

COMENTARIO

LAS TENDENCIAS DRAMATICAS PROFANAS

El teatro es como un espectro físico y meta físico a través del tiempo. En él las diversas actitudes manifestadas por el hombre, cuanto más lejanas se hallan de nuestra perspectiva actual más próximas nos parecen entre sí, y, por ello, más confusas y borrosas sus peculiaridades; al contrario de aquellas tendencias que la escena presente distingue con evidencia, y que parecen ramificarse en fugas infinitas, hasta diluirse por completo. Es innegable que en los ritos totémicos, principio de la civilización, así como en el teatro clásico pagano y en el drama cristiano, se hunden y entrecruzan las raíces de la dramaturgia occidental, formando tupida urdimbre. En este paisaje exhuberante, el método aristotélico, lógico y definitorio (válido o no, según el punto de vista), permite una estricta comparación de las varias expresiones dramáticas, independientemente de la época, del lugar y de la sensibilidad en que se hallan adscritas. Justamente,

por sus limitaciones, este sistema permite notar las diferencias específicas, que quedan mutiladas si se aplican los cartabones con absoluto rigor; pero constituye una herramienta eficaz para alcanzar una visión comparativa del conjunto, y funge como una base firme, en medio de las trayectorias azules del arte de la representación, espejo humano o humanizado de la vida.

El ARTE POETICA (ΠΕΡΙ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ) de Aristóteles es tanto más importante para comprender el fenómeno teatral en Occidente, cuanto que fue sentida como teoría dramática absoluta por la casi totalidad de los dramaturgos renacentistas, quienes al imitar los modelos de la antigüedad bajo el imperativo de la razón, olvidaron sus orígenes mágicos y religiosos, a cambio de asirse a una fórmula convencional sintética, que comprendiera lógicamente las esencias últimas del fenómeno dramático, y condujera a una amplia meta moral. Tal influencia perdura en nuestros días, normando la creatividad dentro de la constante explícitamente "realista" o "verosímil" del teatro contemporáneo.

Curiosamente, el teatro occidental, que alcanza su expresión madura a partir del Renacimiento hasta nuestros días, ofrece tanto el planteamiento del panorama interior del hombre, ya frente a la duda metafísica o ya ante sus pasiones, así como la tendencia a establecer normas colectivas de conducta. Y si, por una parte, surge como un producto consciente de los pueblos europeos al eclipsarse al cultura medieval frente al racionalismo y las ciencias que paulatinamente venían trascendiendo el pensamiento místico cristiano, conformándolo dentro los moldes de la dialéctica pagana; por otro lado, como

contrapartida indica una exploración cada vez mayor de los elementos irracionales subconscientes, tendiendo a cerrar el círculo no sólo con aquellos espectáculos del origen de la tragedia griega y de los dramas litúrgicos, sino con los ritos más remotos, y con las ciencias herméticas.

A diferencia de la dramaturgia psicologista, burguesa o antiburguesa, que muestra al hombre cotidiano e inauténtico, la vanguardia trata de recuperar los elementos mágicos y míticos de la representación, desligando la esencia del drama de las definiciones conceptuales, y buscando las huellas de un lenguaje de expresión esotérica en los ademanes mímicos y crípticos, y en los restos de significaciones ocultas de los ritos primitivos, y entre las danzas orientales y africanas, así como en los juegos espectaculares de los indios de América. En fin, en toda aquella representación donde la liturgia es una escuela de silencio.

La busca contemporánea de las supervivencias religiosas del teatro coincide con la conciencia de una necesidad de formas vivas de cultura. Por ello se renuncia al dogma y también se rechazan los moldes racionales, para rescatar la pureza fugaz del culto originario. Esta actitud responde a un estado consciente que ya no se satisface con el contenido convencional ni con el estado de repetición de las formas epidérmicas del teatro profano. Pues son precisamente las tendencias profanas las que actualmente trata de rebasarse, porque parecen haber perdido la espontaneidad de los juegos rústicos que les dieron origen, sirviendo más como vehículo de diversión de clases privilegiadas, instaladas en la mollicie, o como instrumento en el proceso de enajenación

del "hombre maquina".

Se ha olvidado aquel espíritu crítico, pleno de originalidad y juerza colectiva, que permitió el florecimiento de la farsa en las postrimerias del Medioevo, como una contraposición al drama sagrado que se caracterizaba por un esquematismo monótono y una moral abstracta omnipotente. Entonces, la sensualidad, la embriaguez y la risa de las fuentes paganas parecía volver a brotar, despues de varios siglos de censura religiosa, entre los mimos, acróbatas e histriones errantes, con toda la comicidad obscena y el filo de la sátira popular. La libertad individual proclamaba su victoria sobre sistemas totalitarios, y la improvisación distinguía al teatro por encima de su aspecto de género literario. Los actores de la Commedia Dell'Arte hacían escarnio de las instituciones y de la tabla petrificada de valores cristianos. Y esto, aunque con otro nivel artístico, parece repetirse entre las actuales caravanas de teatro de hippies vagabundos que recorren las ciudades de Europa, bañándose desnudos en las fuentes, pintándose el cuerpo de colores, e improvisando en las calles una especie de juegos de terapia colectiva, que despiertan la inquietud existencial de familias tradicionalistas.

En principio, ambas corrientes son expresiones de un mismo anhelo irracional de emanciparse de las super estructuras ideológicas y de un deseo, consciente e inconsciente de quebrantar los sistemas políticos y sociales que no permiten la libre expresión ni la plena realización humana. Pero, en nuestro siglo se vuelve la mirada hacia la metafísica, para plantear interrogantes angustiosas y enjuiciar a Dios; mientras que en el Renacimiento era el mundo

físico lo que urgía reconocer y conquistar. La rebeldía de los histriones, condenados por la Iglesia, fue como una inyección de savia vivificante que hizo surgir los varios teatros nacionales, afirmando, dada su tendencia creativa, las diferencias y las peculiaridades en la escena; imponiendo las lenguas vernáculas y los dialectos por encima del idioma universal del papado, y acuñando tipos populares, ejemplificación de vicios individuales, para desplazar de la dramaturgia a los héroes de la hagiografía medieval.

A partir del Renacimiento, el teatro, que había sido expulsado del templo, reclamó un sitio propio donde desarrollarse. Se construyeron locales con su distinción jerárquica de lugares para el público. El interés de la escena, como en la comedia clásica, se centró de nuevo en el hombre, en el hombre común y corriente, que exigía reconocerse ya en la burla hecha a sus defectos, o en el planteamiento de su problemática interna, o en la exhibición de la sublimidad de sus sentimientos.

Con lo cual, la escena pronto se transformó en espejo del canon del justo medio, obedeciendo a los clichés paradójicos de exigencias comerciales. Surgió la representación del hombre y para el hombre en su propio marco, como si acaso el teatro consagrado a una inteligencia superior o no, pudiera dejar de reflejar la época determinada en que surge una obra dramática y se olvidase de mostrar la actitud humana que la crea.

El hecho de que en el mundo moderno las ciencias ofrecieran la posibilidad de un futuro utópico para la humanidad, se refleja en la escena, donde las leyes divinas de armonía vienen a substituirse

por reglas de moral racional, que no bastan para con jurar lo desconocido. Y es que la razón humana sólo comprende de modo limitado las dimensiones infinitas de la realidad.

De aquí que tal marco inmediato convencional mente experimentable a la larga resulte estrecho pa ra el hombre mismo. Las tijeras de la lógica mutilan todo lo que no cabe en los compartimentos de la definición. Lo que sobra se cataloga en el abismo del caos, bajo prejuiciosos membretes: sentimientos, taras hereditarias, instintos, maleficios, locura, **IRRACIONALIDAD**: sin anotarse la densidad propia de los deshechos y los varios niveles que estos tienen.

En este siglo la pérdida de la fe en la razón, no deja mas caminos que la desesperación o la búsqueda, que la dramática de nuestros días refleja. El hombre, presa de un espíritu crítico, descubre que el antiguo rito a los dioses, al racionalizarse, ya no le dice nada que por puras inferencias él no pueda saber; y que, en cambio, ha dejado de expresar lo desconocido: que es el verdadero marco existencial al cual pertenece de modo total.

Por tanto, el arte de la representación tien de de nuevo a descubrir la esencia del cambio dada en el equilibrio y la armonía. No conformandose ya sólo con revelar la justicia de un mundo legal; ni con plantear la tranquilidad de la conciencia moral que apetece un eterno descanso... (descanso de tantas culpas, de tanto auto castigo); ni mucho menos con mostrar más la vida del buen tono, del justo medio: entre el placer y la virtud, entre el pecado y el prejuicio. No es solo la imitación dramática de la armonía ideal entre el individuo y el Estado, ni en tre el Bien y el Mal, ni entre el sentimiento y la

razón la que puede satisfacer plenamente al hombre actual, instruyéndolo en sus deberes reales con cuanto le rodea, y acerca de las causas del desorden que lo acosa y del infortunio que lo aflige; sino la imitación de la armonía cósmica, de la cual es responsable cada quien en la medida en que sus acciones repercuten sobre otros seres y cosas. Armonía que se manifiesta en todo, y de la que la humanidad puede aprender empíricamente conforme construye su destino.

Por ello, paradójicamente, podría afirmarse que los elementos formales más importantes del teatro profano tienen ascendencia directa, ya en el esplendor alcanzado por el teatro de la antigüedad, o ya bien en el carácter didáctico, profundamente moral, de las representaciones sagradas de la Edad Media. Tal cosa se debe a que, aún cuando, a simple vista, es clara la contradicción entre la concepción pagana del arte, trascendida de razón, y la pureza de un arte religioso impregnado de fe, las raíces, sin embargo, de ambas formas de expresión, cuya amalgama histórica presenciamos en la producción dramática de Lope (1562-1635) a Brecht (1898-1957), de Shakespeare (1564-1616) a Williams (1914) y Miller (1915), de Racine (1639-1699) a Ionesco (1912-1957), de la Comedia dell'Arte (siglo XVI) al Living Theater (siglo XX) se hunden en la necesidad de comunicación del hombre. fenómeno que, si bien se reviste de intenciones que varían conforme a las condiciones histórico sociales no por eso deja de proyectar los moldes de una mente y forma sentir específicamente humanas.

Un exámen somero de las manifestaciones teatrales, así como de la creación y la crítica dramá-

tica de los períodos clásico y cristiano, permite trazar los lineamientos que a lo largo de la historia describe de modo dialéctico la dramática de occidente, pues los fenómenos escénicos propios de diferentes épocas parecen identificarse entre sí en ciertos aspectos, y mostrar notorias contradicciones en otros. ¹

Maravilloso refugio resulta el teatro para el hombre, pues a través de él puede soñar en vigilia. Esta es la clave de toda representación, que de por sí ya participa del subconciencia del artista creador, tenga o no tenga la etiqueta de sus fuentes irracionales, y es siempre un fenómeno de conciencia que presupone comunicación con la colectividad de una época concreta. Las coincidencias entre productos culturales de tiempos y sociedades disímiles responden al hecho de que el alma humana es susceptible de mecanismos repetitivos, inconscientes, y no debido al afán retórico de imitar los modelos del pasado, los que pueden ser calcados en la forma, pero jamás en el genio.

¹ En esta Tesis de Maestría, se han investigado algunas de las ideas que nutren la dramaturgia a partir de la Edad Antigua y la Edad Media, como primera parte de un trabajo, cuya meta final es estudiar en una siguiente Tesis Doctoral cómo dichas connotaciones teórico críticas cobran actualidad en el teatro occidental.

B I B L I O G R A F I A

B I B L I O G R A F I A

AGUSTIN

(San) padre de la Iglesia y obispo de Hi
pona. CONFESIONUM (Las Confesiones). Tex
to bilingüe latín español. Edición crí
tica y anotada por el P. Angel Custodio
Vega, O.S.A.. Colección Biblioteca de Au
tores Cristianos. La Editorial Católi-
ca, S. A., Cuarta edición. Madrid, Espa
ña, 1963.

CONFESIONES. Versión, introducción y no
tas de Francisco Montes de Oca. Colec-
ción "Sepan cuantos..." No. 142. Edito
rial Porrúa, S. A. Primera edición. Mé-
xico, 1970.

LA CITE DE DIEU. (De Civitate Dei). Tra
duction nouvelle par L. Moureau. Ouvra
ge couronné par L' Académie Francaise.
4a. Editione avec le texte latin. Gar-
nier Frères Libraires - Editeurs. París,
France.

LA CIUDAD DE DIOS. (De Civitate Dei). Tra
ducción del latín por D. José Cayetano
Díaz de Beyral. Colección de Clásicos
Católicos. Editorial Poblet. Buenos Ai
res, Argentina, 1945.

ALIGHIERI

Dante. LA DIVINA COMMEDIA. Col comento
di Pietro Fraticelli. Nuova edizione ri
veduta da un Letterato Toscano. Ventune
sina tiratura. Non Brama Altr'esca. G.
Barbera, Editore. Firenze, Italia, 1914.

ALONSO

Dámaso. LA POESIA DE SAN JUAN DE LA CRUZ.
M. Aguilar, Editor. Colección Crisol No.
171. Madrid, España, 1946.

ANSELMO

San. OBRAS COMPLETAS. Texto latín espa
ñol. Introducción general y versión cas
tellana por el P. Julián Alameda, D.S.B..
Colección Biblioteca de Autores Cristia
nos, La Editorial Católica. Madrid, Es-
paña, 1952.

AQUINO

Santo Tomás de. SUMMA THEOLOGIAE (Suma Teológica). Traducción por una comisión de p.p. Dominicos presidida por el Dr. Fr. Francisco Barbado Viejo, O.P. Obispo de Salamanca. Introducción general por el E.P. Mtro. Fr. Santiago Ramírez, O.P.. Colección Biblioteca de Autores Cristianos. Tercera edición. Madrid, España, 1964.

SUMA TEOLOGICA (Summa Theologiae). 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.

DEL GOBIERNO DE LOS PRINCIPES. (De Regimine Principum ad Regem Cypri). Traducción de Don Alonso Ordóñez Das Seyjas y Tobar. Edición e introducción del R.P. Ismael Quiles, S.I.. Colección Biblioteca Filosófica. Editorial Losada, S. A.. Buenos Aires, Argentina, 1964.

ARISTOFANES

ΤΩΝ ΕΙΣ ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΟΥΣ ΚΩ-
ΜΩΔΙΑΣ ΕΝΑΔΕΚΑ ΣΧΟΛΙΩΝ
ΠΑΛΑΙΩΝ ΣΥΝΑΓΩΓΗ. Scholia
Graeca in Aristophanem. Cum prolegomenis
grammaticorum codicum integra, ceterorum
selecta, annotatione criticorum itam se-
lecta, cui sua quaedam inseruit Fr. Düb-
ner. Editore Ambrosio Firmin Didot, Ins-
tituti Regü Franciae Typographo M DCCC
XLII.

ARISTOPHANES, with the english transla-
tion by Benjamin Bickley Rogers. London
William Heinemann LTD. Cambridge, Massa-
chusetts. Harvard University Press. M
CMLX. 1960.

OBRAS COMPLETAS. Traducción del griego
por D. Federico Baraibar y Zumárraga. Co-
lección Clásicos Inolvidables. Editorial
"El Ateneo". Tercera edición, Buenos Ai-
res, Argentina, 1958.

ARISTOTELES

OBRAS. Traducción del griego, estudio pre-
liminar, preámbulos y notas por Francis-
co de P. Samaranch. Colección Tolle, Le-
ge. Aguilar S. A. de Ediciones. Segunda
edición. Madrid, España, 1967.

POETICA (ΠΕΡΙ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ). Texto original y versión española. Versión directa, introducción y notas por el Dr. Juan David García Bacca. Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana. U.N.A.M. México, 1946.

ARRIGHI

Paul. LA LITERATURA ITALIANA. Desde sus orígenes hasta nuestros días. (La Littérature italienne. Des origines a nos jours) Traducción por Marta Mercader. Cuadernos de Eudeba No. 57. Editorial Universitaria de Buenos Aires. Segunda edición. Argentina, 1965.

ARTAUD

Antonin. EL TEATRO Y SU DOBLE (Le Theatre et son double). Traducción de Enrique Alonso y Francisco Abelendal. Colección Ensayos. Editorial Sudamericana. Buenos Aires, Argentina, 1964.

OEUVRES COMPLETES. Tome V. NRF, Gallimard. France, 1964.

ASIS

San Francisco de. FLORECILLAS DEL GLORIOSO SEÑOR SAN FRANCISCO Y DE SUS HERMANOS. Traducción por C. Rivas Cherif. Colección Crisol No. 182. M. Aguilar, Editor. Madrid, España, 1946.

BEARE

A. LA ESCENA ROMANA. (The Roman Stage. A Short History of Latin Drama in the time of the Republic). Traducción de la segunda edición 1955, por Eduardo J. Prieto. Temas de Eudeba. Teatro. Editorial Universitaria de Buenos Aires, Argentina, 1964.

BERCEO

Gonzalo de. LOS MILAGROS DE NUESTRA SEÑORA. Biblioteca de Autores Españoles No. 5. Ediciones Atlas. Madrid, España, 1952

BOIADZHIEV

G.N. y DZHIVELEGOV, A. HISTORIA DEL TEATRO EUROPEO. Traducción directa del ruso de Sergio Belaieff. Colección Anfora. Ediciones Mar. Oceano. Buenos Aires, Argentina, 1963.

- BREHIER *Emile. HISTORIA DE LA FILOSOFIA. (Histoire de la Philosophie). Traducción por Demetrio Nández. Prólogo de José Ortega y Gasset. Editorial Sudamericana. Cuarta edición. Buenos Aires, Argentina, 1956.*
- CALDERON DE LA BARCA *Don Pedro.- AUTOS SACRAMENTALES. EL GRAN TEATRO DEL MUNDO. Edición, estudio y notas por Angel Valbuena Prat. Biblioteca Clásica Ebro. Clásicos Españoles. Editorial Ebro, S.L.. Quinta edición ilustrada. Zaragoza, España, 1955.*
- OBRAS COMPLETAS. Colección Tolle, Lege. Aguilar S.A., de Ediciones. Tercera edición. Madrid, España, 1951.*
- CASO *Alfonso. LA RELIGION DE LOS AZTECAS. No 38 de la Biblioteca Enciclopédica Popular, Secretaría de Educación Pública, México, 1945.*
- CASTRO *Américo. LA REALIDAD HISTORICA DE ESPAÑA. Biblioteca Porrúa No. 4.- Editorial Porrúa, S. A.. México, 1962.*
- CORTICHS *Estrella. TEATRO MEDIEVAL. Selección y prólogo. Colección literaria Servet. El Mundo Medieval. Ediciones Oasis. México, 1961.*
- CRUZ *Sor Juana Inés de la. AUTOS SACRAMENTALES. Prólogo del Dr. Sergio Fernández. Notas de Alfonso Méndez Plancarte. Biblioteca del Estudiante Universitario. U.N.A.M. México, 1970.*
- OBRAS COMPLETAS. Biblioteca Amerciana, Serie de Literatura Colonial. Editorial Fondo de Cultura Económica, Primera edición, México, 1955.*
- CHANCEREL *León. EL TEATRO Y LOS COMEDIANTES (Petite histoire de L'art et des artistes. Le Théâtre et les comédiens). Traducida por Marta Gallo. Lectores de Eudeba No. 37. Editorial Universitaria de Buenos Aires. Segunda edición. Argentina, 1968.*

- CHAVERO Alfredo. MEXICO A TRAVES DE LOS SIGLOS. Tomo I. Historia Antigua y de la Conquista. Ballesté y Compañía, Editores, y Es pasa y Compañía, Editores. México - Bar celona, España, 1889.
- DIAZ Infante, Fernando. QUETZALCOATL (Ensayo psicoanalítico del mito nahua). Prólogo de Angel Ma. Garibay K. Cuadernos de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias No. 18. Universidad Veracruzana. Xalapa, Ver. México, 1963.
- DIAZ-PLAJA Guillermo. ENCICLOPEDIA DEL ARTE ESCENICO. Editorial Noguer, S. A.. Primera E dición. Barcelona, España, 1958.
- DOBIN Efim. PROSA, y POESIA EN EL CINE. ESTETI CA Y MARXISMO. Traducción de Silvio Sas tre y Silvia Gojman. Colección Foro Po lemico/bolsillo/3. Editorial Arandú. Bue nos Aires, Argentina, 1965.
- ESQUILO TRAGEDIAS. Traducción de Fernando Segun do Brieva Salvatierra. Colección Obras Inmortales. Ediciones Ateneo, S. A.. Pri mera edición. México, 1961.
- EURIPIDES LAS DIECINUEVE TRAGEDIAS. Versión direc ta del griego e introducción de Angel Ma. Garibay K. Colección "Sepan cuantos..." No. 24. Editorial Porrúa, S. A.. Prime ra edición, México, 1963.
- FRAZER Sir James George. LA RAMA DORADA (The Gol den Bough). Traducción del inglés por Eli sabeth y Tadeo I. Campuzano. Sección de Obras de Sociología. Fondo de Cultura Eco nómica. Tercera edición en español, Mé xico, 1969.
- FREUD Sigmund. TOTEM Y TABU (Totem und Tabu). OBRAS COMPLETAS. Volúmen II. Traducción directa del alemán por Luis López Balles teros y de Torres. Editorial Biblioteca Nueva. Madrid, España, 1948.

- FULCANELLI *EL MISTERIO DE LAS CATEDRALES. (Le mystere des Cathedrales).* Traducción de J. Ferrer Aleu. Colección Rotativa Plaza & Janés, S. A. Editores. Barcelona España, 1970.
- GARIBAY Angel Ma. K. *HISTORIA DE LA LITERATURA. NAHUATL.* Biblioteca Porrúa No. 1. Editorial Porrúa, S. A.. México, 1953.
- GARRIDO Pallardó, F.. *LOS ORIGENES DEL ROMANTICISMO.* Nueva Colección Labor. Editorial Labor, S. A.. Barcelona, España, 1968.
- GROTOWSKI Jerzy. *HACIA UN TEATRO POBRE. TOWARDS A POOR THEATRE. (Teatrets Teori Ogteknikk)* Preface by Peter Brook. Edited and translated by Eugenio Barba. TTT 7. Odin Teatret Forlag. Instytut Badan Metody Aktorkiej. Holstebro, Denmark, 1968.
- GUARDIA Alfredo de la. *VISION DE LA CRITICA DRAMATICA.* Editorial la Pléyade. Buenos Aires, Argentina, 1970.
- GUERRERO Zamora Juan. *HISTORIA DEL TEATRO CONTEMPORANEO.* Juan Flors, Editor. Barcelona, España, 1967.
- HAUSER Arnold. *INTRODUCCION DE LA HISTORIA DEL ARTE. (Philosophie Der Kunstgeschichte).* Lo tradujo del alemán Felipe González Vicén. Colección Guadarrama de Crítica y Ensayo No. 33. Ediciones Guadarrama. Madrid, España, 1961.
- HEGEL Georg Wilhelm Friedrich. *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 de Obras de Filosofía. México, 1966.

HUBERT

Henri. LOS CELTAS Y LA EXPANSION CELTICA HASTA LA EPOCA DE LA TENE. Tomo XXII de la Sección Primera. Introducción (Prehistoria y Protohistoria. Antigüedad) de la Evolución de la Humanidad. Síntesis Colectiva, dirigida por Henri Berr. Traducción al español, revisión y notas por Luis Pericot García y Eduardo Ripoll Perello. Unión Tipográfica Editorial Hispano Americana. México, 1957.

LOS CELTAS DESDE LA EPOCA DE LA TENE Y LA CIVILIZACION CELTICA. Tomo XXIV. Misma edición.

LOS GERMANOS. Tomo XXVII. Traducción al castellano por Jesús García Tolsa. Misma editorial. México, 1955.

HUGO

Víctor. CROMWELL. Traducción de J. Labaila. Colección Austral No. 673. Editorial Espasa-Calpe, S. A. Buenos Aires, Argentina, 1947.

HUTIN

Serge. LA ALQUIMIA (L'alchimie). Traducción por el Dr. Carlos Nogués Acuña. Colección Lectores de Eudeba No. 26. Editorial Universitaria de Buenos Aires. Segunda edición. Argentina, 1968.

JAEGER

Werner. PAIDEIA. Los Ideales de la Cultura Griega. (Paideia, Die Formung des griechischen menschen; ΠΑΙΔΕΙΑ ΠΡΩΤΟΙΣ). 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.

LAFENESTRE

Georges. LA LEYENDA DE SAN FRANCISCO DE ASIS (Légende de Saint Françoise d'Assise). Colección Crisol No. 39. M. Aguilar Editor. Madrid, España, 1944.

- LESSING G.E. HAMBURG DRAMATURGY. (Hamburgische Dramaturgy) with a new introduction by Victor Lange. Chairman Department of Germanic Languages and Literatures Princeton University. Dover Publications, Inc. New York, E.U.A., 1962.
- HAMBURGISCHE DRAMATURGY. 1767-1769. Leipzig, Drug and Berlag von Bhilipp Reclam jun.
- LEVI Eliphaz. DOGMA Y RITUAL DE LA ALTA MAGIA (Dogme et Rituel de la Haute Magie) Editorial Kier, S. A. Tercera edición. Buenos Aires, Argentina, 1966.
- LINK Pablo. MANUAL ENCICLOPEDICO JUDIO. Biblioteca Israel. Editorial Israel. Buenos Aires, Argentina, 1950/5710.
- LOBERA Y ABIO Don Antonio. EL PORQUE DE TODAS LAS CEREMONIAS DE LA IGLESIA Y SUS MISTERIOS. Librería de A. Bouret y Morel. París, Francia, 1848.
- MARCHETTI Ottavio, S.J.. LOS EJERCICIOS ESPIRITUALES DE SAN IGNACIO. Artes Gráficas Grijalvo, S. A.. Versión del italiano por el P. José María de la Colina, S.I.. Bilbao, España, 1955.
- MELCHINGER Siegfried. EL TEATRO DESDE BERNARD SHAW HASTA BERTOLT BRECHT (Drama Zwischen Shaw und Brecht). Traducción de José Pérez Ruiz. Compañía General Fabril Editora. Buenos Aires, Argentina, 1959
- MURRAY Gilbert. ESQUILO. El Creador de la Tragedia. Versión castellana de León Mirilas. Colección Austral No. 1185. Editorial Espasa-Calpe, S.A. . Buenos Aires, Argentina, 1954.

- EURIPIDES Y SU TIEMPO. (Euripides and his age). Fondo de Cultura Económica. Tercera edición en español. México, 1960.*
- NICOL** Eduardo. *METAFISICA DE LA EXPRESION*. Editorial Fondo de Cultura Económica, México, 1957.
- NICOLL** Allardyce. *HISTORIA DEL TEATRO MUNDIAL (World Drama from Aeschylus to Anouilh)*. Traducción del inglés por Juan Martín Ruiz-Werner. Biblioteca Cultura e Historia. Editorial Aguilar. Madrid, España, 1964.
- NIETZSCHE** Federico. *OBRAS COMPLETAS*. Traducción, introducción y notas de Eduardo Ovejero y Maury y Felipe González Vicén. Colección Tolle, Lege. Editorial Aguilar. Quinta edición. Buenos Aires, Argentina, 1963.
- O'GORMAN** Edmundo. *AMERICA*. Estudios de Historia de la Filosofía en México. Publicaciones de la Coordinación de Humanidades. U.N.A.M. México, 1963.
- OLAVARRIA Y** FERRARI, Enrique de. *RESEÑA HISTORICA DEL TEATRO EN MEXICO*. Prólogo de Salvador Novo. Biblioteca Porrúa, S.A.. Tercera edición ilustrada y puesta al día de 1911 a 1961. México, 1961.
- PETTAZONI** LA RELIGION di ZARATHUSTRA. Bolonia, 1926. Enciclopedia Universal Ilustrada Espasa-Calpe, S. A.
- PIGNARRE** Robert. *HISTORIA DEL TEATRO (Histoire du Theatre)*. Traducida por Francisco Javier. Cuadernos de Eudeba No. 32. Editorial Universal de Buenos Aires. Segunda edición. Argentina, 1959.

PIJOAN

José. *SUMMA ARTIS. Historia General del Arte.* Editorial Espasa-Calpe, S. A.. Quinta edición. Madrid, España, 1961.

PLATON

APOLOGIA DE SOCRATES. (Ἀπολογία Σωκράτους). Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana. Segunda edición. U.N.A.M. México, 1965.

DIALOGOS. Universidad Nacional Autónoma de México. México, 1921

TIMAEUS (Τιμαίος) with an english translation by the R.G. Bury, Litt. D. The Loeb Classical Library. London, William Heinemann LTD. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press. Great Britain, 1961.

TIMEO (Τιμαίος, ἢ περὶ φυσικῶν). Traducción del griego, prólogo y notas por Francisco de P. Samaranch. Colección Biblioteca de Iniciación Filosófica No. 84. Editorial Aguilar. Buenos Aires, Argentina, 1963.

PLAUTO

Tito Maccio. *COMEDIAS. (COMOEDIAE).* Traducción de Vicente Blanco García. Colección Crisol No. 277. M. Aguilar, Editor. Madrid, España, 1950.

THEATRE. Traduction Nouvelle accompagnée de notes par J. Naudet. Chez Lefevre, Editeur. Deuxieme édition. Paris, France, 1845.

QUEVEDO VILLE
GAS

Don Francisco de. *OBRAS COMPLETAS.* Textos genuinos del autor, descubiertos, clasificados y anotados por Luis Astrana Marín. Tercera edición. M. Aguilar, Editor. Madrid, España, 1945.

RAMACHARACA

FOURTEEN LESSONS IN YOGUI PHILOSOPHY AND ORIENTAL OCCULTISM. L. N. Fowler & LTD. London, 1964.

RAYNAUD DE
LA FERRIERE

Serge, Dr. Mahatma Chandra Bala. YUG,
YOGA, YOGHISMO. Una Matesis de Psicología. (Yug, yoga, yoghisme. Une Mathesis du Psychologie). Traducción por el Gurú Dr. David Ferriz Olivares. Editorial Diana. Primera edición. México, 1969.

RAYNAUD

Georges. TEATRO INDIGENA PREHISPANICO.
RABINAL ACHI. Prólogo de Francisco Monterde. Colección Biblioteca del Estudiante Universitario No. 71 U.N.A.M. México, 1955.

REYES

Alfonso. LA CRITICA EN LA EDAD ATENIENSE.
OBRAS COMPLETAS. Colección Letras Mexicanas. Editorial Fondo de Cultura Económica. Primera edición, México, 1961.

ROJAS

Fernando de. LA CELESTINA. Colección Círculo No. 72. M. Aguilar, Editor. Madrid, España, 1944.

SAGRADA BIBLIA

La. Traducida de la vulgata latina al español por D. Félix Torres Amat. México, 1940-1943.

SECHAN

Louis. EL MITO DE PROMETEO (Le mythe de Promethee). Traducida por Ezequiel de Olaso. Cuadernos de Eudeba No. 24. Editorial Universitaria de Buenos Aires. Segunda edición. Argentina, 1964.

SENECA

TRAGEDIAS. With an english translation by Frank Justus Miller, Ph. D., LL. D. The Loeb Classical Library. Printed in Great Britain, 1960.

SOFOCLES

ELECTRA (ΗΛΕΚΤΡΑ). Texto griego con la versión directa y literal por el Dr. José Alemany y Bolufer y traducción en verso por Vicente García de la Huerta. Bosh Casa Editorial. Barcelona, España, 1912.

TRAGEDIAS COMPLETAS. Traducción prólogo y notas de Ignacio Errandonea, S.I.. Colección Crisol No. 201. M. Aguilar, Editor. Madrid, España, 1947.

SPENGLER

Oswald. LA DECADENCIA DE OCCIDENTE. Bosquejo de una morfología de la Historia Universal. (Untergang des abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte d. Gestalt und Wirklichkeit.) Traducida del alemán por Manuel García Morante. Colección Historia y Filosofía de la Ciencia. Editorial Espasa-Calpe, S. A.. Décima edición. Madrid, España, 1958.

STICCA

Sandro. THE LATIN PASSION PLAY: its Origins and Development. Published by state University of New York Press. Trrurlow Terrace, Albany, New York. Manufactured in the United States of América.

TERENCIO

COMEDIAS. (COMOEDIAE). Texto revisado y traducido por Lisardo Rubio. Colección Hispánica de Autores Griegos y Latinos. Ediciones Alma Mater, S. A.. Barcelona, España, 1958.

VALBUENA

Prat, Angel. HISTORIA DE LA LITERATURA ESPAÑOLA. Editorial Gustavo Gili, S.A.. Séptima edición. Barcelona, España, 1964.

VON HAGEN

Victor M. LOS AZTECAS: Hombre y Tribu. (The Aztec: Man and Tribe). Traducción de René Cárdenas Barrios. Editorial Diana, S. A.. Sexta impresión. México, 1970.

WULF

Maurice de . HISTORIA DE LA FILOSOFIA MEDIEVAL (Histoire de la Philosophie Médiévale). Traducción de Jesús Toral Moreno. Colección de Estudios Filosóficos. Editorial JUS. Primera edición española, México, 1945.

ZUNDEL

Maurice. EL POEMA DE LA SAGRADA LITURGIA.
Traducción de la cuarta edición france-
sa y prólogo de Antonio Mayol de Romani.
Colección Crisol No. 262. M. Aguilar, Edi-
tor. Madrid. España, 1949.

México, D. F., septiembre de 1971.

INDICE DE BOCETOS
(Hechos por Heber Romo)

- I CONJURO ASTRONOMICO NAHUATL.
- II MASCARA AUSTRALIANA DE MARIPOSA.
- III RITO FUNERARIO EGIPCIO.
- IV ἡροσωντεῖον, PERSONA, MASCARA TEATRAL.
- V CARACTERIZACION FEMENINA.
- VI FIGURA DIONISIACA.
- VII MEDEA, VISION DE UN FRESCO POMPEYANO.
- VIII CARACTERIZACION COMICA.
- IX EL CORDAX.
- X EDIPO.
- XI BAILARINAS ETRUSCAS.
- XII LOS LUDI.
- XIII EL PECADO ORIGINAL.
- XIV SEPTENARIO MAGICO (LUCHA DE LAS POTENCIAS).
- XV PENTACLO. VITRAL DE LA ESTRELLA DE LOS MAGOS.
- XVI LA MATERIA REMOTA.
- XVII NUESTRA SEÑORA.
- XVIII LA TRINIDAD Y EL MUNDO.
- XIX SIMBOLO EUCARISTICO, BARROCO MEXICANO.

Ignacio Cristóbal Merino Lanzilotti.-
ASPECTOS TEORICO CRITICOS EN LA CREA-
CION DRAMATICA (Antigüedad y Cristia-
nismo).- Tesis para optar al grado de
Maestría en Letras por la U. N. A. M.
Bocetos por Heber Romo.- Copia al cui-
dado de Fedra Josefina Sánchez Benítez
Trabajo de Mecnografía por Juanita Bu-
trón.- Número total de hojas 220 .

México, D. F. a 25 de Septiembre de 1971.

U.N.A.M. 26 de Octubre de 1971

Facultad de Filosofía y Letras
Grabación de Examen de Maestría en Letras.

Sustentante: Lic. Ignacio Cristóbal Merino Lanzilotti

Jurado:

Dr. Sergio Fernández, Presidente

Dr. Carlos Solórzano, Vocal

Dra. Marianna Montalto, Secretaria

Dr. Sergio Fernández.- Damos principio al Examen de Maestría en Letras sustentado por el Lic. Merino Lanzilotti. Tiene la palabra la Dra. Montalto.

Dra. Montalto.- Debo felicitar ante todo al Director de la Tesis, Dr. Carlos Solórzano, pues se trata de un trabajo muy bueno. Solo quisiera preguntar al examinado acerca de un punto en la bibliografía que me parece un error. En la p. se nombra como autor de I fioretti a San Francisco de Asís. Pero él no es el autor. ¿Cómo es esto?

Lic. Merino Lanzilotti.- Efectivamente, San Francisco no es el autor de las Florecillas; sino que sus discípulos contaban las anécdotas del fundador de la Orden, las que más tarde fueron transcritas por un autor anónimo.

Dra. Montalto.- Debiera decir Anónimo en la bibliografía de la Tesis y no Asís, ya que San Francisco no es el autor del texto literario.

Lic. Merino Lanzilotti.- Tiene Ud. mucha razón. Hay aquí un equívoco. En cierto modo, también cuando se cita a Homero como el autor de la "Iliada", sabemos muy bien que Homero nunca escribió sus cantos. Casi ciego, era sólo un rapsoda, y no fué sino hasta la época de Pisistrato cuando sus poemas, que corrían de boca en boca, fueron recopilados y escritos. Un poco, aunque no exactamente en este sentido también se habla de Las Florecillas de San Francisco, no porque las haya escrito, sino porque su vida constituye la fuente de su inspiración. Sin duda, la crítica enfrenta siempre un grave problema en todo lo que concierne a la paternidad de las obras literarias.

Dra. Montalto.- A propósito de I Fioretti, quisiera que Ud. explicase por qué les atribuye tanta importancia con respecto al teatro. En la p. parece que Ud. afirma que I Fioretti anteceden a la Lauda. ¿Quiere Ud. leer el párrafo?

Lic. Merino Lanzilotti.- "....." Sólo he querido decir que las Florecillas son también fuente de inspiración de las laudas como lo son la Historia Sagrada y la Doctrina Cristiana; pero de ningún modo que históricamente le laudi sean posteriores a I Fioretti.

Dra. Montalto.- Pero en esta parte que Ud. ha leído parece afirmar. ¿ No es cierto?.

Lic. Merino Lanzilotti.- Quizá la redacción no es suficientemente clara. En el mismo capítulo trato el origen del Teatro Cristiano a partir de la Misa y luego del canto antifonal, de surgimiento de los Tropos de Pascuas y de la Natividad, que son ya representaciones dramáticas que sirven para ilustrar los más solemnes momentos de la liturgia y de la vida histórica de Jesús.

Dra. Montalto. Y ¿cual es la importancia de "Las Florecillas"?

Lic. Merino Lanzilotti.- En los Claustros de los conventos también solían representarse las laudas que son cantos de alabanza al creador. Hacíanse incluso lecturas y recitaciones de textos en latín, que poco a poco fueron convirtiéndose en escenificaciones. La utilización de la lengua vulgar vino a complacer al público que acudía, entre los propios clérigos. Las anécdotas de San Francisco y su orden, tema de muchas laudas son de tal manera importantes para el teatro Cristiano, que incluso durante la catequización de América, solían representarse en lengua Nahuatl. La seráfica figura del Santo de Asís se representaba predicando la fe a las aves y a los animales; lo que daba libertad a los nativos, para que construyesen un verdadero Tlalocan o Paraíso pagano poblado de fieras y alimañas, como consta en la Historia de la Literatura Nahuatl del padre Garibay (V. Tomo II, p.).

Dra. Montalto.- ... Pasando a otra cosa, yo quisiera que Ud. nos dijese cuales eran los conceptos de Tragedia y Comedia en la Alta Edad Media.

Lic. Merino Lanzilotti.- Los sentidos Trágico y cómico estaban meramente supeditados al estilo; olvidadas las definiciones clásicas. Esto es, según lo afirma Dante en De Vulgare Eloquentia, concebíase como trágica una obra narrativa que abordase temas elevados y profundos en un lenguaje también elevado. Mientras que la comedia trataba de asuntos humanos en un lenguaje medio, o común.

Dra. Montalto.- ¿Qué sería una obra trágica para la cultura de la Alta Edad Media?.

Lic. Merino Lanzilotti.- Pues sería La Eneida de Virgilio, por ejemplo.

Dra. Montalto.- La Eneida...

Lic. Merino Lanzilotti.- En cuanto al estilo, ¿verdad? Que es el ejemplo que da Dante.

Dra. Montalto.- ¿Cuál otra obra? ..."¡La Divina Comedia!"

Lic. Merino Lanzilotti.- Bueno: "La Divina Comedia". Si, lo que pasa es que Dante no le da el título de tragedia

Dra. Montalto.- "La Divina Comedia", según el concepto Medieval debe ser Tragedia...

Lic. Merino Lanzilotti.- ... Por su alto estilo y por altos temas que trata, ¿Verdad?

Dra. Montalto.- Exactamente.

Lic. Merino Lanzilotti.- Y la profundidad de las ideas... sólo que el humildemente le puso el nombre de Commedia

Dra. Montalto.- Exactamente. Y ¿cómo podríamos entender tal título?

Lic. Merino Lanzilotti.- Bueno, porque él trata de los asuntos humanos también ¿verdad? . Es, mientras que la tragedia debe tratar la salvación, el amor y la virtud.

Dra. Montalto.- Y ¿cuales pueden ser las características de una comedia que tiene esta obra de Dante?...

Lic. Merino Lanzilotti.- Sí, porque tiene un principio... "enredado" y un final feliz, como es el final en el Paraiso. En ese sentido Medieval, pues sí responde también al concepto de comedia, así como al de tragedia de Dante; particularmente de Dante.

Dra. Montalto.- Sí.

Dr. Solórzano.- Bueno, (Nacho), Ud. y yo ya hemos discutido mucho, antes de llegar a esta (feliz) conclusión. Lo felicito, y creo que debo felicitarle también porque es Ud. uno de los estudiantes con quienes he trabajado tanto tiempo (...). Esta tesis debe publicarse (Quisiera invitarlo) para que nos ilustre, de manera amplia, acerca de los principios ideológicos que Ud. estudia en la creación dramática a través de los distintos períodos históricos. Entonces creo que, como la hemos venido enfocando, que su Tesis Doctoral va a ser una continuación de ésta, que constituye la primera parte del trabajo. Creo que se trata de un texto útil, y por eso, (y porque no lo hay en español); y por eso es que yo quiero que concluyamos en algunos aspectos que quizás quedaron incompletos. Me quiero referir a esto, por ejemplo,

Dra. Montalto.- Exactamente. Y ¿cómo podríamos entender tal título?

Lic. Merino Lanzilotti.- Bueno, porque él trata de los asuntos humanos también ¿verdad? . Es, mientras que la tragedia debe tratar la salvación, el amor y la virtud.

Dra. Montalto.- Y ¿cuales pueden ser las características de una comedia que tiene esta obra de Dante?...

Lic. Merino Lanzilotti.- Sí, porque tiene un principio... "enredado" y un final feliz, como es el final en el Paraíso. En ese sentido Medieval, pues sí responde también al concepto de comedia, así como al de tragedia de Dante; particularmente de Dante.

Dra. Montalto.- Sí.

Dr. Solórzano.- Bueno, (Nacho), Ud. y yo ya hemos discutido mucho, antes de llegar a esta (feliz) conclusión. Lo felicito, y creo que debo felicitarle también porque es Ud. uno de los estudiantes con quienes he trabajado tanto tiempo (...). Esta tesis debe publicarse (quisiera invitarlo) para que nos ilustre, de manera amplia, acerca de los principios ideológicos que Ud. estudia en la creación dramática a través de los distintos períodos históricos. Entonces creo que, como la hemos venido enfocando, que su Tesis Doctoral va a ser una continuación de ésta, que constituye la primera parte del trabajo. Creo que se trata de un texto útil, y por eso, (y porque no lo hay en español); y por eso es que yo quiero que concluyamos en algunos aspectos que quizá quedaron incompletos. Me quiero referir a esto, por ejemplo,

a las parábasis de Aristófanes como textos críticos. No me refiero al valor crítico que respecta a las costumbres atenienses; sino al tratado de crítica literaria que las parábasis contienen. Yo creo que todo proviene de una observación que Alfonso Reyes dejó asentada un poco a la ligera, donde dice: las parábasis de Aristófanes contienen el germen de la Crítica Literaria. (Es lo que ^{con}confiesa ya) y es verdad, las parábasis de Aristófanes en sus comedias, en rigor, son los primeros textos realmente críticos en lo que concierne al modo de hacer una comedia y a los alcances de esa comedia, y a los rasgos crítico satíricos que la comedia nos muestra. Ahora, yo creo que Ud. se quedó un poco corto en el contenido crítico literario de las parábasis. Estas son para Ud., si Ud. me lo permite, como si estuviera rememorando a Alfonso Reyes. Por que acaba Ud. aquí en su texto, ante el valor crítico de las parábasis aristofanescas en lo que concierne a las costumbres atenienses, O sea que, concretamente en las comedias antibélicas de Aristófanes, las parábasis básicamente se dirigen al espectador para mostrar el impulso bélico que juega en los gobiernos atenienses, muchas veces disimulado, como dice Aristófanes. Pero me parece que algunos puntos de crítica literaria que son los que concretamente nos interesan, y los pasó Ud. un poco a la ligera. Yo quisiera que nos hiciese Ud. una exposición un poco mas amplia, por que, además de que en ellos está comprendida la única confrontación del género cómico y confrontación del el género trágico, ¿verdad?; (el genero trágico tan altamente tratado por Aristóteles) y puesto que no conocemos el tratado

de la comedia de Aristóteles, las parábasis, yo creo, que nos ofrecen mucho material, para seguir elaborando el verdadero contenido que la comedia tuvo para el público ateniense. Y lo valioso es que la comedia es seguramente el género clásico más relacionado con la sensibilidad dramática de nuestro tiempo. Así que yo quisiera que nos lo expusiera en una forma un poco más extensa, porque creo que lo dejó un poco breve. ¿Esta Ud. de acuerdo, o no?

Lic. Merino Lanzilotti.- Estoy completamente de acuerdo en que efectivamente la parte que se refiere a la Comedia Antigua, y que originalmente consistía en extraer una teoría dramática, ¿verdad? de estas parábasis, ha quedado, corta en relación a todo lo demás, y en relación con el mismo tema.

Dr. Solórzano.- Como se que esta es una tesis que va a seguir elaborando para publicarla (y ojalá lo haga); y alguna vez le sugerí que sería muy interesante sacar de todas las comedias de Aristófanes, las parábasis, y sus breves intermedios críticos; porque nos darían realmente, un material, cuyo valor es insospechable para la crítica contemporánea. Lo que podría hacer Ud. es ya enfocarlo con un criterio estructuralista, si a Ud. eso le interesa. Pero es sobre todo importante que Ud. sacara de todas y cada una de las comedias de Aristófanes, sus respectivas parábasis, para confrontar cómo en todas ellas hay ya por primera vez en la historia de la literatura occidental una teoría literaria.

Lic. Merino Lanzilotti.- Sí, ya que además se liga con el Teatro del Absurdo Contemporáneo.

Dr. Solórzano.- Porque esto vendría, a relacionarse con el capítulo que viene en su tesis ya Doctoral, en la cual es el humor, como lo muestran los autores contemporáneos, el único vehículo de comunicación auténtica, a propósito ^{de} que a la vez que muda al espectador también se dirige a presionar los resortes psicológicos que podemos llamar subconscientes; que ya están precisamente en Aristófanes observados. Yo creo, que valdría la pena, al publicar el texto, darle mayor extensión a este capítulo en lo que contiene de teoría literaria, por que en rigor, fuera de la crítica anónima la que se practica y todavía es válida en el mundo entero, la de yo espectador me confieso a otro a través de un espectáculo; y que seguramente era la única crítica válida en el momento del inicio de la tragedia y de la comedia griega, las parábasis son ya textos críticos. Entonces a estos medios se debe el nacimiento de una teoría dramática desde el punto de vista ya crítico.

Lic. Merino Lanzilotti.- Sí, además que condensan todo ese mundo de teatro que en cierto modo existía en Atenas, ¿verdad? como se sabe, (actitudes) ^{de} casi toda la gente estaba enterada del fenómeno teatral, y entonces se comentaba todas las representaciones. Así que yo estoy absolutamente de acuerdo con Ud., por la importancia que tiene para el teatro contemporáneo, y por el hecho de ser la visión de una crítica intrínseca ¿verdad?, hecha desde dentro del teatro mismo, creo que sí debe ampliarse el tema.

Dr. Solórzano.- Ya que obedece a intereses vitales desde el punto de vista de la crítica dramática es fundamental este capítulo ¿verdad? Bueno, quería hacerle una observa

ción totalmente, como le digo, para seguir nuestro diálogo. A propósito del Teatro Medieval inclusive, creo que es importante sobre todo por que elige Ud. a Calderón como culminación, distinguir los aspectos del Teatro Medieval del teatro de evangelización; yo diría, al tratar a Calderón, y no lo hace Ud. de una manera clara, que si Calderón escribía sus autos sacramentales y su obra en general con fines didácticos.

Lic. Merino Lanzilotti.- Yo creo que hay un choque entre lo que es la tendencia general identificada con las ideas de la misma época ¿verdad? y cuando a Calderón se le suelta ya la obra, cobra vida por sí misma y revela la visión cósmica ¿no? de Calderón. Entonces, por ejemplo...

Dr. Solórzano.- ¿Usted creó que "El Gran Teatro del Mundo" que podría ser, digamos la síntesis más refinada en el Teatro Universal del Teatro Simbólico, está dentro de lo que Ud. señala, cuando va en camino a un pueblo ya tan altamente evangelizado como el pueblo español?

Lic. Merino Lanzilotti.- No, en ese sentido, no. Lo que pasa es que sigue respondiendo al mismo espíritu. No hay una creación libre, en tanto que obedece a una concepción cerrada del universo. Por ejemplo, en "La Vida es Sueño", al final...

Dr. Solórzano.- ¿El autor?...

Lic. Merino Lanzilotti.- No; el drama religioso; es decir el drama profano, que así está considerado. Al final los personajes, en un momento dado, aceptan situaciones determinadas, y el protagonista renuncia a la mujer que le interesaba, y la concede a otro, y él se casa con otra mujer

que, digamos, le corresponde por jerarquía ¿verdad? .
Entonces, en esta medida, está limitado ya por una con
cepción cerrada del universo. De otra manera, el autor...
digo, el drama, podría terminar de otro modo; y enton-
ces, él, casarse con la mujer que quiere. Y ahí esta-
ríamos, entonces, un poco más cerca de Shakespeare.

Dr. Solórzano.- Bueno, ¿y no cree ud. más bien (Nacho), que
Calderon en "El Gran Teatro del Mundo" (es un rebelde
que parte o simplemente parte) del contacto de ideas
religiosas que nutren toda su obra, aún los dramas pro
fanos? (...)

Este es el fondo del contenido, desde luego; el punto
de partida es naturalmente religioso. [¿]Pero, ¿no cree
Ud. que la finalidad es convertir el material religioso
en material poético en última instancia, más que en ma-
terial didáctico?

Lic. Merino Lanzilotti.- Sí; bueno, esto es evidente por la
fuerza creadora del poeta, pero la visión que nos mues-
tra sigue siendo la misma: la visión ortodoxa

Dr. Solórzano.- Sí, pero, yo me quiero referir a esto, con
cretamente porque también debe tenerlo en cuenta: ¿en
que medida las limitaciones normativas, a veces son en
apoyo más bien conducente para un poeta?. En general su
tesis tiene un tono... , lo cual corresponde verdaderamen-
te a su edad y a la actitud crítica, y a pesar de lo
que como buena idea implica... En general lo que su te
sis teja, así..., por debajo de todo el texto es esta
conclusión...; {En toda normativa, en lo que concierne
a la creación dramática, como en algún concepto la Teo-
logía sería con Calderón, cualquier normativa, en cier

to modo, limita al poeta, y en cierta manera, como aquí yo lo advierto, usted quiere decirnos que al limitarlo le resta creatividad ¿Usted quiso decir esto o no?.

Lic. Merino Lanzilotti.- No quise decir eso exactamente. Pero lo que sí creo es que, (y precisamente por eso he incorporado a Calderón en este tema de Teatro Cristiano...) lo que sí creo es que lo adscribe a la Edad Media todavía, o lo pone como heredero de todas esas reminiscencias medievales.

Dr. Solórzano.- Pero ¿no cree Ud. que más bien que restarle posibilidades la limitación con que Calderón se enfrenta, propicia el desenvolvimiento de su genio poético? Como en el caso de Racine; el racionalismo que hizo su cumbira tantos talentos ¿no cree Ud. que es el mejor apoyo para que Racine florezca?. Es decir, lo que constituye una limitación, por cuanto que es canon y es normativa, para algunos espíritus, es para otros (mucho mejor, y mas conducente y mas conveniente) ¿no sería este el caso de Calderón?.

Lic. Merino Lanzilotti.- Sí, claro, desde ese punto de vista sí, porque todo autor estaría limitado por el contexto en que surge su obra, ¿verdad?.

Dr. Solórzano.- Es decir que, en terminos modernos, para utilizar la terminología actual, la aventura para algunos espíritus no tiene límite ¿No? ¿no sería ese el caso de Calderón?

Lic. Merino Lanzilotti.- Sí, maestro.

Dr. Solórzano.- Por lo demás (Nacho) le repito, lo felicito por su tesis, y espero que complete estos dos capítulos concretamente, el de Calderón, como el de Aristófanes.

Usted podría (como lo hace), (en la segunda parte) decir que cuanto por primera vez surge una normativa para la creación dramática, el crítico se convierte en retórico porque esto quiere decir crítico. Por primera vez el crítico se atreve a decirle al creador haz de hacer esto, no haz de hacer lo otro. Entonces, es como si el crítico fuera preceptor ante el cual el creador tiene que rendirle cuentas de su propia creación. Entonces me parece que, esto, ya en el caso de Calderón, (porque Calderón, en última instancia, como escolástico que es está totalmente adherido a los cánones aristotélicos), en el caso de Calderon es un apoyo muy consistente, esta limitación. De esa limitación proviene su grandeza. Yo creo que en eso no habra duda Entonces yo creo que tal vez usted como crítico lo que tiene que calibrar todavía un poco es en que medida la libertad es un término un poco (remitido) que hay que reservar que en muchos casos no es del todo conveniente para el creador; pero en muchos casos la represión natural que cobra fuerza en el contexto social ilustra al creador y fortalece sus posibilidades de creación. Y esto se lo digo porque como el texto que Ud. presenta básicamente histórico, crítico, de la historia del teatro, y por ahí va Ud. a seguir, más vale que lo haga bien orientado, lo que no quisiera es que este concepto de libertad que Ud parece haber tomado un poco a la ligera vaya desvirtuando esta honda visión, porque justamente la falta de libertad, la restricción ha constituido un apoyo para la creación dramática.

Lic. Merino Lanzilotti.- Yo me refería a la evolución psicológica del carácter; porque noto perfectamente, precisamente en ese drama, que el personaje al final deja de reaccionar conforme a lo considerariamos una psicología convencional, ¿verdad? para replegarse y entonces dar paso a la concepción cerrada del mundo.

Dr. Solórzano.- ¿Usted cree que esta es una deficiencia? ¿No cree que en el teatro simbólico es mucho más importante lo que los personajes representan que si puedan o no tener vida psicológica autónoma?

Lic. Merino Lanzilotti.- Lo que pasa es que desde un punto de vista puramente tradicional esto sería una deficiencia en Calderón. Pero bajo un concepto moderno, ¿verdad? de los significados míticos y mágicos y simbólicos del teatro, como forma críptica inclusive, eso sería una riqueza.

Dr. Solórzano.- es, a eso me quiero referir, y es que concretamente Calderón ilustra que entre los clásicos españoles se representen seis comedias de Lope de Vega, y esto es cierto, y muy frecuentemente a Calderón, ¿por qué? porque arroja las convenciones del psicologismo. Este teatro de símbolos, en el que los personajes no responden a una sola forma de comportamiento; y que los personajes no son caracteres, sino representaciones de las posibilidades del espíritu humano. Este teatro de símbolos responde a otra visión, porque como dijo alguien lo que importa es que en un momento dado la figura escénica cumpla con su cometido total de representar el núcleo de ideas que a el autor le interesa, ¿verdad?

- Lic. Merino Lanzilotti.- Si, porque el drama no consiste en la imitación fiel de la pura realidad conocida: la realidad aparente; sino también juega la parte anímica; reprimida.
- Dr. Solórzano.- Pues, básicamente y sobre todo en nuestro momento en que el teatro reclama la reinstauración de sus valores ceremoniales, evidentemente Calderón está ampliamente poblado de estas riquezas ceremoniales, en donde, justamente la belleza proviene del hieratismo, del ritmo ceremonial, y procesional de la representación, y no solo de la congruencia e incongruencia de un personaje con estructura psicológica ¿no le parece?
- Lic. Merino Lanzilotti.- Si, maestro. Lo que pasa es que he partido de un prejuicio que quizá he absorbido a través de algunos críticos.
- Dr. Solórzano.- No, yo creo que lo que pasa es que, en general en el teatro (y es una anotación o connotación que se suele dar) el personaje adquiere vida autónoma; lo que se suele decir frecuentemente cuando es congruente con una forma de comportamiento que le ha sido impuesta por el autor que no puede y que es básicamente la estructura del teatro psicológico hasta nuestro siglo.
- Lic. Merino Lanzilotti.- Es que también algunos teóricos de la escuela de Bristol consideran el de Calderón, y todo el teatro español, como teatro didáctico. Yo no estoy totalmente de acuerdo, pero sí creo que, en cierto modo, ellos tienen razón, ¿verdad?, en tanto se refieren a la evolución del personaje que debe ser consecuente consigo mismo, ¿verdad?, en cuanto a sus motivaciones psicológicas.

Dr. Solórzano.- Pero, no crea Ud. que el teatro simbólico, sobre todo en lengua española, alcanza la significación poética que se realiza en Calderón, porque el teatro simbólico: las moralidades los autores sacramentales que fueron representados en España, Francia, Italia, y que reúnen propósitos naturalmente evangelizantes y didácticos. Pero el teatro simbólico en manos de Calderón se convierte fundamentalmente en una gran estructura (cósmica política), que casi siempre resulta incomprendible para los críticos (extranjeros sajones?)

Lic. Merino Lanzilotti.- Sí, Es cierto.

Dr. Solórzano.- Y de ahí, que también, se deriva en Sor Juana, pues, hay ya..., aunque en Sor Juana mucho más...y anime la presencia de una serie de nuevos elementos que Sor Juana suman a los que toma de Calderón, pero yo creo que también hay que tener en cuenta eso que en el teatro de Sor Juana las limitaciones no creo yo que la hayan contenido; sino que por el contrario, la pusieron en capacidad de darnos una síntesis muy apretada de los convencionalismos sociales. No quiero decir que ninguna idea ni ninguna época constriñan a nadie; sino que el verdadero genio creador se expresa; pero se expresa dentro de la tendencia de la época. Por eso es que la tesis traza un recorrido, en cierto modo histórico, en donde los relieves anímicos se van desplazando en la antigüedad de una actitud mítica a una actitud racionalista, y después muestra el mismo proceso ¿verdad? en el teatro cristiano: de una actitud mítica, en torno a los nuevos mitos que son los Evangelios y las Sagradas Escrituras, a una actitud racionalista que es

LANZILOTTI:

MONTALTO:

lic. Merino Lanzilotti
 (faltó argumento)
 Destino = Lanzilotti
 Dios = Didáctico

la teología ya en el siglo XIII y que también se refleja en el teatro, como es el de Calderón y el de Sor Juana, incluyendo los cambios históricos, los nuevos descubrimientos y la adopción, pues, del medio, ¿verdad? Como dice Tirso de Molina que el peral da peras y el Castaño da castañas, pero que aún las mismas especies se modifican según el medio, dando a entender que, por ello, el teatro puede romper los límites de la tragedia y de la comedia para dar una nueva forma híbrida, ¿verdad? como es el teatro de Lope.

Dr. Solórzano.- Pues yo le reitero mi felicitación, vamos a seguir laborando a lo largo de la tesis doctoral, pero, sinceramente le digo que al publicar su trabajo, no lo haga sin la segunda parte.

Y le señalo estas cosas de manera personal, con las que Ud. puede estar o no de acuerdo, para que vea algunos de los capítulos.... Y no tengo mas que decir: lo felicito de veras muy calurosamente.

Dr. Sergio Fernández.- Bueno, Ignacio, yo también quiero aunar mi felicitación.

La tesis es realmente muy buena, y yo no solamente veo esta tesis por ella misma, sino por el apartado final, y veo lo que puede ser la Tesis del Doctorado ¿no? donde ya se apunta en que consiste la dialéctica del teatro pagano con el teatro cristiano, y cual sería la precipitación, en un sentido químico, ya en el teatro moderno; lo que tiene el teatro moderno por una parte de teatro cristiano y, por otra parte, del teatro de la antigüedad. En este sentido yo creo que ya estamos

avanzando un poco, repito sobre los terrenos que son de la tesis doctoral. Quisiera hacer una serie de aclaraciones, por una parte, desde un punto de vista, pues de formas de la tesis que me parecen un poco descuidadas, y que yo sinceramente quisiera... porque la tesis es excelente, (y en esto felicito muy calurosamente al Dr. Solórzano) que hubiera un poco más de paciencia para la redacción... ¿por qué, por ejemplo, cosas que yo se que son pues, posiblemente omisiones: faltas de ortografía; posesión, por ejemplo, hojarasca judaísmo, rebasar, ¿no? Es decir, palabras que se nos han escapado y que obviamente no hay derecho, en una tesis de Maestría, de lanzarlas así ¿no?. Porque lo mismo es esto que ya una información de criterio por ejemplo, para las citas al calce de página ¿no? . Que una vez se cita: Pedro Calderón de la Barca; otra vez se cita: Calderón de la Barca, Pedro; otra vez se cita.... pues no sé, digamos, un cierto tipo ¿no? de información en estas cosas.

Lic. Merino Lanzilotti.- Sí, maestro.

Dr. Fernández.- Que, tu sabes perfectamente bien que yo no soy una gente que persigue estas cosas, y que respeta perfectamente bien cual es la elevación del trabajo, y esto es lo que me importa. Pero, justamente, como este es un trabajo ya de una categoría académica, pues, realmente muy de primera, me importaría que estas cosas, tan aparentemente sumarias, y que posiblemente lo son, queden completamente limpias.

Lic. Merino Lanzilotti.- Tiene Ud. razón, maestro

Dr. Sergio Fernández.- Estas cosas se tienen que cuidar, en esta clase de trabajos académicos. Ya después, ya penden

te, con un criterio, en este caso como el del Dr. Solórzano, a que esta tesis merece ser publicada, justamente quisiera que estas cosas estuvieran realmente eliminadas, porque si hay citas en griego, si hay citas en Italiano, si hay citas en latín; todo esto corresponde ¿verdad? a una altura de investigación, y no deben descuidarse estos aspectos, porque si no, pues, son un poco desagradables, y sobre todo para un trabajo que ha de publicarse. Pero, hay una pregunta que quiero hacer porque a mí me gusta que el público participe. Me parece que sería muy egoísta de nuestra parte que solamente nosotros, ¿verdad?, unos cuantos conozcamos la tesis. Y como la tesis además alardea de lo que tiene que es una capacidad de síntesis extraordinaria, desde un punto de vista de la erudición y de la evolución histórica del teatro. A mí me gustaría que Ud. nos explicara al público y a nosotros en qué consiste, justamente, su tesis... suscita y hábilmente.

Lic. Merino Lanzilotti.- Bueno, la tesis, como el título lo dice, es una visión de aspectos teóricos y críticos acerca de la creación dramática, y está limitada históricamente a la Antigüedad..., más bien temáticamente, a la Antigüedad y al Cristianismo; entendiéndose por antigüedad las obras que consideramos como clásicas, surgidas tanto en el período creativo del helenismo, como en el período puramente de civilización de la etapa romana. En cuanto al cristianismo, está limitado exclusivamente al tema religioso que es, pues, el Misterio de la Encarnación, y de la Redención del género humano, ¿verdad?, básicamente. Ahora bien, el tema del

cristianismo no implica todo el teatro medieval, porque sabemos perfectamente que hay una tendencia en cierto modo pagana, o mejor dicho profana, que se vincula con la fábula atelana, y de ahí va aligarse con la "Commedia dell'Arte". Hay, inclusive, también teatro convencional hecho en forma clásica. Entonces, esto no entra dentro de esta primera tesis; sino que se guarda para tratarlo ya en la tesis doctoral que va a partir del Renacimiento, justamente renacimiento de las formas clásicas, ¿verdad?, y también de algunos contenidos clásicos. Ahora bien la tesis podría decirse que presenta, pues, una dialéctica, que sería, por una parte un mundo griego, romano, transcendido de razón, en el que una concepción histórica propiamente no existe, sino hasta Horacio, que dice: si estas palabras ahora están vivas, algún día morirán para dejar paso a otras, como las hojas de los árboles ¿verdad? Pero ya esto es un contacto con la nueva concepción histórica que va a venir con el cristianismo. O sea que se concibe, por ejemplo, el mundo como un fisismo causal puro; así, la tragedia griega, generalmente se ha dicho y esto lo dice Gilbert Murray... y también Jaeger en la "Paideia", se concibe como la muerte del año, ¿verdad?, de la naturaleza, y el renacimiento con el año nuevo. Mientras que, ya en el drama cristiano tenemos toda una visión histórica. Esto es, desde el origen, desde la creación, el hombre ha caído, y Dios, por iniciativa propia lo ha recuperado, para llegar a un juicio final donde los justos se salvarán y los condenados, pues, se van al Infierno, ¿verdad? Entonces, esto ya implica todo un movi-

miento histórico que es muy importante y que ^{se} refleja también en el teatro. La diferencia es básicamente que en el teatro clásico tenemos diferentes personajes que responden a un mismo ciclo de este fisismo causal del que hablábamos, que es evidente en la lógica aristotélica, o en toda la concepción filosófica de los diferentes sofistas, de Protágoras, de Empédocles, en fin de todos estos filósofos. Mientras que en el teatro cristiano tenemos siempre un mismo tema, que es el tema de la Redención, de la Encarnación, de la Eucaristía, y claro es una misa alegórica básicamente, como son los misterios en sus diferentes expresiones; ya sea, las Sacre Rappresentazioni en Italia, los Autos Sacramentales e Historiales en España, los Misteres en Francia, los Miracles en Inglaterra y los Juegos de la Pasión (Passionspiele) en Alemania. Pero, básicamente, es la misma historia que se repite también con infinidad de personajes, y que no son más que las profesías del Mesías que va a venir, la llegada del Mesías, la salvación del género humano y el Juicio Final. Entonces, estos dos puntos, ¿verdad?, forman una dialéctica al unirse, que ya nos da la posibilidad de estudiar el teatro, a partir del Renacimiento a la fecha, en que impera una concepción material del universo, pero sigue conservando el aspecto histórico. O sea, la visión histórica ya no está limitada a un solo ciclo, sino que está abierta; ya no va a haber un Juicio Final; sin que esta abierta al cambio, como la propone Marx.

Y claro, si el teatro cristiano, no puede uno ex

plicarse el teatro occidental, que no nace puramente del teatro clásico, como se ha creído. Así, por ejemplo, en Racine, de quien hablaba el maestro Solórzano, pues, sin una visión del Idealismo, no entenderíamos esa problemática interna que se plantean los personajes, y esta es ya una intromisión del cristianismo, ¿verdad?, derivado, pues, en el idealismo cartersiano que llega hasta Hegel en el siglo pasado.

Ahora, por otra parte, y creo yo que esto sí es importante, no por aportación mía, sino por perspectiva, por fenómeno de óptica: este trabajo, pues es un trabajo hecho en México, entonces, yo me he valido de los mitos y de los conocimientos que tiene uno aquí como fuente común. Y parto yo de la leyenda de Quetzalcoatl, como mito que más tarde se convierte en rudimentaria forma de teatro, para mostrar los orígenes ¿verdad? como los hay en Australia, en ritos que cito. Y termino en Sor Juana, que representa, como Ud. lo ha dicho en un artículo sobre la doble vida de Sor Juana, representa el último catequista de Indias, no porque Catequice, precisamente, a nadie, porque ese público palaciego ¿verdad? está catequizado; sino porque toma en forma poética el mismo tema, ¿verdad?, de difusión de una doctrina y lo lleva a su máxima expresión. Y esto, pues, claro viene a rematar en México y entonces y por otra parte, pues nos plantea a los mexicanos ante los valores teatrales más importantes que podamos tener, sin influencia propiamente europeizante, ¿verdad?, porque yo creo que el barroco está tan adherido

a la tierra como puedan serlo los substratos Nahuatl^s o ^mMayas que tengamos. Quiero decir que ya esta injerta do, y que, por ejemplo, un autor como Gorostiza, y como Peon y Contreras, o como Fernando Calderón o como Usigli mismo ¿verdad?, pues no responden tanto... y son un poco más importación europea; como lo que pueda hacer Fuentes en teatro es más importación de cosas europeas, que un teatro que naciese aquí mismo. Y esto lo digo, porque Antonin Artaud dice que las raíces auténticas del teatro estan en los ritos. Y precisamente en los ritos mexicanos. Entonces, si yo no me equivoco, entiendo que el nuevo teatro que surja, que de una nueva cultura, pues, vendra a ser un poco como aquellas danzas del Calmecac ¿verdad? en que público y officiantes están integrados (y que se hace eso mismo) que es todo el teatro un conjuro cósmico, y que representa la actitud del hombre, ¿verdad?... con sus diferentes variaciones.