

1

IGNACIO CRISTOBAL MERINO LANZILOTTI

Ignacio Merino

ASPECTOS TEORICO CRITICOS
EN LA CREACION DRAMATICA
(ANTIGUEDAD Y CRISTIANISMO)

Ignacio Merino

TESIS PROFESIONAL PARA OPTAR AL
GRADO DE MAESTRO EN LETRAS

U.N.A.M. 1971

Amis padres





UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA
ACTA DE EXAMEN
PROFESIONAL

NOMBRE DE LA TESIS:

ECTOS TEORICO CRI
S EN LA CREACION
ATICA (ANTIGÜEDAD
ISTIANISMO)". = =



En la Ciudad Universitaria, D. F., a las 19 horas
del día 26 del mes de Octubre de mil
novecientos setenta y uno, se reunieron en la

Facultad de Filosofía y Letras, los señores profesores
Dr. Sergio Fernández - Dr. Carlos
Solórzano - Dra Marianna Montalt

bajo la presidencia del primero y con el carácter de se-
cretario el último, para proceder al examen del grado
académico de MAESTRO EN LETRAS (LITERATURA ESPAÑOLA)
del señor Ignacio Cristóbal MERINO LANZILOTTI =
quien presentó como tesis un trabajo cuyo título aparece
al margen.-Después de terminado el interrogatorio co-
rrespondiente y de debatir entre sí, resolvieron

"aprobarlo con "Mención Honorífica"

Acto continuo el presidente del jurado le hizo saber el
resultado de su examen y le tomó la protesta.

PRESIDENTE.

VOCAL.

SECRETARIO.

M. Montalt

El Suscrito, Director de la Facultad de Filosofía y Letras

CERTIFICA:

Que las firmas que anteceden son auténticas y corresponden a los señores profesores
cuyos nombres aparecen en esta acta.

Ciudad Universitaria, D. F., a 26 de Octubre de 19 71

Jefe del Departamento de
Exámenes Profesionales y Grados
Marta Obregón de De los Ríos

Jefe de Oficina

4

TESIS DE MAESTRIA EN LETRAS SOBRE
ASPECTOS TEORICO CRITICOS
EN LA CREACION DRAMATICA

(ANTIGUEDAD Y CRISTIANISMO)

E S Q U E M A

INTRODUCCION

A_CERCA DE LA DIALECTICA DE LA DRAMATICA OCCIDENTAL	p.	5
--	----	---

DIAGRAMA

21

EL CONJURO MAGICO

EL HOMBRE ANTE EL COSMOS	22
--------------------------	----

EL TEATRO CLASICO

LA PERSONA ANTE EL DESTINO O ANTE LA LEY	33
LA EVOLUCION DE LA TRAGEDIA	44
LA CRITICA, ALMA DE LA COMEDIA ANTIGUA	54
LA TRAGEDIA APRESADA POR LA LOGICA	63
LA CODIFICACION DE LA POETICA	74

EL DRAMA CRISTIANO

LA CRIATURA HUMANA ANTE DIOS	88
LA DRAMATICA CRISTIANA	101
EL CARACTER DIDACTICO DEL TEATRO MEDIEVAL	122
EL TELON TEOLOGICO DEL DRAMA RELIGIOSO	140
LA VISION POLITICA DE LOS AUTOS SACRAMENTALES	155

COMENTARIO

LAS TENDENCIAS DRAMATICAS PROFANAS	177
------------------------------------	-----

BIBLIOGRAFIA

186

ἔγνων οὖν καὶ περὶ τῶν
 ποιητῶν ἐν ὀλίγῳ τοῦτο, ὅτι οὐ
 πορὶα ποιοῦεν ἃ ποιοῦεν, ἀλλὰ φύσει
 τινὶ καὶ ἐνθουσιάζοντες, ὥσπερ οἱ
 θεομάντεις καὶ οἱ χρησμοδοί· καὶ
 γὰρ οὗτοι λέγουσι μὲν πολλὰ καὶ
 καλὰ, ἴσασιν δὲ οὐδὲν ὧν λέγουσι.
 τοσοῦτόν τί μοί ἐφάνησαν πάθος
 καὶ οἱ ποιηταὶ πεπονθότες.

Ἀπολογία Σωκράτους

ΠΛΑΤΩΝΟΣ

"Pronto comprendí que los poetas son guiados en sus creaciones, no por su saber, sino por cierto movimiento natural, por un entusiasmo parecido al de los adivinadores y los profetas, que también suelen decir cosas muy bellas sin tener noción de lo que dicen".

Apología de Sócrates.

Platón.

ALTA DE LA LECTURA DE LA BIBLIA EN LA ESCUELA

El presente trabajo tiene por objeto exponer los resultados de la investigación realizada en el campo de la lectura de la Biblia en la escuela, con especial énfasis en la introducción de este material en el currículo escolar.

INTRODUCCION

La Biblia es un libro que ha sido leído y estudiado por millones de personas a lo largo de la historia. Sin embargo, en el ámbito escolar, su lectura y estudio no siempre ha sido una prioridad. Este trabajo busca explorar las razones de esto y proponer estrategias para integrar la Biblia de manera efectiva en el currículo escolar. Se analizarán los beneficios de la lectura bíblica para el desarrollo intelectual, espiritual y cultural de los estudiantes, así como los desafíos que enfrenta la escuela al introducir este material.

En primer lugar, se debe reconocer que la Biblia es un texto complejo y rico en contenido. Su estudio requiere de un enfoque pedagógico que permita a los estudiantes comprender no solo el texto literal, sino también su contexto histórico, cultural y teológico. Esto implica la necesidad de recursos adecuados, como libros de texto, materiales de apoyo y docentes capacitados para guiar a los estudiantes en su lectura y análisis.

ACERCA DE LA DIALECTICA DE LA DRAMATICA OCCIDENTAL

Si el dramaturgo es producto y condensación del medio en que vive, tiene que ser el intérprete de la conciencia colectiva y de la época en que crea sus obras. De ello depende su mayor o menor univer-salidad, pues si bien es cierto que histórica y so-cialmente varía el motivo de su actitud creativa; en cambio, el mecanismo de dicha creación dramática tie-ne un valor independiente a las circunstancias que la originan. Por ende, lo circunstancial en el tea-tro, en tanto que es efímero, deviene en envoltura cronográfica, y de interés menos estético que filoló-gico. Pero la obra dramática verdadera, si ha hecho presa de valores universales, y hemos de creer en ellos, se yergue sobre la vejez de las condiciones que la motivaron. 1

1 Si bien, la estructura peculiar de una obra dramática no puede ser comprendida por sí sola, por su inmanencia, sino en relación con un movimiento ar-tístico y cultural que la ehmarque, y el arte como parte de la super estructura social, está condiciona-do por la infra estructura, no por ello la vida es-piritual, depende directa ni inmediatamente, ni de modo total de la vida material. Es evidente que el

Resulta que nuestra percepción histórica, más atenta a los cambios veloces que caben dentro de los ciclos de una vida humana, del apogeo de una sociedad, del éxito de una moda o tendencia, y aún del esplendor de una cultura, no tiene memoria suficiente para trazar siquiera un ciclo completo de la evolución de la naturaleza humana (espiritual, racional, emotiva, instintiva ...), como no sea solo hipotéticamente. Y no porque ésta sea eterna y estática, sino que así nos parece por su lento ritmo evolutivo en contraste con la brevedad temporal de nuestros puntos de referencia y el devenir constante de nuestras escalas de valores.

Pero todo arte, y el teatro como suma de artes, parece rebasar el estrecho marco de los fenómenos de la conciencia y ser eco de formas, si no inmutables, al menos no tan efímeras como nuestra existencia. De allí que siempre se haya tratado de establecer criterios lógicos objetivos inmanentes para aprisionar y garantizar la creación artística.

Las exigencias culturales de grupo producen conflictos constantes con los instintos del individuo. La represión de la vida instituída en una época dada puede producir reacciones individuales semejantes o diversas a las de otra época y sociedad dis

condicionamiento es indirecto, ya que el arte es cualitativamente distinto a sus causas y puede influir en las condiciones que lo determinan. El carácter dialéctico de la cultura reside en que lo condicionado no es reductible a la condición ni el efecto a sus causas, sino que parte de ellas, pero conserva su autonomía espiritual. Lo económico social no puede explicar de modo absoluto lo ideológico y creativo. De lo contrario se caería en un determinismo o monismo materialista abstracto, separado de la naturaleza concreta total. El condicionamiento social determina la posibilidad del surgimiento de un tipo de arte, o de una obra artística. La realización de dicha posibilidad necesita de otros elementos, de un genio creador y de un nivel espiritual.

tintas. Y el arte, a medida que es evasión o sublimación de una realidad concreta, no superable por el ansia de libertad individual, se nos ofrece como la cristalización de diferentes vidas, mundos y mentes; pero bajo un cierto código de posibilidades en la comunicación estética.

Esto es, que toda innovación en el campo del arte se vale en parte de un lenguaje común, si bien a partir de él viene a establecer nuevas formas, que a su vez habrán de codificarse: "La tensión entre sentimientos espontáneos y formas convencionales, de un lado, y de otro, entre formas espontáneas y sentimientos convencionales, cuenta entre las grandes fuerzas motoras del desenvolvimiento artístico; esta tensión es uno de los mecanismos en los que de manera más frecuente y eficaz se muestra la dialéctica de la historia del arte". 2

Es claro que si la historia de la cultura traza efectivamente un movimiento pendular ascensional ya sea como lo describen la filosofía idealista o ya bien como la plantea el materialismo histórico, el fenómeno teatral, tanto creativo como crítico en occidente, puede concebirse como una gran síntesis dinámica de la escena pagana y del drama religioso cristiano, síntesis a su vez de períodos puramente mágicos anteriores. Justamente, el Renacimiento parece indicar el principio del llamado por los teóricos románticos, ciclo propiamente dramático de la hu

2 Arnold Hausser.- INTRODUCCION A LA HISTORIA DEL ARTE. (*Philosophie Der Kunstgeschichte*) traducción del alemán por Felipe González Vicén.- Colección Guadarrama de Crítica y Ensayo No. 33.- Ediciones Guadarrama Madrid, España, 1961.- Capítulo VI. 3.- Sentimientos y Convenciones. p. 496.

manidad, que se desarrolla sobre una amalgama lírico-épica, subjetivo-objetiva, bíblico-homérica. 3 De tal modo que sentimientos y razón, equilibradamente contra puestos, parecen permitir al hombre moderno que reconozca su propio drama existencial: su realidad dual y quebrantada, en una lucha despiadada e infinita consigo mismo. Tal es la cuestión central del humanismo, que en principio viene a rescatar la vida corporal y mundana de la tiranía teocéntrica medieval, y que, al mirar hacia el antropocentrismo pagano, se vierte también en múltiples expresiones de antropomorfismo, como en aquellas catedrales barrocas que, bajo el imperio de la imaginación racional, se olvidan los significados maravillosos de las hierofanías primigenias, para substituirlos por conceptos lógicos corpóreos. Así las llagas, los pies, el corazón, y el cuerpo de Cristo vienen a plasmarse en la piedra; y el simbolismo mágico de los rocetones góticos, por ejemplo, que rememoraban la señal que anunció a los magos de la antigüedad el advenimiento de una era de misticismo, se desplaza a la alegoría física del himen virginal, que, como el alabastro, deja pasar la luz sin romperse: "En la obra gótica, la hechura permanece sometida a la Idea; en la obra renacentista, la domina y la borra. Una habla al corazón, al cerebro, al alma: es el triun

3 Cf. Víctor Hugo (1802-1885).- CROMWELL, Traducción del francés por J. Labaila-Colección Austral No. 673.- Editorial Espasa-Calpe, S. A.- Buenos Aires, Argentina, 1947.-Prefacio.- p.p. 11-51. Cf. Georg Wilhelm Friedrich Hegel.- FENOMENOLOGIA DEL ESPIRITU. (*Phänomenologie des geistes*).- traducción de Wenceslao Roces con la colaboración de Ricardo Guerra.- Colección de Textos Clásicos.- Fondo de Cultura Económica, Sección Obras de Filosofía.- México, 1966 Así Shakespeare parece al pensamiento romántico sintetizar dramáticamente la lírica de Dante y la épica de Homero.

fo del espíritu; la otra se dirige a los sentidos: es la glorificación de la materia". 4

La fé original en la doctrina del amor al prójimo viene a sufrir la última en sus diversas trasposiciones, a partir de la deificación del propio Jesús y de la conmemoración de su muerte, y con sagración de sus reliquias, efigies, y las de la Virgen y los Santos. Así las hierofanías se van haciendo cada vez más corpóreas. El racionalismo substituye el lenguaje esotérico del drama cristiano y la confusión se aumenta al aceptarse el símbolo por lo simbolizado, el efecto por la causa, pues se generaliza la idea de que el símbolo tiene en sí las propiedades de lo que simboliza.

Así, en la producción dramática de los Siglos de Oro (s. XVI y XVII) de la literatura española trátase del aspecto aparente de la virtud más que de la virtud moral misma. 5 El manido problema de la honra para los personajes de linaje no es más que un valor de cambio, tan convencional y artificioso como el dinero. A diferencia del concepto que la escolás

4 Fulcanelli.- EL MISTERIO DE LAS CATEDRALES, (Le Mystere des Cathedrales) Traducción de J. Ferrer Aleu.- Colección Rotativa.- Plaza & Jamés, S. A., Editores.- Barcelona, España, 1970.- Cap. IX, p. 81

5 "Semejante hipertrofia del sentimiento del honor se explica considerando que el cumplimiento estricto de sus leyes quedó como postrer recurso al mundo hidalgo. Ya envuelto en completa decadencia para destacar su superioridad de clase". Boiadzhiev Opus Cit. p. 278. Cf. además Don Pedro Calderón de la Barca (1600-1681).- EL MEDICO DE SU HONRA.- OBRAS COMPLETAS.- Dramas. Tomo I.- Aguilar S. A., de Ediciones.- Tercera Edición.- Madrid, España, 1951. p.p. 187-219.

ticas tradicional tiene del honor del hombre que "puede ciertamente, ser consecuencia de la beatitud", 6 el teatro barroco borda conflictos en crédito de la honra humana por sí sola y en su mero aspecto social burgués. La dramática barroca indica un proceso de materialización de la moral cristiana renacentista. Mantener la honra impecable a la vista de los demás resulta para los personajes de una comedia de enredo una garantía y redundante en beneficios prácticos; tanto o más que una carta bancaria para los protagonistas de un melodrama contemporáneo. Pero, además, la honra se convierte para el héroe católico en un salvo conducto para entrar al cielo sin ningún cargo; de tal suerte que desde las más elementales costumbres hasta las más grandes hazañas que registra la escena renacentista española (sintomática de la propia grandeza, corrupción y ruina de España), parecen haber sido disparadas por el resorte un tanto medieval de la honra. 7

6 Et ideo honor potest quidem consequi beatitudinem, sed principaliter in eo beatitudo consistere non potest. "Es imposible que la beatitud consista en la honra". Thomas Aquinas O.B. (1225-1243) SUMMA THEOLOGICA.- Texto latino de la edición crítica Leonina, traducción y anotaciones por una comisión de p.p. Dominicos presidida por el Excmo. y Rvdmo. Sr. Dr. Fr. Francisco Barbado Viejo, O.P. Obispo de Salamanca.-Introducción general por el R.P. Mtro. Fr. Santiago Ramírez, O.P. .- La Editorial Católica, S.A. Madrid, España, 1954.- Tomo IV.- TRATADO DE LA BIENAVENTURANZA.- Cuestión 2.- Artículo 2 p. 134.- Cf. también Santo Tomas de Aquino y Theate.- SUMMA THEOLOGICA.- (Summa Theológica) selección. Introducción y notas por el P. Ismael Quiles S.I..- Colección Austral no. 310.- Editorial Espasa-Calpe, S. A.- Séptima Edición.- Madrid, España, 1966.- II la Felicidad. p. 98

7 "La honra está junto al culo de las mujeres, la vida en mano de los doctores y la hacienda en las plumas de los escribanos". Cf. Francisco

Sin duda, el concepto de honor en el teatro expresa el carácter ético general que pertenece a cada individuo católico en forma inmanente. Es decir, que la conducta de los caracteres barrocos se rige por reglas apriorísticas, y no deducidas de sus actos: "el héroe español no es un individuo, sino el exponente de una conducta social, en cuanto atempera sus reflejos a normas preestablecidas". 8

En este punto substancial, a pesar de las divergencias formales, el teatro neoclásico parece emerger del barroco, ya que la tragedia y la comedia de caracteres vienen a escenificar, en principio, la moral manifiesta en las meditaciones cartesianas que plantean la lucha entre la razón y las pasiones. Lo cual mucho recuerda el método pedagógico jesuita consagrado en Trento que, como un freno al sensualismo renacentista, distinguía las inclinaciones morales de las inmorales, y establecía categorías de valores inmanentes de índole colectiva. De aquí el que no responda meramente a la moda del drama de capa y espada el que EL CID de Corneille (1606 1684) se inspirase en el adalid de la reconquista castellana, para plantear el problema del deber moral bajo un concepto del bien común, asequible a la voluntad por encima de las pasiones individuales.

de Quevedo Villegas. (1580-1645).- SUEÑOS Y DISCURSOS.- OBRAS COMPLETAS.- Tercera Edición.- Editorial Aguilar.- Madrid, España 1945. p. 210

8 F. Garrido Pallardó. LOS ORIGENES DEL ROMANTICISMO, Nueva Colección Labor.- Editorial Labor, S. A. .- Barcelona, España, 1968.- Capítulo 15, p. 162.

De este modo, el teatro humanista, urbano y laíco, expresión de una aristocracia mundana y de una clase burguesa nueva, que se propone el perfeccionamiento del hombre como primer principio de la vida, y no como consecuencia de la divinidad, registra el florecimiento de la sensualidad estética y la fundamentación empírica de las ciencias; pero, al buscar el equilibrio, encuentra en la razón las leyes inmanentes que reemplazan los dogmas religiosos que estructuraban la visión teocéntrica del hombre y el mundo.

Por el contrario, la Comedia dell'Arte, fenómeno teatral que se difunde por toda Europa es la conjunción libre y caótica, mundana y crítica, de la vida profana que la religión había asfixiado por tantos siglos. En ella, como una explosión de la imaginación y la embriaguez del espíritu, late la tradición pagana de los histriones errantes, siempre perseguidos, portadores del germen de la farsa y la sátira; esto es del escarnio, al igual que de la exhuberancia campesina y de los tipos populares. Una actitud de libertad respecto a las formas escénicas y una preponderancia del espectáculo y la mímica sobre la literatura, siempre improvisada, significan esta modalidad del teatro profesional que es determinante en el desarrollo de la escena renacentista y en la formación de los teatros nacionales de los distintos estados modernos.

Y precisamente, esta conformación de los teatros nacionales (inglés, español, francés, alemán, italiano, etc.) sólo es comprensible a partir de la dramática cristiana medieval que, como lenguaje y ex

presión religiosa universal, mantuvo viva la llama del teatro en el continente europeo. Pues, si bien los acontecimientos políticos, así como los contextos sociales y el medio físico, determinaron la forma peculiar propia de la escena de cada nación, también un afán universalista y de exportación cultural siguió rememorando a la cultura unitaria cristiano latina dentro de la expresión artística de los pueblos occidentales.

Es innegable que el teatro moderno se eslabona al medieval a través de las moralidades religiosas y políticas que, al dejar las formas alegóricas, afirmaron el carácter secular y profano de los tipos populares de que se valió la farsa en su desarrollo, de la Baja Edad Media a la Comedia dell'Arte, a Molière (1622-1673) y a Goldoni (1707-1793). Asimismo, el teatro religioso cristiano, "este vasto esfuerzo de la Edad Media es, por así decir, la roca sobre la que están firmemente erguidos los palacios y torres de Shakespeare". 9

9 Allardyce Nicholl.- HISTORIA DEL TEATRO MUNDIAL (World Drama from Aeschylus to Anouilh) Traducción del Inglés por Juan Martín Ruiz.- Werner.- Colección, Biblioteca Cultura e Historia.- Editorial Aguilar.- Madrid, 1964. Parte II. El Teatro Religioso y Profano durante la Edad Media p. 123. Además, Cf. Arnold Hausser.- Opus Cit. Capítulo VI. 2.- La Incoherencia del Arte. p. 487: "su método se halla en evidente conexión con la tradición todavía viva de la composición aditiva medieval". Es claro que el teatro medieval influyó decisivamente en la estructura interna tanto de las obras inglesas como españolas. Por ello, encontramos en Shakespeare un substrato que obviamente corresponde al concepto formal de las alegorías medievales, donde se mostraban problemas de tipo moral del cristianismo mediante personajes tales como: el bien, el mal, la virtud, el pecado, etc. Esto se ve claramente en TITUS ANDRONI-

La reputación de los autores clásicos griegos y latinos, que aún durante la Edad Media no dejaron de influir sobre el arte, la moral e incluso sobre la teología ¹⁰, fue todavía mayor al convertirse la cultura antigua en modelo absoluto del hombre renacentista. Sin embargo, la imitación, determinada por anquilosados criterios de "verosimilitud", mostraba no un mundo imperturbable y armonioso, supuestamente clásico; sino que, bajo formas artificiosas, registraba la dinámica del idealismo moderno, imposible de explicarse sin la intromisión nada clásica del concepto cristiano de la existencia humana.

La lucha entre las inclinaciones y el sentido del deber, y el triunfo de la razón sobre los instintos, significan al héroe del teatro clásico francés, consciente de su culpa, a diferencia del héroe griego, que no merece su destino, y cuya tragedia reside en la anagnórisis o reconocimiento de su ceguera o su locura. El placer derivado de la destrucción del mundo individual que apunta Nietzsche (1844-1900) como esencia y origen de la tragedia griega, viene a reemplazarse por un principio lógico de *ἀναγνώρισις* tomado más bien del aristotelismo tomista que de los antiguos trágicos, haciendo de la escena un ejemplo

CUS, donde los personajes son tipos fieles a un concepto ético medieval y hasta llegan a asumir un disfraz: de venganza, asesinato y violación que, en cierto modo, corresponden a las inclinaciones naturales que encarnan. En cuanto al teatro de Lope de Vega, vemos que la introducción del rey para solucionar el conflicto responde al Deus ex Machina de Eurípides, imitado por los autores cristianos para hacer aparecer a la virgen en los Milagros.

¹⁰ "Tratándose de virtud, no basta saberla; además hay que poseerla y practicarla."- Aristóteles (384-322 a.C.).- GRAN ETICA.- OBRAS.- Traducción del griego, estudio preliminar, preámbulos y notas por

de moral y una escuela de costumbres, reminiscencia aún del carácter didáctico del teatro medieval.

El gran tema de la predestinación que discuten protestantes y católicos produce no sólo las obras dramáticas que sintetizan el catolicismo tridentino; sino que la postura herética se filtra ya en los caracteres trágicos de Racine (1639-1699), quien, imbuído de la duda jansenista, preludia el advenimiento del teatro romántico. La zona demencial del hombre no puede trascenderse por la razón. Es el principio del triunfo de la moral de los justos sobre los condenados; del sentimiento sobre la lógica y la geometría; es el triunfo de la burguesía floreciente sobre las jerarquías político religiosas, monárquico papales, manifiestas racional y prácticamente en las instituciones sociales que la Revolución Francesa haría estallar. Es también el triunfo de la moral democrático burguesa contra el absolutismo de los aristócratas. La propiedad privada parece señalar a los elegidos, y justificarse con una nueva escala moral. Los héroes burgueses al subir a la escena de las farsas venían borrando ya la distinción de los géneros dramáticos. El héroe predestinado del romanticismo, escindido en cuerpo y alma, grotesco y sublime, como el Cyrano de Bergerac de Rostand (1868-1918) expresa muy claramente la problemática interna idealista, aún cristiana, que pervive en una de las constantes dramáticas del teatro occidental:

Francisco de P. Samaranch.- Colección Tolle, Lege.- Aguilar S. A. de Ediciones.- Segunda Edición.- Madrid, España, 1967.

la ilusionista. 11

El destino es reemplazado por la naturaleza inconsciente, el instinto, las taras, la herencia, los hábitos, el medio ambiente. Una psicología con vencional hace del conflicto dramático un proceso explicable por las ciencias naturales. El criterio de verosimilitud se apodera de la escena y ajusta la libertad creadora más que nunca a las unidades clásicas, inspiradas en la poética aristotélica, acu ñadas por Horacio y promulgadas como dogmas por los teóricos renacentistas. Y es el enfrentamiento pro fundo a la psicología del espectador lo que viene a distinguir dicha constante explícitamente "realista" del teatro.

Contemporáneamente, se destacan dos tendencias principales, que registran una gama infinita de actitudes intermedias, y vienen a romper con tal tradición. La vanguardia desde dentro conserva al héroe abstracto, escindido en los planos instintivo y cons ciente, pero se lanza a la búsqueda de nuevas formas de comunicación, prescindiendo incluso del diálogo. Esto es que, desde el callejón sin salida de una cri sis metafísica, renuncia a los dogmas y pone en duda la lógica; pero retorna al rito. Se trata de una nueva visión de la existencia a merced de los ciclos del eterno retorno. No hay una verdad absoluta ni una escala autocrática de valores porque el hombre

11 "Designación general (...) para el tea tro de la era burguesa, es decir, de 1750 a 1910 aproximadamente. Ilusionismo significa: creencia en la realizabilidad de la "ilusión", en doble sentido: 1o. en la posibilidad de crear en la escena una ilu sión de realidad; 2o. en la posibilidad de introducir ilusiones ("inexistencias) en la realidad, para cambiarla". Siegfried Melchinger.- EL TEATRO DESDE

siente que ya no marcha hacia un cielo prometido, ni tampoco cree en las últimas metas del progreso material humano para realizarse plenamente y alcanzar la felicidad. Por ello, el teatro de vanguardia parece ser la búsqueda de una nueva fe y de una nueva imagen de ser, del porqué de la vida y del mundo.

Por otra parte, al contrario, el teatro épico político conserva la palabra (el lógos) como convención absoluta del drama, si bien requiere de una cierta distancia entre la realidad y el espectáculo artificial que la representa (alejamiento que permita al espectador mantenerse lúcido y tomar conciencia ante las acciones teatralizadas, las cuales le afectan de modo particular en tanto ser económico social). Nada hay más opuesto al fenómeno de sugestión o enajenación que tiende a provocar el teatro ilusionista que este teatro didáctico y ejemplarizante de la brutalidad de las relaciones humanas, ni nada más antagónico con el transe hipnótico en que la vanguardia busca una comunicación irracional y subconsciente entre los individuos, que sólo pueden ser auténticos y plenos en soledad, lejos de toda convención social y moral que únicamente parecen asfixiar a la naturaleza espontánea de la vida.

La instrumentación que el teatro de vanguardia hace de la zona inconsciente del público, evidentemente, no es algo nuevo. Dicha práctica preexiste por su origen ritual en la tragedia griega, y por su carácter críptico, en los misterios medievales.

BERNARD SHAW HASTA BERTOLT BRECHT. (Drama Zwischen Shaw Und Brecht). - Traducción de José Pérez Ruiz. - Compañía general fabril Editora. - Buenos Aires, Argentina, 1959. - Visión Panorámica e Interpretación, p. 23-24.

les y autos sacramentales, verdaderas misas alegóricas. La purificación del espectador, ya sea explicada por los términos lógicos de la catársis aristotélica, o por la ejemplaridad y ejercicio de virtudes que exige San Agustín a toda ceremonia, o ya bien por el proceso alquímico a que se somete la irracionalidad colectiva, postulado por Antonin Artaud, (1896-1948) y llevado a su realización más plena por Jerzy Grotowski (1933-) en su laboratorio de Wrocław, parece ser a lo largo de la historia la diferencia específica del teatro, no como género literario, sino como magia y representación.

Ahora bien, esta terapia o crisis a que público y actores, fieles y oficiantes, se someten en todo espectáculo, se despliega en su doble nivel consciente y subconsciente (inclúyase arbitrariamente en este último término tanto los impulsos del instinto como las intuiciones del espíritu). El puro manejo de la razón en la escena lleva al público a una verdad didáctica, y con ello a tomar una resolución, generalmente política, actuante sobre la propia realidad histórico social en que emerge la representación; tal es el sentido del teatro de praxis que Bertoldt Brecht (1898-1957) expone en su teoría del alejamiento. En cambio, el juego puro del elemento mágico y maravilloso, y de la zona demencial del hombre, puede abrir las compuertas de la mente profunda, de la bestia, pero también del hombre superior. La modificación del espectador se efectúa en el contacto con una verdad tan amplia que no puede mutilarse con finalidades didácticas sin desintegrarse. Se trata de una verdad de fé, inapresable y efímera.

Después de todo ¿qué es el teatro, sino un acto de fe? Ya como expresión de dogmas absolutos,

o como arma para contribuir a transformar la vida, o ya sea como una mera imitación de los ciclos observados en la naturaleza para conjurarla; o ya bien, como un exorcismo de la angustia individual. Sin duda, toda representación escénica importa más por los anhelos humanos que condensa que por su solo aspecto de mimesis, más o menos fiel de una faceta dada de la realidad. De aquí la supervivencia de algunas o obras dramáticas a través de modalidades estilísticas y aún de moldes mentales antitéticos a lo largo de la historia.

Y es que la fe en su sentido más amplio puede manifestarse lo mismo a través de caminos racionales y que mediante impulsos representados. Formalmente, el teatro exige del espectador que acepte ciertas convenciones para cumplir su función comunicativa. Substancialmente, se trata de comulgar con una visión del universo y del hombre. Si los misterios parecen inescrutables, y las interrogantes se multiplican progresivamente, conforme la ciencia humana avanza; el teatro, en cuanto imitación dinámica y presente de la acción física y psíquica observable en el devenir de la existencia, parece atesorar las claves de arcanos mágicos.

Al igual que los conjuros rituales, cuna cultural de la creación dramática como literatura y como espectáculo, el teatro sigue planteando la actitud del hombre ante el cosmos, que varía en la medida de su historicidad, según el espíritu con que se concibe a sí mismo y explica su existencia.

CUADRO HISTORICO

I. FENOMENO ESPECULATIVO

A. CRITICA
EXTRINSECA

B. CRITICA
INTRINSECA

SOFISTAS
(500 a.c.)

PLATON
(429-347 a.c.)

ARISTOTELES
(384-322 a.c.)

HORACIO
(65-8 a.c.)

CONDENA
ECCLESIASTICA

ARISTOFANES
(450-385 a.c.)

PARABASIS

PROLOGOS

PLAUTO
(254-184 a.c.)

HEROSVITA
(S. I)

II. FENOMENO CREATIVO

A. LITERATURA

B. ESPECTACULO

(MITO) ← 1. CONJURO MAGICO → (RITO)
2. EL TEATRO CLASICO

Fuentes Epicas { Historia
Racional
Consciente

Fuentes Rosticas { Juego
Colectivo
Sensual

TRAGEDIA GRIEGA

COMEDIA ANTIGUA

COMEDIA MEDIA

COMEDIA NUEVA

COMEDIA LATINA

TRAGEDIA LATINA
(Fabula Praetexta)

TEATRO CULTO
(Recitado - Poesis)

TEATRO CONVENTUAL
(En Claustros, en Latin)

Satura
Ludi

Mimiambi

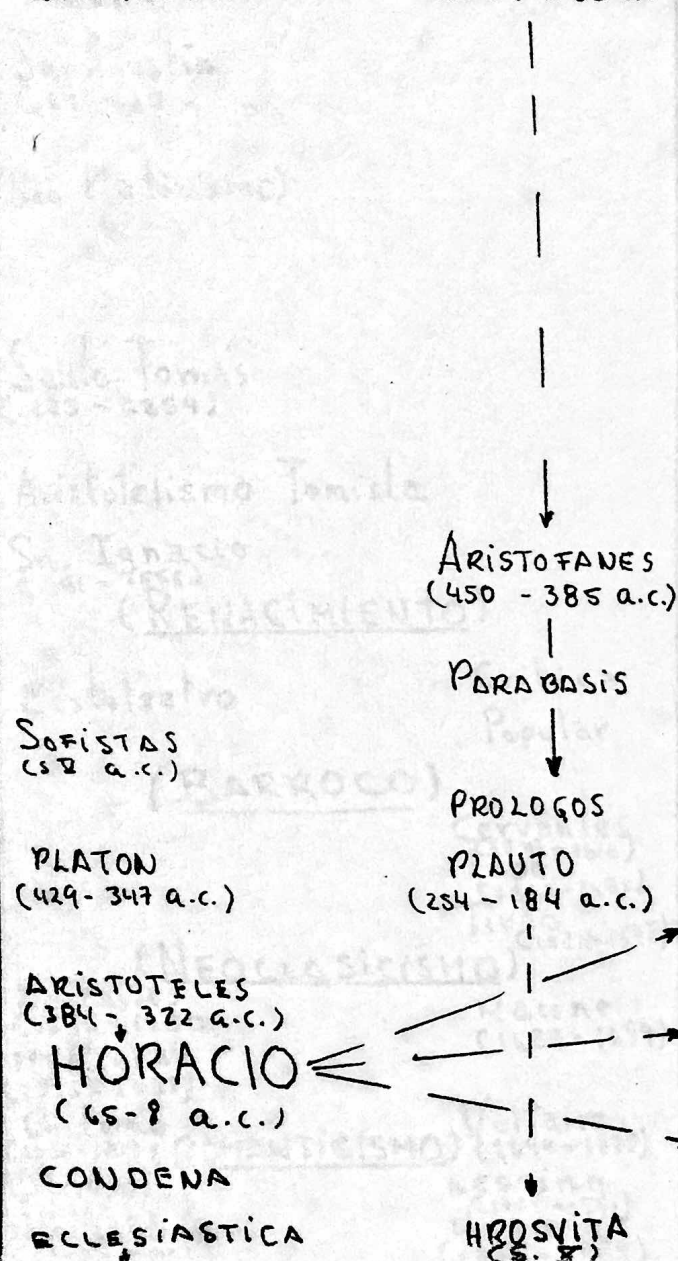
TEATRO PROFANO
Histriones, en Vulgar

CUADRO HISTORICO

I. FENOMENO ESPECULATIVO

A. CRITICA
EXTRINSECA

B. CRITICA
INTRINSECA

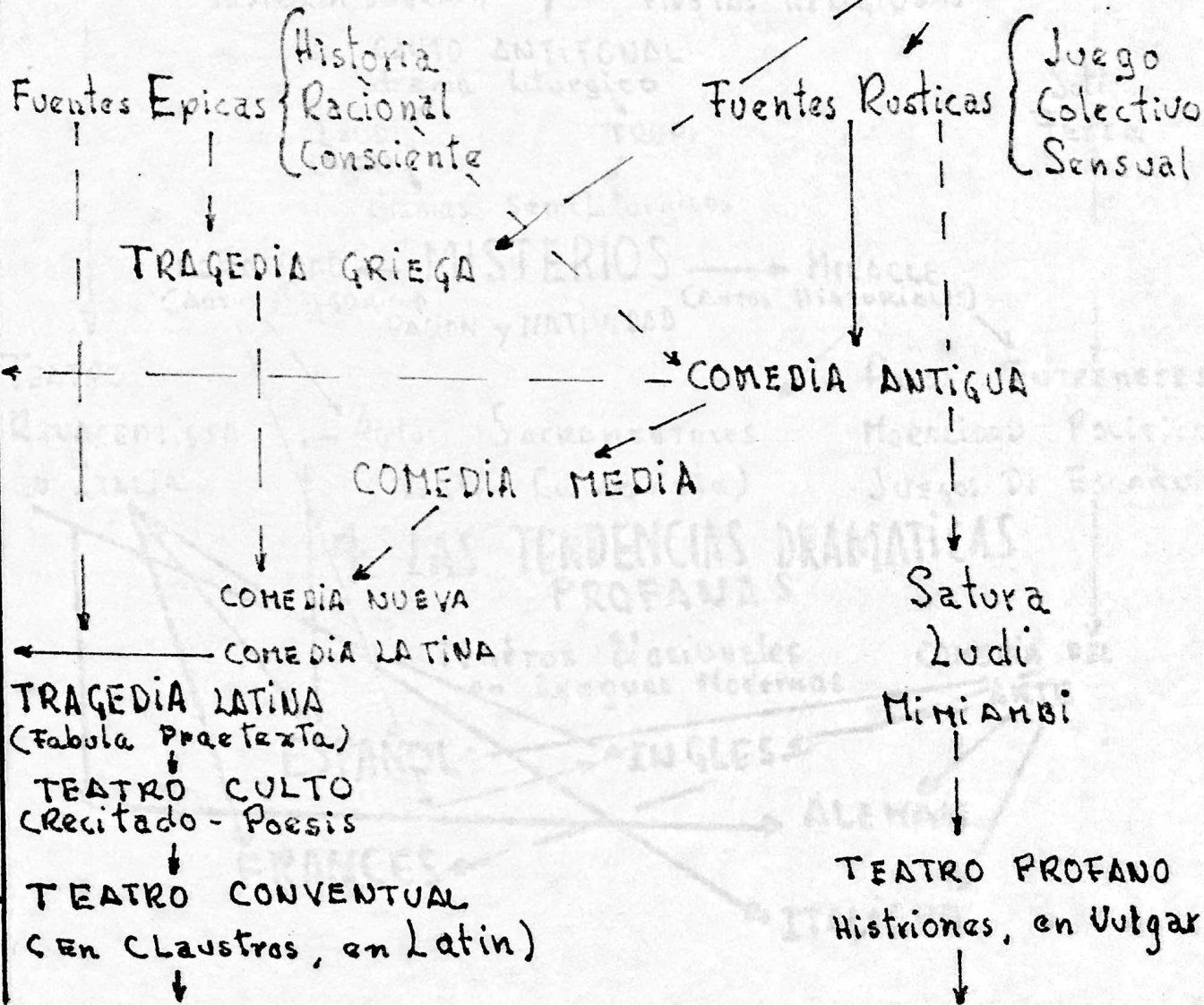


II. FENOMENO CREATIVO

A. LITERATURA

B. ESPECTACULO

(MITO) ← 1. CONJURO MAGICO → (RITO)
2. EL TEATRO CLASICO



PADRES DE LA IGLESIA

Sn. Pablo
(? - 67)

Sn. Agustin
(354 - 430)

(Neo Platonismo)

Santo Tomás
(1225 - 1254)

Aristotelismo Tomista

Sn. Ignacio
(1491 - 1556)

(RENACIMIENTO)

Castelvetro

(BARROCO)

Descartes
(1596 - 1650)
Malherbe
(1555 - 1628)

Boileau
(1636 - 1711)
Diderot
(1713 - 1784)
Nietzsche
(1844 - 1900)

(NEOCLASICISMO)

(ROMANTICISMO)

Critica Popular

Cervantes
(1547 - 1616)
Lope
(1562 - 1635)
Tirso
(1571 - 1644)

Voltaire
(1694 - 1778)
Lessing
(1729 - 1781)
Hugo
(1802 - 1885)

Vertiente Clásica

3. DRAMA CRISTIANO

(MITO) ← MISA → (RITO)

DOGMA DE LA REVELACION
ESCRITURAS
EVANGELIOS
HISTORIA SAGRADA

LITURGIA CRISTIANA
SACRIFICIO INCRUENTO
SACRAMENTOS
FIESTAS RELIGIOSAS

CAUTO ANTIFONAL
drama liturgico

LAUDI
(S. XII)

TROPI

dramas semiliturgicos

MORALIDAD ← MISTERIOS → MIRACLE
(AUTOS ALLEGORICOS) (AUTOS HISTORICOS)
PASION y NATIVIDAD

TEATRO RENACENTISTA EN ITALIA

Autos SACRAMENTALES
(Teatro Catequista)

PASOS ENTRENESES
MORALIDAD POLITICA
JUEGOS DE ESCARNIO

4. LAS TENDENCIAS DRAMATICAS PROFANAS

Teatros Nacionales en Lengua Moderna

COMEDIA DEL ARTE

ESPAÑOL

INGLES

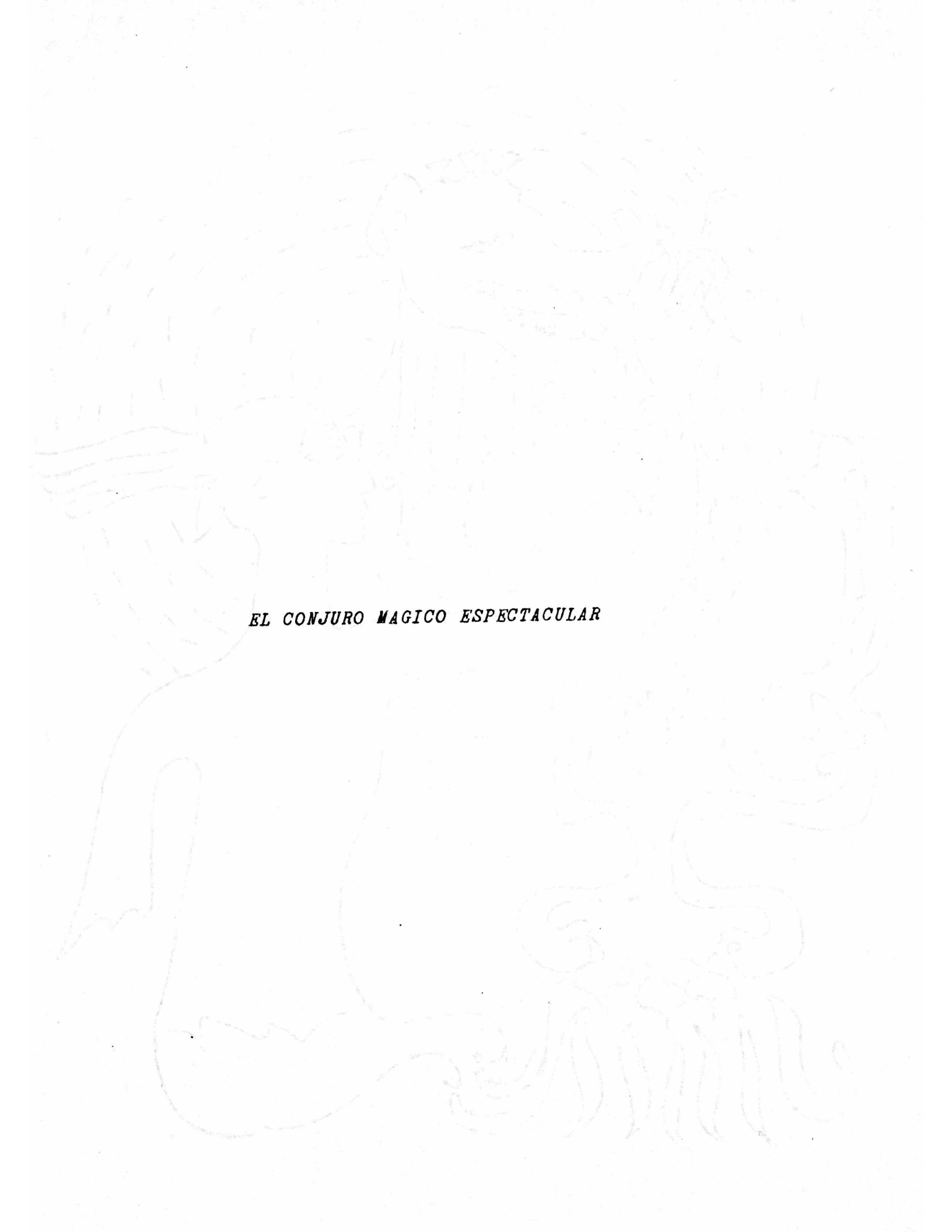
FRANCES

ALEMAN

ITALIANO

Vertiente Secular
Pantomima

Sottile Farsa



EL CONJURO MAGICO ESPECTACULAR



EL HOMBRE ANTE EL COSMOS
(EL CONJURO MAGICO ESPECTACULAR)

Un marcado movimiento pendular y un desplazamiento de niveles espirituales parecen trazarse a lo largo de la historia del teatro, suma de artes y expresión del progreso de toda vida social humana organizada. Efectivamente, en el registro de la escena, aparecen entrelazadas dos actitudes primordiales, tal y como lo atribuye Nietzsche a toda forma cultural; esto es, entre una corriente irracional plena de creatividad, y una argumentación lógica que trata de hacer presa de las esencias últimas del misterio del arte. Por otro lado, también la producción dramática nos da la impresión de seguir una trayectoria continua, estratificándose con peculiaridad propia en cada uno de los diversos relieves anímicos que recorre y en cada uno de los pueblos y razas donde tiene arraigo a través de los tiempos.

Actualmente, un análisis del devenir escénico nos permite distinguir dos perspectivas principales: una objetiva, dada en el nivel político de las relaciones sociales, y otra de carácter subjetivo, planteada en el ámbito del análisis de las representaciones del subconsciente. Asimismo, en la síntesis de

las épocas que llamamos medievo, renacimiento y romanticismo, notamos una especie de cadena donde se eslabonan el pensamiento y la emotividad, estimulada esta última por la estética del siglo XIX, que se anuncia como contrapunto a la tiranía de la lógica renacentista; a la cual se acusa de la extinción de la fe religiosa y de la concepción mística del universo que por espacio de varios siglos rigió la vida y el arte cristianos. De igual modo, en la cultura antigua, sentimos que el telón jurídico romano que se proyecta sobre la vida social, ciñéndola a la objetividad de la ley, no es sino una forma de apresar la armonía subjetiva nacida en el periodo mítico de la humanidad.

Y aún podemos referirnos a una esfera anterior, de la cual emergen los mitos, y a la que hemos de atribuir el origen más remoto del teatro. Esta es la mágica, paradójicamente objetiva, ya que en ella se formulan recetas para conjurar las fuerzas del universo y utilizarlas en provecho del hombre. A ella pertenecen los ritos de la fertilidad y de la muerte, las danzas miméticas, los cantos onomatopéyicos, y las ceremonias sacrificiales, y orgiásticas, de cuyas metamorfosis emerge la forma teatral que conocemos. (1) Dichos rituales son expresión de la mente primitiva ante el cosmos, la cual instrumenta una concepción animista de los fenómenos para controlarlos y someterlos a la razón, atribuyendo una efectividad real a la mecánica del conjuro. Un ejemplo muy claro de conjuro ceremonial, a falta de citar otros quizá más significativos, pero con los que estamos menos familiarizados, es el que podemos reconstruir a través de la leyenda náhuatl de Quetzalcóatl (dios serpiente empu

(1) Respecto al carácter objetivo de las fórmulas mágicas, James George Frazer aclara que: "la magia es un sistema espurio de leyes naturales así como una guía errónea de conducta; es una ciencia falsa y un arte abortado". Cf. LA RAMA DORADA.- (The Golden Bough) Editorial Fondo de Cultura Económica.- Tercera Edición en Español.- México, 1969, p. 34.

mada), ejemplificada a través del juego ritual de pe
lota.

Este dios y personaje histórico del siglo IX, blanco y barbado, objeto de un culto positivo en que se habían abolido los sacrificios humanos, está iden
tificado al viento y al planeta Venus en sus formas de estrella vespertina y de estrella matutina. Los cronistas del siglo XVI trataron de identificar en él a Santo Tomás, otros al Apostol Santiago, y algunos al mismo Cristo. Los indigenas, que esperaban el retorno del dios Quetzalcóatl por el oriente, se sin
tieron confundidos a la llegada del conquistador español que, por su aspecto, parecía venir a cumplir la profecía. (2)

Las crónicas, los códices y los monumentos ar
queológicos relatan cómo los demás dioses, celosos, de la bondad de Quetzalcóatl le hicieron ver su rostro en el espejo humeante de la luna (Texcatlipoca) para avergonzarlo por su palidez. De suerte que, mi
nado en lo más hondo de su orgullo, el dios Quetzalcóatl decidió pintar su rostro y engalanarse con plu
mas y con joyas, tal y como luce la estrella de la tarde, cuyo reflejo sobre el mar produce la silueta luminosa de una serpiente. Pero la lucha cósmica con
tinuó; y Quetzalcóatl, rompiendo su abstinencia a ins
tancias de los dioses enemigos se embriagó con pulque y agua miel, y durmió incestuosamente sobre la tierra.

(2) No deja de ser curioso tampoco el cruce de mitos que nos ofrece la Conquista de México por los españoles, quienes creyeron la leyenda de que el Apóstol Santiago con su gran córcel se había materia
lizado para definir la victoria a favor de los cris
tianos, tal y como se le había venido atribuyendo participación activa en la reconquista de España con
tra los moros; idea surgida originariamente como con
traposición al providencialismo mahometano pero gene
ralizada en las batallas lo mismo contra infieles que contra herejes o idólatras. La identidad de estas creencias cristianas con los cultos greco-romanos a los gemelos Castor y Polux a quienes también se atri
buye descender del cielo alternativamente en sus ca
ballos blancos para luchar a favor de los ejércitos que les rendían veneración, establecen una coinciden
cia de profecías entre las teogonías del viejo y del

su hermana Xochitl

Ahora bien, el simbolismo astronómico de este mito se realiza plenamente en el ritual del juego de pelota, que consistía en que un jugador hiciera pasar a golpes de brazos y muslos una bola de hule (3) a través del hueco de un disco de piedra colocado a gran altura; uno sobre cada uno de los dos muros paralelos que limitan las canchas de juego, cuyas ruinas aún se yerguen sobre las ciudades prehispánicas. Los equipos contendientes, siempre en número simbólico: tal vez doce para sumar trece con el dios, período del año lunar y suma de los niveles celestes, que multiplicada por cuatro, que es un número relativo a los puntos cardinales, a las estaciones, a los elementos, a los astros principales, a los colores básicos nahuatl, y a los cuatro soles cosmogónicos, nos da cincuenta y dos, que representa el siglo que los nahuatl conmemoraban con la ceremonia del fuego nuevo y la extinción del viejo. En todo esto entra en

nuevo mundo, ya que dichos dióscuros con los cuales se mezcla la fe en el Apóstol Santiago, que funge como gemelo de Cristo, no son otra cosa que la representación de Venus, alternativamente lucero de la mañana y de la tarde, o Quetzalcóatl luminoso, cuyo regreso esperaban los nahuatl. Cf.-Américo Castro.- LA REALIDAD HISTORICA DE ESPAÑA.- Biblioteca Porrúa No. 4.- Editorial Porrúa, S.A.- México, 1962,- p.p. 328 - 331.

(3) Cf. Víctor W. Von Hagen.- LOS AZTECAS HOMBRE Y TRIBU (The Aztec: Man and Tribe) Colección Moderna No. 12.- Editorial Diana, S.A.- sexta impresión, México, 1970.- Capítulo 20 pag. 107.

juego la numerología sagrada y la astronomía religiosa. 4

Si el disco simboliza al sol; la hoz del brazo del jugador representa a la luna; la cancha rectangular, a la tierra; y la pelota, a Venus: la lucha cósmica esta conjurada. 5

El juego ritual contribuye al movimiento eterno de los astros, y rememora el momento histórico en que la cultura nahuatl se inició en el culto sangui nario a la luna y al sol y a los númenes de la naturaleza. Uno de los capitanes, quizá el triunfador de los equipos contendientes, era sacrificado. Su corazón, ofrendado al sol como sustento; y su cuerpo, precipitado a la tierra, unía en ceremonia de comunión a los iniciados, que lo devoraban y bebían su sangre, "líquido divino, agua florecida, agua ardiente como hoguera: teoatl, xochiatl, atl tlachi molli". 6

Tal es el esquema del rito mágico; su estructura: depuración, sacrificio y comunión, es inheren

4 Cf. Georges Raynaud.- Apéndice al TEATRO INDIGENA PREHISPANICO (Rabinal Achi) Biblioteca del Estudiante Universitario No. 171.- U.N.A.M., México, 1955, p. 138.

5 El carácter mágico de este juego ritual no demerita su aspecto de espectáculo y de representación, del mismo modo que el propósito de encantamiento que origina los grabados rupestres prehistóricos de cacerías de bisontes no descalifica su valor pictórico. Cf. Alfredo Chavero.-MEXICO A TRAVES DE LOS SIGLOS.- Tomo Primero Historia Antigua y de la Conquista.- Ballescá y Compañía Editores.- México, 1889.- Espasa y Compañía Editores Barcelona, España.- Capítulo segundo p.p. 371-377. Cf. también, Fernando Díaz Infante.- QUETZALCOATL (Ensayo psicoanalítico del mito nahua) Cuadernos de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias No. 18.- Universidad Veracruzana.- Xalapa, Ver, México, 1963.- pag. 49.- Cf., además, James George Frazer.- Opus Cit. p. 40, respecto al carácter de la magia imitativa y la creencia de que "lo semejante produce lo semejante".

6 Angel Ma. Garibay K. .- HISTORIA DE LA LITERATURA NAHUATL.- Biblioteca Porrúa No. 1.- Editorial Porrúa S. A., México, 1953.- Tomo I, p.p. 78, 125 y 127.

te a toda liturgia y también a la forma teatral trágica más elemental: $\alpha\gamma\omega\nu$ (combate), $\tau\eta\chi\epsilon\alpha\gamma\alpha\acute{o}$ (descuartizamiento) y $\epsilon\nu\epsilon\phi\acute{\alpha}\nu\epsilon\alpha\chi$ (resurrección). 7 Y aún guarda semejanza con el proceso religioso del catolicismo ascético, que ejercita al espíritu a través de las vías purgativa, unitiva e luminativa. 8

Entre los cantos sagrados nahuatl, conservados en el Manuscrito de Cantares Mexicanos, algunos de ellos son considerados como formas dramáticas embrionarias. Angel Ma. Garibay K. los ha interpretado y clasificado, con lo cual es posible reconstruir hipotéticamente, entre otros, el canto ritual que conmemoraba "la ida de Quetzalcóatl", el llanto del pueblo y las artes que el dios, a semejanza de Prometeo, había enseñado a los toltecas. 9 Los textos muestran la intervención de un cantor que inicia el relato, y del coro que repite estribillos al son de las danzas y se prodiga en un canto de puras exclamaciones sin sentido lógico: "a, ah, ya, aya" ...

7 Cf. Gilbert Murray.- *EURIPIDES Y SU TIEMPO* (*Euripides and his age*).- Fondo de Cultura Económica.- Tercera Edición en Español.- México, 1960, Capítulo III p. 50.

8 Según Henri Hubert el esquema de todo rito sacrificial puede formularse así:

"Hay en el sacrificio purificación, santificación, y, en consecuencia, paso de la víctima al otro mundo". *LOS GERMANOS*.- Traducción al castellano por Jesús García Tolsa.- Tomo XXVII de la *Evolución de la Humanidad*.- Unión Tipográfica Editorial Hispano Americana.- México, 1955.- Capítulo III, p. 233. Ello coincide con todos los procesos místicos. Cf. además, Dámaso Alonso.- *LA POESIA DE SAN JUAN DE LA CRUZ*.- Colección Crisol No. 171.- Editorial Aguilar.- Madrid, España 1946.- Véase el "Cántico Espiritual".- p.p. 279-87 y p.p. 288-95. Cf. también Ottavio Marchetti, S.J.- *LOS EJERCICIOS ESPIRITUALES DE SAN IGNACIO*.- Versión del Italiano por el P. José María de la Colina, S.I.- *Adveniat Regnum Tuum; El Mensajero del Corazón de Jesús*, Bilbao, España, 1955.

9 Angel Ma. Garibay K.- *Opus. Cit.*, p. 358.

Otros personajes, príncipes y sacerdotes, intervienen y se duelen por la ausencia del dios. Y el coro se lamenta: "Sólo queda en pie la casa de turquezas: la casa de serpiente que tu dejaste erguida allá en Tula: vamos a gritar". (10)

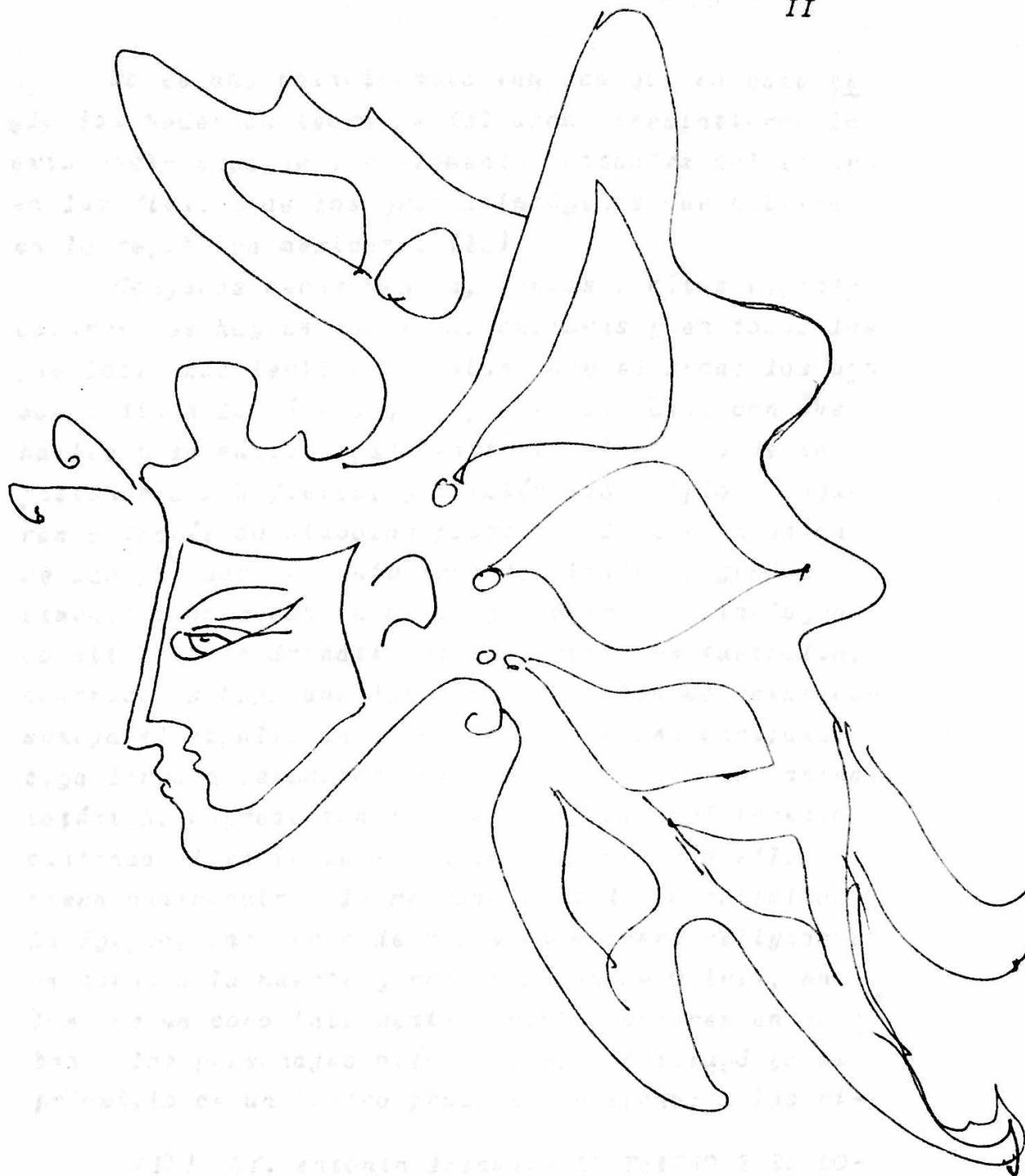
Llantos y danzas se prolongan interminablemente, reproduciendo y celebrando el mito. Al final, la gratitud del pueblo se eleva en un canto al dios dador de la vida: "De múltiples colores se matiza nuestro florido sustento: allá viene a erguirse para abrir sus granos: está en la presencia del dios que hace lucir el día".

Sin duda, esto comprueba la aparición de un texto dramático y de una representación espectacular que se comienza a desprender de su significado originario ritual que le atribuía efectividad mágica sobre la realidad, para asimilarse a la pura exaltación de la historia del mito trágico.

No es casual que los tetlahuehuetzquiti nahuatl y los baldzames mayas (farxantes y mimos cho carreros) honrasen a Quetzalcóatl o Kukulcán (serpiente emplumada en maya), y representasen ante su gran templo circular, con disfraces y máscaras de animales, los vicios sociales, divirtiendo y criticando al pueblo que acudía a las plazas. Quizá el dios serpiente emplumada (binomio terrestre-celeste), de haber llegado a su esplendor la dramática nahuatl, habría simbolizado para ésta lo que Διόνυσος (Dionisos) encarna en la tragedia griega: embriaguez, sa crificio y eterno renacer de la vida. (11)

(10) Cf. Angel Ma. Garibay K. - Opus. Cit. p.p. 78, 360 .

(11) También la teogonía griega nos informa como Διόνυσος hijo de Ζεύς (Zeus) y Σεμέλη (Semele) es criado en un muslo del padre, y luego a instancias de los celos de Ήρα (Hera) es descuartizado y devorado por los titanes, volviendo a renacer de su corazón que se salva al comérselo el propio Ζεύς.



No es una coincidencia tampoco que en este si glo los modernos teóricos del drama presintieran la existencia viva de los elementos rituales del teatro en las fiestas de los grupos indígenas que habitan en la república mexicana. (12)

Conjuros ceremoniales, danzas y ritos espectaculares los hay en todas las culturas y en todos los pueblos. Los levitas danzaban ante el Arca; los bon os indican la cólera y el placer del dios con sus bailes y su música, para instruir el manejo de sus pasiones a los fieles, y también sus templos conjuran a través de símbolos plásticos la eterna unión de las fuerzas del universo; los bailes sagrados simbólicos expresan la mitología oriental, incluyendo situaciones dramáticas; los arunta en Australia, acurrucados bajo una larga construcción de ramas que semeja el capullo de la crisálida de una mariposa, cuya larva acostumbran comer y que tienen por animal totémico, representan las metamorfosis del insecto cantando al salir de la enramada, pues con ello creen contribuir a la reproducción de la crisálida. (13) En Egipto, una serie de representaciones religiosas en torno a la muerte y resurrección de Osiris, en las que un coro intervenía y varios actores encarnaban a los personajes mitológicos, constituyó ya el principio de un teatro propiamente dicho; y los ri-

(12) Cf. Antonin Artaud.- EL TEATRO Y SU DOBLE (Le Theatre et son Double). - Colección Ensayos Editorial Sudamericana.- Buenos Aires, Argentina. 1964.- El Teatro de la Crueldad. Segunda Manifiesto pag. 129. Cf. También LE THEATRE EST D'ABORD RITUEL ET MAGIQUE... y LA CONQUETE DU MEXIQUE. - Ouvres Completas, Tome V .- NRF., Gallimard.- France, 1964. p.p. 18-29 .

(13) Cf.- James George Frazer .- Opus Cit. p. 41.

tos de Mitra sacrificando a un toro, sin duda originaron los espectáculos acrobático -religiosos de Creta (s. II a.C.) y las corridas de toros actuales. (14) Ya la disposición de las plazas y de las gradas para las luchas cretenses anticipa la configuración de los teatros a Διόκωρος. (15)

La supervivencia de la leyenda de Quetzalcóatl y sus reminiscencias rituales, latentes en el substrato cultural mexicano a partir de la conquista, parece ilustrar el aspecto más remoto de la gráfica que el arte escénico diespliega; y sirve a modo de introducción para el presente trabajo, al completar el registro de los niveles culturales en los que germina y dialoga el teatro como función creadora espontánea y como proceso crítico consciente.

Al estudiar algunas de las expresiones dramáticas de las sociedades y épocas más significativas, salta a la vista que responden a los criterios imperantes con que se manifiesta la cultura humana en su recorrido histórico. La proyección de tendencias y actitudes mágicas míticas, religiosas y morales; o ya bien, lógicas, jurídicas y normativas y puramente estéticas; así como emotivas, instintivas y psicoanalíticas, o sociológicas y aún meramente técnicas denota la estratificación de los niveles espirituales en que florece la necesidad del hombre de representar su propio drama.

(14) Respecto a la religion de Mitra, al Cristianismo y al origen órfico de la doctrina del pecado original, que conmemoran los mitos y particularmente el de Διόκωρος Ζαγερύς. Cf. Sigmund Freud.- TOTEM Y TABU (Totem und Tabu).- Obras Completas.- Volumen II.- Editorial Biblioteca Nueva, Madrid, España, 1948.- Capítulo Sexto, p. 503.

(15) Cf. Guillermo Díaz Plaja.- ENCICLOPEDIA DEL ARTE ESCENICO.- Editorial Noguer, S.A. Primera Edición.- Barcelona, España.- Introducción Histórica. p. 11.

Por otra parte, desde las opiniones críticas más antiguas sobre el teatro hasta algunos de los más elaborados tratados contemporáneos de teoría dramática muestran cómo del comentario difuso del espectador despreocupado al juicio subjetivo del observador más culto a la opinión fundamentada del especialista, hay toda una evolución también que progresa en la medida que el dictamen crítico ofrece mayor información. Pues, cada día, la crítica se hace más indispensable, ya que las colectividades deben ser orientadas ante la innovación y la creación. Y sólo mediante la crítica las grandes masas logran interpretar, asimilar y consumir los productos nuevos del arte, así como el acervo tradicional.





LA PERSONA ANTE EL DESTINO O ANTE LA LEY

Sin duda, las raíces originarias del teatro son rituales. Rescatarlas y revitalizarlas es objeto de la escena contemporánea; pero en los pueblos occidentales sólo podemos hablar de una dramática propiamente dicha, o sea, estructurada como sistema, después del surgimiento de la tragedia griega, y como un proceso de conciencia que analiza las leyes constantes, derivadas de las múltiples aportaciones poéticas con que contribuyeron los trágicos al esplendor del teatro en la antigüedad. ¹ Tal es el modelo mítico que la lógica despoja de sus contenidos subjetivos, con el que se aprisiona sin piedad a la creación dramática posterior; la cual siempre pugna por desarrollarse con libertad plena, cada vez fiel al espíritu histórico social que la fecunda.

¹ Gilbert Murray encuentra en toda tragedia origen en alguna práctica religiosa existente, o en algún relato tradicional que era tratado como *αἴτιον* (causa): "Así la Trilogía de Prometeo explica el origen de la Promethia; Medea el de la adoración ritual de los hijos de Medea en Corinto; Hipólito, el del llanto ritual de las vírgenes por la muerte de Hipólito en Trecena. Vease Electra de Sófocles, en la fiesta burlesca de Argos con motivo de un hombre y una mujer asesinados por sus enemigos, que pueden ser tanto Agamenón y Casandra como Egisto y Clitemnestra". Vease ESQUILO. - Versión castellana de León Mirilas. - Colección Austral, No. 1185. - Editorial Espasa - Calpe Argentina, S. A. Buenos Aires, 1954. - p. 16.

Los pequeños pueblos griegos, con una historia llena de desastres y fracasos, supieron temprar el alma en la adversidad, sacando de ella valores morales impregnados de heroísmo y serenidad. Las máscaras trágicas (Αἰνεσίωνα τεχνικὰ), los coturnos (οἰνόχοροι) y los vistosos ropajes (τὰ ἱμαῖα) que agigantaban la figura del actor (ὑποκριτής) e idealizaban al héroe, ejemplifican el culto que la antigüedad tributó siempre a la persona humana. 2 No hay que olvidar el origen litúrgico del teatro, que fungía como altar y que servía de escenario y de marco a la imagen del propio hombre. 3 De aquí que las tragedias sean obras de gran contenido idealista en las que los héroes superan a la realidad, y que en ellas se manifiesten en todo momento ideas de libertad y progreso. Se nota en este género dramático una lucha tremenda del hombre contra la fatalidad, diosa que para los desventurados pueblos griegos se presenta con carácter siniestro e implacable. Y en esta lucha contra el destino se engendran las más exaltadas pasiones y el ansia por el triunfo del héroe.

Dicha contraposición y la necesidad de equilibrio, que distinguen a la tragedia, obedecen a la concepción de una armonía preestablecida, en la cual toda acción desencadena una reacción contraria, cuyas fuerzas recíprocas terminan por balancearse.

2 Persona es el término latino que designa la máscara teatral.

3 La tragedia griega tenía, como hemos dicho, carácter religioso, por lo cual formaba parte del culto que se practicaba en la ciudad. Debido a esto, la representación se hacía sólo en días especiales consagrados a las divinidades, especialmente a Διόνυσος dios este, que en el teatro, que venía a ser su santuario, tenía un altar y su sacerdote ocupaba un lūgar preferente. Situados los teatros generalmente en las faldas de una colina daban cabida a miles de espectadores que al aire libre cobraban conciencia del genio y el poder nacionales.

Asimismo, la naturaleza es sentida como un ser total y personal, cuya existencia ejemplifica la vida humana: el eterno ciclo del morir y el renacer. Ante esta armonía, toda transgresión o desorden exige la restauración de la paz y la muerte del transgresor, el cual aparece impulsado por el pecado de orgullo, que es un síntoma de desbordamiento del propio ser de la naturaleza. Ni los dioses, ni los hombres ni nada escapan a la justicia, ley primera de cuanto existe; ya que aún "El sol no puede transgredir sus medidas". 4

Tal es la concepción filosófica que hizo posible la constitución de Solón (640-558 a. C.), y que se nutre de las creencias religiosas tradicionales. De suerte que la transgresión de los límites y el reestablecimiento de la armonía son sentidas como las fuerzas que mantienen viva y en movimiento a la naturaleza. 5

Por ello, el sentido de todo mito trágico reside en la conexión causal entre la desventura y la culpa del hombre. Pues el hombre participa en una gran medida de su desdicha. Y la fortuna se torna en el más doloroso porvenir desde el instante en que una persona se deja seducir por el pecado de orgullo. La ceguera y los errores que le llevan al desastre los causa una fuerza irresistible, cuyo "peligro demoníaco se halla en la insaciabilidad del

4 Heráclito (576-480 a. C.).- Citado por Gilbert Murray. Cf. EURIPIDES Y SU TIEMPO.- Ed. Cit. p. 49.

5 Cf., Gilbert Murray.- ESQUILO Ed. Cit. p. 84: "Cada hombre, y sin duda cada cosa viviente tiene una *μοῖρα* (destino); nosotros reclamamos más que nuestra *μοῖρα* cometemos el *ὑβρις* (pecado de orgullo); entonces nos fulmina la *δίκη* (justicia)"..."El Tiempo, cuando está maduro, trae la justicia; el Tiempo vindica la *μοῖρα*. Y no es conveniente esperar las cosas antes de que se cumpla integralmente el Tiempo".

apetito". 6 Pero el castigo a los excesos cae no sólo sobre el transgresor; sino que se cierne también sobre sus descendientes. Así la fatalidad es incluso hereditaria; fuerza misteriosa que obedece a superiores designios y gobierna la vida humana.

Por eso, en la tragedia griega, a causa de un acto individual, las consecuencias recaen sobre toda una familia, una ciudad, o varios pueblos, o sobre todo el género humano. El desorden desencadenado se refleja en todas las fuerzas humanas y divinas que el héroe personifica, reverberando progresivamente a lo largo del tiempo. Ya que, por un lado se dota al personaje de un carácter simbólico de la plenitud universal, y por otro, se sobreimpone una concepción antropomorfista a la mecánica de la naturaleza.

Así, por ejemplo, Πρηνειός, al robar el fuego sagrado de la sabiduría, concreta el símbolo de la evolución humana para separarse de su origen animal. Es la proyección mágica de un mundo humano, cuya actitud social penetra las esferas divinas. La religión y el sentimiento de la justicia y la moral se confunden en este mito. Y, además, se plantea ya al ser humano significado por el sufrimiento, cuestionando la justicia de la propia concepción religiosa con que explica la vida. O sea, participan do en la relación de la justicia divina consigo mismo, y no sólo como una criatura irremisiblemente predestinada como ocurre con los héroes homéricos. Este es el principio del interrogatorio al cual el hombre helénico somete sus propias concepciones religiosas y filosóficas del mundo y de la vida, y que

6 Werner Jaeger.- PAIDEIA; LOS IDEALES DE LA CULTURA GRIEGA. (Paideia, Die Formung des griechischen menschen :ΛΙΜΝΗ ΠΕΡΙ ΤΗΣ ΠΑΙΔΕΙΑ ΒΡΟΤΟΙΣ).- Editorial Fondo de Cultura Económica.- Versión directa del alemán por Joaquín Xirau (Libros I y II) y Wenceslao Roces (Libros III y IV) Segunda Edición.- México, 1962.- Libro Segundo, Culminación y Crisis del Espíritu Atico. I. El Drama de Esquilo, p. 238.

terminará por hacer del teatro el mejor campo para sus disquisiciones.

Atenas, triunfadora de las Guerras Médicas se convirtió en un emporio económico y en el centro de las ciencias y las artes. Y la constitución democrática de Pericles (499-429 a.C.) abrió las puertas a la libre discusión, propiciando el florecimiento de todas las opiniones y escuelas doctrinarias. En este ámbito de tesis opuestas, en que la vida intelectual griega se desenvolvía en forma agorística, apareció espontáneamente el escepticismo y la desconfianza en todas las creencias y sistemas filosóficos. Los sucesores de Demócrito y Parménides, de jónicos y pitagóricos, de eleáticos y atomistas en los últimos 50 años del siglo V en Grecia, escucharon la voz de Protágoras, de Gorgias y de otros sofistas, que disfrutaban de gran popularidad entre los jóvenes.

Los sofistas atraían alumnos para enseñarles métodos para triunfar en la vida. Su sistema consistía en el desarrollo de un arte de convencimiento y persuasión, que expusiese la verdad a la opinión de un juez soberano, a menudo constituido por el público; y no en investigar la verdad. 7 De cómo pe-

7 La crisis del pensamiento filosófico y de las ciencias en la antigüedad se produce como consecuencia del punto de partida de los sistemas. No pudiendo construirse una ciencia del ser sin base experimental, la continuidad de su estructura resulta imposible, dada su vulnerabilidad a las críticas. Para constituir una ciencia con el carácter de un riguroso conocimiento es necesario contar con una certidumbre del ser. Pues toda ciencia parte de la existencia de dicho ser. Entre el pensamiento de Heráclito y el de Parménides hay una diferencia notable en cuanto a la concepción de la realidad, contradicción que es la causa originaria que desencadena la anarquía sofística. La de Heráclito (576-480 a. C.) es la filosofía de la diversidad y del cambio, una filosofía racionalista. La de Parménides (540 a.C.) es la filosofía de la unidad y el ser, es irracionalista. Para Heráclito la racionalidad del ser consiste en la forma regular del devenir. Para Parménides el no ser justamente consiste en la pluralidad y el cambio. Pero Heráclito ve al ser jus-

netró la sofística en la vida griega es muestra evidente el debate satírico expuesto por Aristófanes (452-380 a. C.) en su comedia LAS NUBES (Νεφέλαι):
 ¿"Quien eres?, pregunta lo justo.- Una tesis.- Si, pero inferior a la mía.- Tú pretendes superarme, pero yo poseo la victoria.- Entonces, tu, ¿qué habilidad tienes?.- Yo invento razones nuevas". 8

Muy pronto este método de erudición cayó en desgracia. Más, pese a todo, se debió a los sofistas el mérito de haber trasladado la filosofía del campo cosmogónico al antropológico. Todo en la doctrina de Protágoras se refiere al hombre y éste debe ocuparse únicamente de las cosas humanas; "El hombre es la medida de todas las cosas, de las que son, en cuanto que son; de las que no son, en cuanto que no son"... "En cuanto a los dioses, yo no soy capaz de saber si existen o si no existen; pues hay demasiadas dificultades para averiguarlo, en especial la oscuridad del problema y la brevedad de la vida". 9
 tamente en el cambio, en la diversidad; ya que la armonía de contrarios produce la unidad del proceso temporal. Para Parménides el ser está inmóvil porque en sentido temporal no tiene ni origen ni fin; el ser no se genera ni se aniquila. Así el principio de unidad no se da en la naturaleza, si no como condición impuesta por la razón. Y mientras que en Heráclito la unidad radica en la totalidad de lo múltiple, en Parménides se trata de una unidad singular que excluye la multiplicidad. O sea, que la naturaleza o mundo de apariencias no puede conocerse. Por eso su filosofía desemboca en la sofística.

8 Aristófanes.- LAS NUBES (Νεφέλαι).- Obras Completas traducción del griego por Federico Baráibar.- Colección Clásicos Inolvidables Editorial "El Ateneo".- Tercera Edición. Buenos Aires, Argentina, 1958.- p.p. 155-221. Cf. Además Emile Bréhier "Análogo es el debate sobre el ideal de vida descrito por Eurípides en el Antíope entre el amigo de las musas y el hombre político." HISTORIA DE LA FILOSOFÍA (Histoire de la Philosophie).- Traducción por Demetrio Náñez. Prólogo de José Ortega y Gasset Editorial Sudamericana.- Cuarta Edición.- Buenos Aires, Argentina, 1956. p. 278.

9 Protágoras (485 a.C.).- Citado por Emile Brehier en Opus Cit. p. 279. Eurípides (480-406 a.C.) imbuido su teatro del pensamiento sofista, en las

La confianza en las virtudes naturales del hombre es un rasgo que predomina en todo el pensamiento helénico. Por ello la moral adoptada por los sofistas tiene un carácter sensualista. Hippias, según dice Platón consideraba a todos los hombres como "parientes, prójimos, conciudadanos, por naturaleza, si es que no lo fueren por ley". La salvación de la humanidad por Zeus, según el mito de Protágoras consistió en darles a los hombres las virtudes y dones necesarios para fundar comunidades y ayudarse los unos a los otros, perpetuando así la raza.

Esta fé en la virtud innata del hombre llevaba a la conclusión de que lo bueno y lo malo de una acción se daba en la acción misma. Es decir, que cada hecho lleva consigo su verdad o su mentira y su bondad o su maldad. De ahí la flexibilidad de los griegos con la conducta humana, pues no debían establecerse leyes rígidas e inmutables desde un laboratorio de legislación para que sirviesen de normas inflexibles. Por eso los sofistas consideraron la ley como una invención humana de carácter artificioso y opuesta, por ende, en cierta medida a la naturalidad.

Las costumbres tradicionales que habían adquirido un valor religioso constituían la base de la obra de los legisladores. Los sofistas desconfiaban de los gobernantes de su tiempo y les achacaban que relacionasen las leyes con los dioses para mejor dominar a los humanos. Pero ello indicaba su falta de fé en los fundamentos de las leyes más que en la eficacia de las mismas. Sostenían que las leyes debían basarse en lo perecedero de las cosas humanas.

BAQUIDES (Βάκχαι) considerada como una de las mejores tragedias religiosas y que es un reverdecimiento último de las viejas creencias, escribe respecto a la vanalidad de pretender descifrar el arcano. Véase este trabajo LA EVOLUCION DE LA TRAGEDIA p. 35 y 36.

