imitación de su arte que no comprende: sino que fijará la mirada en la perfección helénica y se identificará con el arte de los griegos a quienes presupone un origen racial común ario (8)

Quedaba así a Francia el honor de almacenar y usurpar el dogmatismo y la legalidad de un arte romano retórico "muerto", vacío de contenido vital.

(8) Guillermo Schlegel (1768-1845) apunta hacia mayores intereses políticos que literarios en su "Curso de literatura dramática". Esta exaltación de la cultura germana impregna todo el arte y la literatura de la época.

C.F. Fichte.- "Discursos a la nación alemana" (1807).
C.F. Hegel.- "Fenómenología del Espíritu" (1770-1831).

(Lessing y la tragedia de Hamburgo)

Gregorio Lessing

Lección de
P. R. B. 134

Aún cuando las observaciones aristotélicas, -
artificialmente petrificadas y desligadas de su carác-
ter de apreciaciones a posteriori sobre la creación ar-
tística, habían sido llevadas a la tiranía mas extre-
mas, por los neoclásicos, y mucha era la rebelión que-
la originalidad mostraba en contra de ellas; más gran-
de todavía era la fascinación y respeto que éstas, así
como toda la cultura antigua, ejercían sobre el hombre
moderno. Una prueba de ello es el hecho de que ^{elata} la crí-
^{que} tica antidogmática de Lessing (1729-1781) se haga den-
tro del terreno de la propia lógica silogística de --
Aristóteles, ya sea para aclararlo o para "invalidarlo",
El propósito es la crítica; o sea, valerse de la instru-
mentación razonadora dialéctica no como de una meta, -
sino como un medio para buscar la verdad; lo cual habrá
^{responder en} de resultar una nueva teórica dramática.

Siendo dramaturgo y crítico del Teatro Nacional
de Hamburgo (1767-69), Lessing recopiló una serie de -
observaciones en una obra fundamental para el estudio-
del teatro: "Hamburgische Dramaturgie". En esta, espe-
cie de epistolario crítico del teatro del siglo XVIII,
plantea la posibilidad de seguir libremente o no las -
meditaciones de Aristóteles, y proclama la independen-
cia respecto a los cánones neoclásicos franceses, hasta
antes ciegamente imitados. Entorñ la búsqueda de la -
esencia de lo trágico hacia la genialidad de los auto-
res dramáticos, previa a todo normativismo y capaz de
expresar el misterio de la vida, y propuso ^{que} como modelo

a Sófocles (6) en especial, y a Calderón y a Shakespeare, tan diametralmente opuestos al aristocrático rigor lógico que a prisionaba los pastiches trágicos de Voltaire (7) por entonces.

De esta suerte, no sólo admite la extroversión del creador en su obra, sino además abre paso a la crítica subjetiva, derivada de la observación y la experiencia tamizadas por el interior del crítico y no recortadas por Cánones anocrónicos inamovibles. Consciente de la necesidad de estructurar debidamente sus opiniones para no caer en un relativismo sin método que resultase vulnerable frente al sistema unificador neoclásico, parece basarse con la distinción Kantiana acerca de las percepciones sensibles ^{comulgat} del entendimiento humano: tiempo y espacio. De ahí, parten sus definiciones estéticas de las artes poéticas o temporales, y plásticas o espaciales, cuyos lenguajes respectivos poseen sus propias reglas internas independientes entre sí.

(6) "Filoctetes" tragedia en que la desesperación del protagonista estalla con violencia, sirve a Lessing como argumento contundente contra los relatos impersonales que hace Racine de las escenas cruentas, conforme a las "Mesure et retenue" propuesta por Boileau en su "Art Poétique". Nada más frío y estereotipado, para la sensibilidad pre-romántica, que el desenlace trágico sea relatado, al modo de las tragedias latinas, en un afán virtuosista de apegarse a Aristóteles, quien valora a la poesía épica por encima de la dramática, ya que la primera se dirige a un público superior, con más imaginación, que no necesita de la imitación completa de la realidad.

(7) "Zaira" (1730) "Mahoma" (1742), "Merope" (1743), "Roma Salvada" (1752) "Tancredo" (1760) para Lessing, la grandeza del teatro esta en la acción y en su capacidad de conmover al público; no en la retórica de estas obras de Voltaire

Pues, si bien, la fijeza de la plástica requiere de la expresión sintética en un espacio dado, en cambio, la fugacidad de la poesía necesita de la descripción dinámica debido a su condición temporal. Con ello, y sin abandonar a los modelos clásicos, combate la imitación de la plástica que el "gusto miserable de los franceses" había impuesto a la poesía así como su afán de "poetizar" la naturaleza. (8)

Las artes temporales, y muy particularmente el teatro, que también participa de la plástica y del espacio, pero cuya fuerza expresiva reside en la acción, exigen una mayor libertad, dada su esencia fugaz. Y esta libertad ha de centrarse en la captación poética subjetiva de lo maravilloso, más allá de los límites marmóreos del imperativo neoclásico.

Contrariando a Aristóteles, esto impone la libertad de estilo, susceptible de mezclar lo trágico y lo cómico como lo había hecho Lope, así como la ruptura de las unidades de lugar y tiempo, que le parecen a Lessing condicionadas por las limitaciones materiales de los teatros griegos, en los que se representaba -- frente al paisaje, apenas cortado por un cuerpo de --

(8) Se ^{apoya en} ~~trate de~~ un examen comparativo entre el canto II de la Eneida de Virgilio, que describe los gritos horrendos y las convulsiones de Laoconte y sus hijos, atacados por serpientes marinas frente a Troya; y la famosa escultura de Agesandro, que reproduce el mismo tema con aquella "noble sencillez y serena grandeza" -- que a Winckelmann (1717-68) le habían parecido la fórmula del arte y ser helénico. Lessing concluye que el poeta se puede permitir violencias que en las artes plásticas serían intolerables. Cf.

"Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie" (1769) Laoconte o los límites entre la pintura y la poesía.

La falta de una expresión dinámica en la escultura griega lleva a la pintura a admitir violencias que resultaría excluido de una boca abierta por el dolor en la plástica. La poesía puede permitirse las violencias más violentas. Esta idea

columnas (paraskenia), que fungía lo mismo como el frontón de un palacio para la tragedia que como un lugar - agreste o la plazoleta de la ciudad para el drama satírico y la comedia, respectivamente. El coro, por su -- parte, demasiado costoso para prolongar la representación más allá de "una sola carrera del sol", se le ocurre a Lessing fué el motivo por el cual Aristóteles -- circunscribió el tiempo convencional poético y la ---

acción dramática a la duración real de la representación. ^{Limitación que ya no puede admitirse en otra época y ante un público distinto de griego.} En cambio, acepta la unidad de acción, la que debe --

ajustarse a un conflicto, y recomienda la unidad de -- carácter, el que debe mostrarse, como tal, íntegro. (9)¹²

Y Por primera vez, la ^{infalibilidad} ~~inabildad~~ aristotélica que da puesta en tela de juicio dentro de los propios límites del rigor lógico, con la revisión del XIV capítulo del "Arte Poética", a propósito del empleo del terror y la compasión con objeto de provocar la catarsis o -- purga de pasiones en el espectador, la que a Lessing e satisface por su implicación moral, en tanto propaga -- la práctica de la virtud, idea esta muy a tono con los postulados enciclopedistas. Resulta que la compasión -- debe suscitarse por el infortunio que aniquila al héroe

¹²
(9) De las inflexibles unidades clásicas, la -- unidad de acción, o imitación de un solo asunto es la ^{única} que Aristóteles establece categoricamente. La unidad -- de tiempo, referida a un ciclo solar no responde al común de las tragedias y comedias griegas. Y ha sido interpretada tanto como de 24 horas como de solo 12, que es la duración promediada de la luz del día.

La unidad de lugar fué añadida por Castelvetro (1570) debido a que los cambios de escenario le parecían pecar contra la verosimilitud.

Cfr. Guillermo Días Plaja. -- "Enciclopedia del -- Arte Escénico", p. 38

//

al finalizar la tragedia. Pero este final desgraciado que se revela como el más trágico para el filósofo estagirita contradice totalmente el pretendido final feliz que el mismo dicta como la mejor fórmula dramática de entre las cuatro posibilidades con que se produce la acción trágica, a saber:

1).- Cuando un personaje intenta perpetrar una acción criminal sobre alguien de su misma sangre a sabiendas del parentesco que le une con la víctima, y al final, no la lleva a cabo ¹³ (10)

2).- Cuando el protagonista, en pleno conocimiento de los nexos familiares que tiene con alguien, se propone asesinarlo y la acción se ejecuta. ¹⁴ (11)

3).- Cuando, después de consumado el crimen, el victimario se entera de los lazos de sangre que le unen a la víctima ¹⁵ (12)

4).- Cuando la acción no se realiza, ^{ya} al reconocerse el parentesco con la persona a la que se pretendía dar muerte,

Esta última fórmula conciliadora está en evidente contradicción con el paso "de la felicidad a la desventura" necesario al mecanismo trágico, cuyo objeto es restaurar la armonía mediante la destrucción, e incluso con el descuartizamiento del héroe; pero esta es la que Aristóteles define como mejor hipótesis trágica. A través del silogismo puro, Lessing descubre la

¹³ (10) Así ocurre en Hamlet cuando intenta matar a su tío ¹⁴

(11) Es el caso de "Medea" de Eurípides que mata a sus propios hijos

¹⁵ (12) Así ^{Pasa} ocurre en Edipo de Sófocles, que mata a su padre sin conocerlo; y es el caso de las Bacantes de Eurípides.

falibilidad del criterio poético aristotélico, e inválida la codificación rigorista derivada de este. Quizá sea por ello que muchos lo consideraran como denigrador del clasicismo francés.

Más no olvidemos que la crítica alemana buscó basamentos científicos a las ideas de los poetas de la época ¹⁶(13) y al sentimiento popularizado, que reclamaban para Alemania el mérito de ser la legítima depositaria de la tradición clásica, a partir de la Edad -- Media. Desde el punto de vista de la crítica dramática se plantea la posibilidad de que el autor se valga de su propio sentir para ser fiel a las normas o no, así como a la información histórica en que se inspire; pues la propia perspectiva del poeta se concibe como el elemento básico de la creación. Con esto se reafirma la subjetividad y el sentimiento frente a la relatividad de los valores objetivos. Notese además, las repercusiones que esta victoria del elemento creador subjetivo -- tiene también sobre la propia representación de la -- obra dramática original, ya que se pone en crisis el -- criterio objetivo y la "Verosimilitud" que hasta antes pretendía dar unidad a las diversas perspectivas humanas que concurren en la escenificación propiamente dicha. Es claro que si el poeta será concebido durante -- el romanticismo como un demiurgo, tocado por la chispa de la creación divina, también el actor es artista libre de expresar y dar rienda suelta a su caudal de emociones mediante la posesión plena de su personaje. La

13

Importa el suficiente arrebató subjetivo para mostrarnos
la presencia misma del drama. El actor ha de canalizar su
personalidad y su lucidez, para establecer un hecho ilusorio y la comunicación
La interpretación deviene en un arte subjetivo, después d ^{hipnótica} ^{con el} ^{público}
de todo. Poco a poco, como intérpretes, vendrán exigien
do su parte en la creación y pugnarán por la primacía;
los comediantes, los directores, y a ^{también} los escenógra-
fos y músicos. ^{la propia crítica dejará de ser una pura}
^{apreciación comparativa, aunque con una cierta}
^{en el impresionismo, a cambio} Y por su lado, garantice o no la crítica dramá-
tica enboga, también el público ^{interpreta} recibe subjetivamente
los estímulos provenientes de la escena teatral; su --
aplausos como ya lo había señalado Lope, constituye un
factor determinante en la comunicación que pretende el
arte.

individual
le librarse de la
dicula justicia
artística.

14

... a la teoría de las citas
... a Brecht, Diderot, y a
... a la psicología, a la sociología, a la historia.

(7) Esta teoría de la actuación, aunque derivada de
Diderot, contrasta con la lucidez racional que éste recomendaba
ante el fenómeno de crear técnicamente la ilusión teatral. "La sensibilidad no
es en forma alguna, la cualidad de un genio" afirmaba el teórico
Francés en "El paradoja del Comediante". Bertoldt Brecht, un siglo
después de haber ido de Lessing radicalmente al considerar que el intérprete no
debe enmascararse, y ha de sostener además una actitud de control y de crítica

Los clásicos del Romanticismo

LA OBRA DRAMÁTICA FRENTE A LA CRÍTICA DE LESSING

Con mucho tacto, pero con firmeza, se va desbrozando el campo de la crítica dramática y ajustándose a una nueva sensibilidad que justifique, como sujeto poético más próximo a la verdad y conforme a los nacionalismos políticos del siglo XIX: el material legendaro vernáculo, la épica con color local, lo nativo y lo autóctono de cada pueblo, y como lo indica -- Diderot: al hombre es en su marco cotidiano, con su propio lenguaje y sin disfraces.

La propagación de un Teatro Nacional Alemán -- arraigado a la sensibilidad popular es una de las metas en que coinciden Lessing y Goethe (1749-1832), -- dramaturgo éste del Teatro de Weimar. Sus obras dramáticas "Goetz von Berlichingen" (16) y "Egmont", que no entusiasman tanto a los neoclásicistas, por su "desmesura", como al público alemán, hacen de la epopeya un vehículo de la concepción histórica y filosófica del autor. Su rechazo de los moldes franceses guarda un --

(16) (1773) Obra que el Sturm und Drang aclama como máxima realización del nuevo gusto, por el -- cultivo que hacía de la gama emocional. Retrata la -- fuerte individualidad del caballero Götz von Berlichingen (1480-1562), quien había escrito sus memorias y -- por su vida resultaba el prototipo del héroe alemán; su gran éxito teatral hizo concebir a Goethe personajes titánicos: "César", "Mahoma", "Prometeo" Pero el equilibrio entre el impulso afectivo y la perfección técnica la alcanzó en su "Iphigenia" (1786) -- que representa el triunfo de la libertad moral sobre la fatalidad.

curioso paralelismo con la rebeldía contra la opresión y el ataque a los prejuicios sociales manifiestos en su novela "Werther". (1774)

El papel que corresponde al teatro en la vida del hombre y de la colectividad quedó ampliamente definido en el sueño profético goethiano que dió origen a su personaje de novela "Wilhelm Meister" (1796), -- quien aprende el arte de la vida através del arte teatral, al que se encuentra vinculado desde su niñez, y concibe el ideal de un teatro nacional con el fin de unir y educar a su pueblo en el culto a los valores - eternos.

La afición a la escena estan clara en la obra de Goethe, que escribe en forma dramática su grandiosa epopeya de la historia del genio humano: "Fausto", (1790-1808-1831) casi irrepresentable. Tomado el personaje de la tradición popular medieval y de las representaciones de títeres, y valiéndose del ambiente gótico y de la métrica poética popular de Hans Sachs -- (S. XVI), Goethe forja una obra clásica por sus valores eternos y por dar imagen poética plena a la existencia humana. (17)

Podría decirse que en sus obras trágicas se verifican aquellas libertades de creación postuladas por Lessing, contemporáneo suyo, cuya propia producción dramática, en cambio, no logró rebazar el marco neoclásico del teatro burgués, contra el que tanto pug

(17) Los antecedentes literarios estan en la obra medieval "Le Miracle de Théophile" y en la obra de Marlowe. Lessing en su famosa "Carta num. 17" expuso en un fragmento de un Fausto su concepción del diálogo teatral, veloz y condensado, que debió coincidir con el que empleó Goethe. CF. Fausto, "Parte primera-

21/17
16

nó.(18) Son curiosas algunas apreciaciones alegóricas con respecto al arte de la escena, que Goethe ofrece en su prólogo a "Fausto", a la manera un poco como lo hacían los autores griegos para aclarar sus puntos de vista y justificar la propia creación: en este caso - un Poeta un Director y un Gracioso exponen sus ideas respecto a la representación; y esto, un tanto teatro-dentro del teatro, como en Shakespeare. Se trata de tres criterios subjetivos muy claros que influyen en la obra teatral.

El ideal del hombre se hace patente en el Poeta, piensa éste convencido de su misión divina e irrecedera, y se pregunta: "¿ con qué conmueve el (poeta) los corazones todos? ¿ con qué domina todos los elementos? ¿ no es el acorde que de su pecho brota y en su corazón vuelve a anudar el mundo ?" (19)

El Gracioso, por su parte, se vanagloria de sus aptitudes para hacer llorar o reír; y recomienda esta fórmula dramática para calar en la vida del hombre: "En cuadros abigarrados, poca claridad, mucho -- error con una chispa de verdad; así se confecciona el

(18) La urgencia de formas de comunicación más directa que exigirá el romanticismo no parece manifestarse en la timidez con que Lessing adopta los moldes neoclásicos en sus obras: "Miss Sara Sampson" (1755) de personajes burgueses y corte clásico; "Minna von Barnhelm" (1767), inspirada en la guerra de los siete años y en la desigualdad social y económica; "Emilia Galotti" (1772), basada en una leyenda de Tito Livio, a imitación de teatro francés que tanto combatio; --- "Nathan el Sabio" (1779), prototipo de hombre creyente de un cuento del judío Melquisedec, tomado del Decamerón de Boccaccio.

(19) Goethe, "Fausto", Prólogo, O.C. p. 27 -- Nietzsche habría de ver en la propia naturaleza la -- creación de un Dios poeta.

Nathan el Sabio
Boccaccio

mejor brebaje que a todo el mundo refresca y edifica!"

Y el Director, que cuanto antes desea "devanar - muchos enredos" para solazar a la muchedumbre, ya que esta es "la leña" que hay que partir y conocer, exclama: " en nuestra escena alemana cada cual prueba lo - que puede; no me escatiméis, pues este día ni bambalinas ni tramoyas. Emplead la luz del cielo, la grande y la pequeña, y derrochad también los astros; aguas, - fuego, muros de roca, animales y pájaros hay de sobra" (21).

¿No son éstas, acaso exaltaciones de las posturas que el teatro romántico habrá de llevar a su máximo esplendor? Basta presenciar una ópera de Wagner -- (1813-1883) para comprender la trascendencia que tuvieron.

Los modernos críticos franceses han censurado el caracter libresco de los dramas románticos de --- Goethe y de Schiller; extrañamente, si tal cosa es -- criticable, esta se debe a la placenta clásica de la Ilustración, de cuyo contexto emerge, en pos de libertades, el teatro romántico.

Justamente, en la producción de Schiller - - (1759-1805) habrán de consolidarse y aún rebazarse - las teorías dramáticas de la Aufklärung alemana, postuladas por Lessing. La ruptura con la tradición aristotélica, por ejemplo, parece ejecutarse sistemáticamente, quebrantando cada una de sus reglas monolíticas,

(20) Ibidem. p. 28

(21) Ibidem. O.C. p. 30

con excepción hecha de la unidad de acción ~~y la integridad~~ y la integridad del carácter que se ciñen a temas épicos y héroes conocidos. Ocurre que "debe guardarse -- una perfecta unidad, conservando las libertades de -- Shakespeare" (22). De ahí que el tiempo sea muy flexible, pues no se trata de una valor real, ocurra en 12 24 o un sin número de horas. Lo mismo la escena se -- desplaza, o mejor dicho nos transporta incesantemente y por igual desde la "sala gótica adornada con escudos y yelmos" del castillo del Barón de Attinghausen hasta los Mythen, los más altos picos nevados de las Cordilleras Suizas y, "Al fondo, el lago, sobre el cual - se ve, al principio de la escena, un arco iris lunar".. y al final, cuando los aldeanos, armados, abandonan - la escena " por tres lados", después de haber jurado defender su libertad, "se ve cómo sale el sol sobre - los ventisqueros", mientras "la orquesta hace oír maravillosos acordes" (23)

Muchos anacronismos de Schiller rechazarían la verosimilitud, más propia de un tratado de historia que de una recreación poética, sentimental y subjetiva. El estilo se aproxima más a la naturaleza por su vehemencia, y paisaje y conceptos marchan de la mano,

(22) "Maria Stuart" (1800) Prefacio.

(23) Cf. "Wilhelm Tell" (1804), Escenas I y II Acto II O.C. pp. 391-422.

Los apoyos musicales utilizados en los momentos de mayor originalidad definieron el carácter de - un nuevo género: el melodrama, cuya estructura habrá de cristalizarse a lo largo del tiempo entre los géneros realistas, la tragedia y la comedia.

Evidentemente, hay un ansia de comunicación más directa, pero la retórica de la razón parece ir dejando paso a la grandilocuencia de los sentimientos.

Este lenguaje cargado de pasión y de sugerencias es otro recurso para describir ciertas escenas - patéticas que al no ser ejecutadas en la escena, reciben una mayor fuerza emotiva:

"¿ Es preciso que oiga lo que me horroriza -- ver?.....(balbucea en el momento de la ejecución el conde de Leicester, cuya ambición e indecisiones impidieron salvar a su amada María Stuart de ser decapitada) " Escuchemos..... Reza en alta voz con tono firme... Todo se calla, todo; no oigo más que sollozos y a mujeres que lloran... Retiran sus vestidos...¡Escuchad! ... ponen el taburete... se arrodilla sobre la almohada.... Coloca la cabeza" (24)

Momentos antes nos han descrito "un gran cadalso levantado y revestido de paño negro; un negro tronco, una almohada y, cerca de ella una hacha recién -- afilada". Pero el hecho de que se mantenga nuestra mirada lejos de un espectáculo cruel no se debe al respeto por las normas del teatro de Séneca ni a la mayor estima que por la descripción épica siente Aristóteles. Tampoco se deben estos soliloquios a la limitación de recursos escénicos, puesto que tramoya sobra en los teatros alemanes. Forestas, castillos y ciudades enteras sirven de escenario a Schiller para precipitar la acción con pocas palabras. Temeridades, sui-

cidios y asesinatos se recrean con lujo de detalles ante los ojos de un público ávido de sufrimientos.(25) La descripción de presencias escuchadas es más subjetiva que verosímil. El público, si bien no puede ver, podría oír también. Pero el dramatismo es mayor al penetrar en la intimidad del cobarde conde de Leicester en el preciso momento de la ejecución, cuya espectacularidad queda en segundo plano, mientras que su culpabilidad y dolor son el objeto de nuestra atención.

En cuanto a las fórmulas de acción dramática, Schiller juega con las situaciones trágicas menos recomendables según la poética aristotélica. En "Wilhelm Tell" la repugnancia al no haber infortunio, sin embargo, no se suscita en una escena en que el héroe sufre la prueba de dirigir su ballesta contra su primogénito. Aquí entra en juego la promesa de recuperar su libertad y salvar a su hijo si logra clavar la flecha en una manzana colocada sobre la cabeza del vástago. El hecho de que la violencia contra la propia sangre de Tell, quien acepta el riesgo, sea infringida indirectamente por el tirano austriaco Gessler, suscita una riqueza de matices psicológicos de gran dramatismo..Al caer la manzana y no el niño, sentimos el alivio de un desenlace feliz; y la figura de Tell nun

(25) En la misma obra, Cf. Acto IV, Escena V, Mortimer "Se clava el punal y cae en brazos de los hombres de la guardia". Y en "Wilhelm Tell", Acto IV, Escena III, Gessler cae de su caballo fulminado por una flecha, mientras una mujer del pueblo levanta a su niño y grita: "¡Mirad, hijos, cómo muere un tirano!"

ca nos parece más noble y más heroica (26). Y cómo con-
trasta esta acción con el nefando asesinato del Empera-
dor de Austria a manos de Juan el Parricida, a quien
Tell dice: "Yo levanto al cielo mis manos puras y te
maldigo a tí y a tu crimen. Yo he vengado a la natura-
leza que tu has profanado... Nada tengo en común con-
tigo.... tu has asesinado; yo he defendido lo que me
es más querido" (27) Menos calibradas, las motivacio-
nes del crimen contra el padre, el hermano y la amada
planteadas en "Die Räuber" (Los bandidos, obra de ju-
ventud de Schiller) nos impresionan y producen desaso-

(26) Esta situación o fórmula dramática, en -
que el victimario tiene clara conciencia de su rela-
ción familiar con la víctima, es típica del melodrama,
pese a la opinión de Aristóteles, quien la conceptuaba
como indignante por que la desdicha no sobreviene. -
Heinrich von Kleist en su tragedia en verso y en cin-
co actos "Prinz Von Homburg" (1810), lleva el asunto
a su límite al plantearle a su protagonista la disyun-
tiva de juzgarse a sí mismo y dictar su propia senten-
cia, a causa de una desobediencia militar que le había
dado el triunfo a su ejército, pero que era al fin de
cuentas una indisciplina que ameritaba castigo. El hé-
roe se debate entre su amor a la vida y su sentido --
del deber y, finalmente, somete sus intereses particu-
lares a los intereses generales del Estado y al orden,
y decide su propia muerte. Entonces, la figura del héroe
se muestra en toda su perfección; pero el Principe --
Elector en vez de aplicarle la pena, lo conduce con -
los ojos vendados al palacio, donde lo esperan la cor-
te y su amada para celebrar sus bodas. El sentido del
deber, las convicciones y los ideales, en fin el Impe-
rativo Categórico de toda conciencia, también juegan-
un papel decisivo en los dramas de Schiller. Así en
"María Stuart", la protagonista es ejecutada por orden
de su prima, la reina Isabel, con quien se disputa no
sólo el trono y el amor de Leicester; sino el futuro-
religioso de Inglaterra. También en "La conjuración -
de Fiesco en Génova", modelo de tantos dramas románti-
cos, el republicano Verrina se ve obligado a matar a
la propia hija, movido por sus ideales.

(27) "Wilhelm Tell", Acto V, Escena II p.500

Kleist
Acción heroica

Imperativo

ciego por el desequilibrio emocional de los personajes. Su lucha por salvar la parte noble e ideal de sí mismos los hace desgarrarse, paradójicamente, llevando una vida culpable. Y este es el verdadero esquema del personaje romántico, planteado siempre como símbolo poético -- más que como un carácter propiamente dicho. La contraposición de pecados y virtudes salta a la vista con más fuerza que el mecanismo de la justicia. La inconformidad con el estado de cosas lleva a la destrucción, pero nunca a la renuncia del ideal, problema este de desarmonía entre la realidad y el individuo auténtico: "¡Oh, loco de mí, que creí hacer un mundo mejor con el horror y -- asegurar la ley contra ella misma! He aquí que me hallo al límite de una vida atroz... (...) El orden pisoteado requiere una víctima que refleje su inviolable majestad ante todos los hombres. Esta víctima soy yo." (28)

Toda desdicha proviene de la propia culpa. Sólo la virtud puede modificar el destino que con nuestros -- actos destructivos desencadenamos sobre nuestra existencia. La problemática es clásica; pero esta posibilidad moral del alma para vencer al hado es romántica. Por -- ello, el Fausto de Goethe se salva, y el Don Juan de Zorrilla no va al infierno. El amor es la gracia, es el -- Deus ex-mañhina de una nueva concepción de la magia escénica. Pero, además, es el principio de una ruptura -- con la fatalidad. Con ello el héroe adquiere la libertad aunque condicionada por un más allá espiritual, de forjar

su propio sino. La libertad es interior radica en la voluntad moral del individuo. Ahora bien, ¿Cómo se condiciona esa voluntad interna? Esto equivale a la antigua-pregunta de cómo se rige el destino. El teatro de Georg Büchner parece expresar estas interrogantes, y con ello servir de puente entre el romanticismo y la vanguardia-del Siglo XX, ^{tan} imbuída de simbolismos y abstraccionismos, ^{Significada por} realismos literarios y surrealismos, ~~en~~ ^{por} un afán ^{de} desnaturalizar las retóricas apriorísticas.

Con trazos rápidos a la manera del "Fausto" de Goethe la acción se encadena, ^{en la obra de Büchner} y las ideas aciertan en el blanco:

"¿ es verdad entonces que nosotros mismos debememos redimirnos con nuestro dolor? ¿ Es verdad entonces que el mundo es un Redentor Crucificado?" se pregunta - Lena impotente para contravenir su destino. (29)

Y el problema principal está en la propia autenticidad. ¿Cómo ser libres si "cuando yo supiera a ciencia cierta quien soy, por lo que nadie debería sentirse extraño, ya que yo mismo no sé nada de lo que hablo, más aún, ni siquiera sé que no lo sé, de manera que es muy verosímil que simplemente alguien me haga hablar -- así, y que en realidad no sean sino ruedas dentadas y - fuelles los que dicen todo esto? (30)

Sin embargo, ¿ por qué no construir un mundo -- nuevo ? Así dice Leonce a Lena: "haremos romper todos -

(29) "Leonce und Lena" O.C. p. 95

(30) Ibidem p. 109

los relojes, prohibiremos todos los almanaques y contaremos las horas y los meses a partir de los girasoles, las flores y los frutos. (...) nos esconderemos entre rosas violetas, naranjas y laureles." (31)



(31) Ibidem p. 113

Lanzilotti

Indeterminismo

Propiedad privada

Monarquía

Burguesía

Nacionalismo

Liberalismo

LAS PARADOJAS DEL TEATRO BURGUES

Si, espiritualmente, para Alemania, la nueva escuela constituyó un clasicismo propio; en cambio, para Francia ésta habría de ser concebida únicamente como una tendencia antitética y explicable sólo en -- función del neoclasicismo francés instituido, al cual venía a contraponerse. De aquí, el sentido del romanticismo, visto como un criticismo del sentimiento, -- tendiente a recuperar para el arte y para el conoci-- miento aquellas zonas que el criticismo de la razón -- había dejado escapar. (1)

No obstante, en el aspecto político nacional, el liberalismo habría de identificar su lucha -- por las libertades sociales con la revolución estéti--

(1) Romanticismo es el término, vago en principio, con que la reacción antineoclásica fué --- conjurada. Derivado, al parecer de roman, novela en alemán, o romanzo, novela en italiano, cuyas implicaciones de una libre fantasía predominante sobre la verosimilitud y realidad histórica son evidentes. Se -- aludía al carácter de los pueblos de lenguas romances; y, muy particularmente y con un sentido peyorativo, -- se daba el término "romanesque" al español, conocido por su desmedido "novelar" y su fantasía. Lo romántico presupone ya lo gótico y bárbaro de que habrían de vanagloriarse ingleses y alemanes contra los códigos latinos preconizados por la Francia absolutista.

ca que pugnaba por semejantes libertades para el espíritu en el terreno del arte. A partir de la Revolución Francesa de 1789, el neoclasicismo autocrático fue sentido, a su vez, como expresión del absolutismo político y del catolicismo metafísico más recalcitrante y estático.

Pero, no solo habría de ser el romanticismo bandera de los liberales franceses; sino además, se avendría paulatinamente a las metamorfosis dictadas por un espíritu ya conocidamente academicista y categorico, hasta convertirse en una nueva tradición: la burguesa, ya planteada, en lo que atañe a la representación teatral y a la creación dramática por Denis Diderot (1713-1784) en "Le Paradoxe Sur le Comédién", escrita en 1773, pero publicada hasta 1830.

Diderot, adscrito ya por su época a un gusto más burgués que aristocrático, fue quizá el primer teórico en hacer notar que la tragedia clásica carecía de libertad, de carácter popular y de verdadera intensidad trágica.

Es menester recordar que el gusto oficial se sustentaba en los pilares de la verosimilitud o imitación de la realidad, adjudicada al arte, y en la unidad y pureza del estilo y de la forma plástica o poética; mientras tanto, los personajes burgueses se pavoneaban ya en la escena y sonreían desde los lienzos y broncees más artísticos. (2) Muy pronto los

(2) La influencia del teatro burgués inglés es definitiva. La tragedia "The twin rivals" -- (1702) de Farquhar ofrece un corte clásico, pero el conflicto es familiar burgués; la tragedia burguesa florece con la obra "George Burnwell" (1731) de Lillo,

plebeyos ascenderían al trono.

La comedia de costumbres, emanada de las farsas greco-romanas y medievales, y de la Comedia -- del Arte, fué tornándose paulatinamente en disimulada arma política de la nueva conciencia popular, e invadiendo la dignidad y pureza aristocrática del género trágico, hermano gemelo suyo.

Del mismo modo que la vanidad llevaba a los comerciantes a emular epidérmica y burdamente a la corte, parece que el género cómico se metamorfoseó con el trágico. Ambos géneros, realistas al fin al cabo, engendraron el drama burgués y el melodrama, y ya antes, la tragicomedia; géneros impuros o híbridos.

¡ Qué mejor ámbito, entre los extremos, para la escena burguesa! y para que el negociante pudiese respirar a sus anchas en su hipotético -- término medio, que linda con la tranquilidad de conciencia, sin llegar a la renuncia ascética, y con el buen vivir y el gozo sensual de la naturaleza, sin abismarse en el caos del libertinaje. Este teatro -- propiciaba el justo equilibrio de lo razonable y lo sentimental, de lo noble y lo plebeyo. (3)

La prédica de la decencia, ya sea con la y llega a su apogeo con "La escuela del escándalo" -- (1777) de Sheridan.

(3) Las mismas damas de la corte de Versalles, y aún la reina María Antonieta, representaron personajes plebeyos en el Petit Trianon. C. f. Leon Chancerel.- " El teatro y los comediantes", - O.C. p. 92.

ironía de Beaumarchais (1732-1799) (4) o con la comedia la crimosa tan en boga, es el eje moral del nuevo criterio de la sensibilidad, que tiende a dotar de buenos sentimientos y buen gusto al teatro más popular: el del hombre en su marco cotidiano y con su lenguaje coloquial; sin disfraces, según propugnaba Diderot.

Es claro que ni Ronsard ni Malherbe ni -- Boileau, jamás habrían tolerado en la escena aquellos dramas burgueses, tan irrespetuosos de los cánones -- como de la aristocracia, "producciones monstruosas" -- recreadas entre la tragedia y la comedia; ni habrían aceptado que " Los ciudadanos ridículos y los reyes-desgraciados son los personajes de todo el teatro -- existente y posible"(5). Y, en cambio, si Lope había dado ya al público una participación preponderante -- en el proceso de la creación dramática, Beaumarchais, por su lado, se dirigiría al ánimo del lector burgués activo, en calidad de único juez y crítico de sus -- obras, y remacharía el afán de diversión propio de -- todo espectáculo teatral: "que nadie espere sujetar a la regla los entretenimientos de mi espíritu".(6)

Por ello, qué mejor comedia de la trágica anagnórisis aristotélica que en medio de una paliza, percibir "con gran sorpresa, la forma de una espátula estampada a fuego sobre el cráneo afeitado de Fí-

(4) "La madre culpable" (1792), y particularmente sus comedias: "El Barbero de Sevilla" (1774) y "Las Bodas de Fígaro", (1784).

(5) Beaumarchais.- Carta.- "El Barbero de Sevilla".- O.C., p. 22.

(6) Ibidem, p. 30.

garo. Al ver aquello, y a pesar de estar molido a golpes, el médico exclama con arrebatos: ¡ Mi hijo ! ¡ Oh, cielo ! ¡ Mi hijo ! ¡ Mi querido hijo ! " (7)

No olvidemos que el médico Bartolo en --- "El Barbero de Sevilla" había hecho tal marca en el occipucio de su fruto de juventud, el que había nacido de una sirvienta; y que el jefe de una tribu de cingaros había dejado un extraño oróscopo, después de raptar a la criatura: "Después de verter la sangre de la que nació tu hijo, apaleará a su infortunado padre: luego, volviendo contra sí mismo el hierro y el crimen, se herirá, y pasará a ser feliz y legítimo". Tal es el tono satírico que la gravedad del conflicto de Edipo adquiere, al ser medida con el rasero de la burguesía.

La inverosimilitud y la violación de las unidades e incluso el manejo de actos elípticos, que ofrecen acción "que llega a conocimiento del público aunque no se vea en escena", con Beaumarchais se habían tornado ya en herramienta convencional de su teatro, ante el disgusto oficial de los "periodistas enciclopédicos", como él los llamaba.

Es de notar, por otra parte, que hay una -- constante didáctica en el teatro burgués del enciclopedismo a nuestros días, que Nietzsche habría de atribuir al optimismo socrático, y que tanto Diderot como Beaumarchais, y como Víctor Hugo más tarde, reconocen: "dar nuevo derrotero a ese arte cuya ley esencial, y quizá única es la de distraer instruyendo" (8)

(7) Ibidem, p. 32.

(8) Beaumarchais, Prefacio a "Le Barbier de Séville".

En ella, respira por lo bajo el iluminismo, la ----
inquietud por dirigirse al pueblo; no a las castas -
privilegiadas. Aquella preocupación filantrópica de-
la demagogia del despotismo ilustrado por alcanzar la
felicidad colectiva y el progreso humano; de hacer -
todo por el pueblo, pero sin el pueblo, seguiría ---
siendo el pibote de la sociedad revolucionaria hasta
nuestros días. El romanticismo depositaría en dicho-
pretexto educativo su justificación más alta.

Curiosamente el afán de hacer del teatro-
un espejo para educar a una sociedad, implica tambien
una fuga para el dramaturgo de la burguesía, cuando-
su propósito es criticar las costumbres y la reali--
dad circundante y, además, salirse con las suya elu-
diendo la censura de la época; pues, para ello "ha -
de recurrir a incidentes inverosímiles y ha de elegir
sus modelos fuera de la sociedad si no quiere crear-
se mil enemigos". (9) Pero esta supuesta evasión crí-
tica se asimila sin duda, el gusto tan popularizado
con las fábulas por la tipificación alegórica de los
vicios y las consecuencias morales que de esto resul-
taban.

Así escribía el satírico con ironía, res-
pecto a sus personajes que, si bien no eran zorros -
ni cuervos, los pretendía "no verosímiles" y lejanos,
de los que "en lo que concierne a la generación pre-
sente no hay parecido alguno; que en ella no he en--
contrado jamás un marido sobornador, ni un señor li-
Fígaro" .- O. C., p. 179

(9) Ibidem p. 181 .

bertino, ni un cortesano ávido, ni un juez ignorante o parcial, ni un abogado que predique la injuria, ni personas mediocres encumbradas....." (10)

En tal sentido, doblemente paradójico, los postulados éticos aristotélicos que recomendaban la ejemplaridad por encima de la verosimilitud, y la --edificación moral, aunque se resintiese la verdad de lo pintado, nunca parecieron cumplir mejor su cometido que con el drama y la comedia burguesa, aunque --por un camino inverso más atono con el sentimentalismo de una época peculiar y de una sociedad democrática, virgen a las especulaciones sabias, que elevaba su condición material y moral a la par de una aristocracia tan anhelada como caduca.

Evidentemente, todo esto venía a descontinuar el gusto tradicional y la distinción de los géneros teatrales puros, conforme a la prejuiciada tesis aristotélica de que la tragedia tratase de seres superiores y la comedia de los inferiores.

En cuanto al otro pedestal del dogmatismo clasicista: la verosimilitud de la escena..., salto-hecho añicos cuando Diderot convino en que era menester un complejo aparato de ilusionismo, para lograr la credulidad del público respecto a lo que, bajo --ciertas convenciones siempre, se representa en el --teatro. El drama burgués se ajustó al marco estricto del ilusionismo más sugestivo.

Entonces los actores resultaron el verda-

dero vehículo viviente de la creación teatral, y conductores inmediatos de la emoción lírica y el arrebatado emotivo. No obstante, estas aparentes libertades interpretativas habrían de someterse al principio de la lucidez mental y a la aplicación de un cálculo --cuidadísimo, que afinarón la capacidad de expresión-- natural del artista para que ejecutase con perfección la obra de arte. (11)

He aquí la paradoja del comediante y que es aplicable a todas las artes, ya que "nada sucede en la escena como sucede en la naturaleza".

Ni tampoco basta al artista sentir en carne propia para comunicar dichos sentimientos, pues --es necesaria una técnica fría y racionalmente ejercitada, que sirva de medio comunicante a nuestras cargas emotivas. En principio, esta tesis estética sigue enmarcada dentro del racionalismo más objetivo. Y --si para Diderot "no es el corazón, sino la cabeza la que hace todo"; sin embargo, el criterio objetivo --clásico de la verosimilitud o imitación del arte rueda por tierra cuando se establece el carácter ilusorio y ficticio de la representación. Y paradójicamente, también por esta ruptura con el neoclasicismo --tradicional, y pese a su postura intelectualista y aristocrática, Diderot sirvió a Lessing e incluso a los románticos más impetuosos de punto de partida, y

(11) Esta lucidez mental a que se somete la inspiración individual será base de la estética --intelectualista de fines del siglo XIX en Francia;-- particularmente, de los Parnasianos.

de base formal al ilusionismo realista y naturalista del drama social.

Las dos condiciones positivas que distinguirían al teatro objetivo del siglo XX, están ya -- implícitas en el drama y la comedia burgueses: la -- mentira teatral o contra realidad ilusoria que se ha ce pasar técnicamente por real, y que es una especie de intento mágico de modificar el mundo.; y la contra dicción con la realidad cotidiana, que provoca la -- inconformidad y busca el paliativo de la fuga, en la que el juego del arte tiene sus propias reglas.(12)

(12) C. f. Melchinger.- "El teatro desde Shaw hasta Brecht" .- Ed. Cit., p. 62.

VICTOR HUGO Y LA MISION TUTELAR DEL POETA

Durante el Siglo XIX el propio pueblo, -- objeto de la igualdad política conquistada, había -- adquirido definitivamente derechos legales en la esfera de la creación, tanto artística como científica, así como en la renovación social; pues también el pueblo es elemento generador determinante, susceptible de -- abonar y producir aquellos genios capaces de plasmar lo inexistente y de guiar a la humanidad en su progreso. Corresponde a los genios romper con -- los sistemas caducos y desarrollar nuevas posibilidades a la vida y a la cultura. De aquí el popularismo romántico que floreció en todas las naciones. Quebrantadas las cadenas de los códigos despóticos imitativos que ataban al arte, los poetas se disponían a reglamentar y justificar las nuevas jerarquías humanas y las relativas escalas de valores emanadas -- de la revolución de los genios: "La ley de crecimiento del genio es ser el servidor de Dios en el progreso y el apostol de Dios en el pueblo"; así fundamentaba categóricamente el nuevo sistema Victor Hugo --

(1802-1885). (1)

Con ello, un destino superior confería al poeta, al visionario y al sabio, una autoridad indiscutible, emanada de la divinidad, fuente incommensurable y motor de todo lo creado. Si respecto a lo social, sobreviene una especie de mesianismo popular en las diversas naciones acaudilladas, en la estética - ocurriría algo semejante: el imperio de la inspiración y del arrebató sentimental de los demiurgos en turno. A estos podía reconvenirlos Víctor Hugo, jefe del cenáculo romántico frances: "Sed siempre útiles, - ¡ oh genios !, y no nos desdeñéis cuando necesitamos vuestro concurso. Amar el arte por el arte puede -- ser bello, pero amar el arte por el progreso es más-bello todavía. Soñar un gran sueño está bien. Pero - soñar la utopía es mejor. ¿ Os hace falta soñar? Pues soñad al hombre más perfecto, esto es, al hombre -- ideal" (2)

Víctor Hugo encarnó los afanes liberales - y de renovación en la poesía de su época. Puntualizo la forma distintiva del drama romántico y venció la - moda clásica con el estreno de "Hernani" (1830)(3).

(1) Víctor Hugo.- "William Shakespeare".- o. C. p. 429

(2) Ibidem, p. 421

(3) La batalla de Hernani se llamó al tumulto y polémicas impresas que se sucedieron al estreno del drama romántico de Víctor Hugo que atacaba el gusto tradicional. La obra inspirada, al parecer - en el honor castellano, en el "Cid" de Corneille y - en "Los Bandidos " de Schiller, lleva el heroísmo a extremos irreales, sin dar suficiente justificación-psicológica a la acción de los personajes. La fatalidad de la pasión y de la palabra dada conducen al --