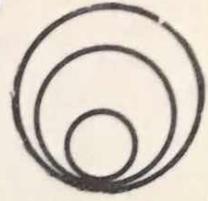


AUTOR: LANZILOTTI



IGNACIO MERINO



EL TEATRO

IGNACIO CRISTOBAL
MERINO LANZILOTTI

EL TEATRO

1972

Programa Nacional de Formación de Profesores
ASOCIACION NACIONAL DE UNIVERSIDADES E INSTITUTOS DE
ENSEÑANZA SUPERIOR

Primera edición: México, 1972

Derechos reservados

Copyright © 1972

Programa Nacional de Formación de Profesores
ASOCIACION NACIONAL DE UNIVERSIDADES
E INSTITUTOS DE ENSEÑANZA SUPERIOR

Av. M. A. Quevedo 8-4º piso

Apdo. Postal 70-230

México 20, D. F.

Diseño de la Portada:

Javier Espinoza y Javier Fragoso

Edición a cargo de:

DISEÑO Y COMPOSICION LITOGRAFICA, S. A.

Blv. M. Avila Camacho N° 40-316

Naucalpan, Edo. de México

557-63-74

557-62-63

Impreso en México

Printed in Mexico

PRESENTACION

Esta publicación forma parte de la Serie TEMAS BASICOS, preparada por la Asociación Nacional de Universidades e Institutos de Enseñanza Superior. En cada una de las áreas de Matemáticas, Ciencias Naturales, Historia y Ciencias Sociales, y Lengua y Literatura, la Serie ofrece los temas vertebrales de los cursos correspondientes en el nivel de enseñanza preparatoria o bachillerato. Algunos de los temas serán útiles también como auxiliares para repaso en el inicio del ciclo profesional o como fuente de conocimiento para el lector autodidacta.

Dentro de la intención didáctica con que han sido elaborados los materiales, cabe destacar los propósitos de claridad, concisión y, en la medida de lo posible, desarrollo autónomo de los temas. En cada caso, se han incorporado al texto ejemplos, preguntas o ejercicios. En ocasiones, las preguntas o los ejercicios se acompañan de sus correspondientes resoluciones. Se recomienda que el lector intente su propia respuesta, antes de ver la que el autor ofrece.

Excepto en el área de Historia y Ciencias Sociales, en donde se utilizaron trabajos de autores extranjeros, en el resto se contó con la valiosa intervención de destacados científicos e intelectuales mexicanos. La coordinación general de la Serie estuvo a cargo del señor Lic. Hugo Padilla. Los señores doctores Emilio Lluis, Francisco Medina Nicolau, Romeo Flores y Luis Rius, coordinaron, respectivamente, las áreas de matemáticas, ciencias naturales, historia y ciencias sociales, y lengua y literatura.

LIC. ALFONSO RANGEL GUERRA,
SECRETARIO GENERAL EJECUTIVO.

ASOCIACION NACIONAL DE UNIVERSIDADES
E INSTITUTOS DE ENSEÑANZA SUPERIOR.

INDICE

PROLOGO	7
1. JUEGOS RITUALES EN AMERICA.	9
2. DE CASTILLA A NUEVA ESPAÑA.	19
3. NACIMIENTO DE UNA CONCIENCIA.	35
Cuestionario	51
Respuestas	53
Bibliografía	55

Prólogo

La visión clara de que el teatro no se reduce a un mero espectáculo de entretenimiento, sino que emana del culto religioso de los pueblos, y el hecho de que condensa las aspiraciones colectivas, impone hablar de su evolución estética en íntima relación con la historia humana que lo determina. Así, en las naciones de América donde el idioma español se ha hecho la lengua oficial, la ceremonia teatral revela un espíritu complejo, que cobra identidad a lo largo del tiempo dentro de un código de comunicación común. De aquí que para sintetizar un fenómeno escénico tan peculiar, sea necesario apelar a sus manifestaciones más significativas a través de los estadios culturales que lo definen. Esto es: el conjuro en las culturas prehispánicas, el auto sacramental en la cultura cristiana, y el drama de crítica política y social en la civilización occidental de nuestros días. Por lo tanto, esta breve exposición se ha dividido en los siguientes temas: I. *JUEGOS RITUALES EN AMERICA*, II. *DE CASTILLA A NUEVA ESPAÑA* y III. *NACIMIENTO DE UNA CONCIENCIA*, correspondiendo, respectivamente, a los espectáculos precolombinos, al teatro barroco español, y a la creación dramática moderna y contemporánea.

1. JUEGOS RITUALES EN AMERICA

Fuentes para conocer estos espectáculos. Imposibilidad de enfocarlos con objetividad, para comprender su sentido auténtico. Crisis del teatro occidental y busca de las expresiones dramáticas originarias. La necesidad de la comunicación por otros medios que la palabra. Antonin Artaud y su teoría dramática del anti-teatro y el teatro ritual. Los juegos indígenas: el *rarajipari* de los tarahumaras, el juego de pelota de los nahoas y los voladores de Papantla. Textos teatrales más significativos. Estructuración dramática del *Rabinal Achí* y formulación de una hipótesis acerca de su sentido mágico, conforme a la numerología sagrada.

Las fiestas rituales, plenas de cantos y danzas espectaculares, de diálogos y representaciones lúdicas, que celebraban los pueblos establecidos en América antes de la Conquista, contenían auténticas raíces histriónicas. Estudios contemporáneos acerca de los orígenes religiosos del teatro admiten la comparación entre las primeras expresiones propiamente teatrales de los griegos, y las que se han dado en llamar rudimentos dramáticos de las culturas prehispánicas.

De estas ceremonias mágicas, que respondían a una manera de concebir el mundo y de sentir el destino humano totalmente distinta a la del hombre europeo, no nos fue dable conocer ni su sentido, ni los modos que habrían adoptado en su evolución vital de no haber sido combatidas por el catolicismo. De suerte que es inútil especular acerca de la posible aparición de formas teatrales en la América precolombina semejantes a las que señalan el esplendor de la tragedia y la comedia áticas, a las que el hombre occidental, a fuerza de evocar el ejemplo clásico, está habituado.

Por otra parte, presuponer el significado original y el desarrollo de los conjuros espectaculares y de los juegos mágicos nativos es poco menos que imposible. Primero, porque los testimonios arqueológicos de que disponemos se prestan a conjeturas, y su interpretación suele variar según la perspectiva histórica y las tendencias filosóficas en boga, sin que podamos tener aún una visión objetiva. Segundo, porque la información recopilada en las crónicas durante el momento mismo de la Conquista suele revelar, más que las esencias del mundo indígena, la crisis de la mentalidad europea, puesta en guardia ante un concepto moral de la existencia y una interpretación del cosmos sin parangón en la historia entonces conocida por los pueblos occidentales. De ahí las constantes equiparaciones que los cronistas hacen de las costumbres idolátricas del nuevo mundo con el culto cristiano y con las combatidas religiones de los pueblos infieles y paganos, las cuales les resultaban menos desconcertantes; por lo que, más que ofrecer un testimonio únicamente documental, sus relaciones pretenden explicar los fenómenos dentro de la interpretación cerrada de la vida y de la historia impuesta por el Papado.

Y tercero, porque rastrear las supervivencias rituales en las fiestas autóctonas que todavía se celebran es una aventura puramente literaria, ya que éstas se hayan totalmente deformadas, no sólo debido a las mutilaciones y asimilaciones que les impuso la catequización, sino debido también a la contaminación propagada por la maquinaria publicitaria actual y a la influencia del creciente turismo.

No obstante, la presencia histórica de formas representacionales mágicas en el continente seduce a la imaginación del dramaturgo y el crítico de nuestros días, justamente cuando las tendencias teatrales contemporáneas acusan una crisis aguda, manifiesta en efímeras renovaciones o modas. Ya que parece como si a la mayoría de los escritores no les quedase otra alternativa (a falta de aceptar el cliché materialista del hombre circunstancial, libre sólo en relación a un sistema político concreto) que la de lamentar el absurdo existir del hombre, escindido

en su *yo* auténtico y su *yo* convencional; lo cual no deja de ser una reminiscencia de la visión cristiana del alma eterna y del cuerpo mortal, en conflicto a causa del pecado originario. Pues hoy en día, el teatro, a base de afirmar la independencia individual en forma abstracta, hace juegos de equilibrio ante la soledad y la enajenación, llegando incluso a negar la comunicación humana y todo sentido a la existencia.

Y ya ocurra esto como una evasión de la responsabilidad histórica y social del artista, coartado por los gobiernos, o bien, como una búsqueda de formas de expresión que rebasen el estrecho marco del conocimiento lógico y de los actos cotidianos, lo cierto es que la dramaturgia revela ese malestar de la cultura que psicoanalistas y sociólogos han detectado por otros conductos: el hecho irreversible de que en la civilización occidental se vive un proceso de expansión progresiva, que no sólo amenaza con aniquilar a las demás culturas sino que, además, agotados los propios caminos, ya no crea ni aporta nada nuevo para la realización espiritual de la humanidad.

El teatro del absurdo poco a poco parece confirmar el presentimiento que tenía Nietzsche (1844-1900) del alma apolínea dando muerte a las fuerzas dionisiacas que le dieron vida; o sea, la conciencia imperando sobre los instintos, pero también sobre la inspiración sobrenatural; y las leyes universales sometiendo a los fenómenos particulares. El protagonista de nuestro teatro es el hombre-masa, convertido en una mera cifra, sin posibilidad de afirmar sus diferencias peculiares con respecto al grupo humano que lo define artificialmente y lo deshumaniza, programándolo conforme a un cartabón impersonal, a cambio de hacerlo partícipe en la maquinaria de una sociedad de consumo.

Para el estudiante nacido en hispanoamérica, hasta ahora provincia cultural de sucesivas metrópolis del Viejo Mundo y del norte del continente, resulta interesante observar cómo la vanguardia del teatro occidental, agotada en intelectualizaciones, al mediar este siglo se vuelca abiertamente, ávida de novedades, sobre las culturas "exóticas", rastreando esas fuerzas instintivas y esa sabiduría

superior de las que se siente desposeída por culpa de la razón. Y es que los autores, directores y actores, en busca de nuevos caminos, fijan la mirada en la utopía, en la irracionalidad, en el irrealismo de ciertas prácticas como la hechicería y el vudú, en las danzas crípticas de Bali, en la mímica jeroglífica del Kabuki, en el esoterismo druídico y, muy particularmente, en los ritos cósmicos prehispánicos de América.

Se trata, sin duda, de restablecer la comunicación por otros medios que la palabra o la exposición lógica, para no perder los contenidos religiosos irracionales del individuo contemporáneo ante lo desconocido, ante lo sobrenatural y ante su destino trascendente. Y se intenta un retorno al conocimiento precientífico, a la ciencia oculta, a la alquimia y a la adivinación, en pro de respuestas válidas para la mente mágica a las interrogantes que plantean la religión y, por consecuencia, el teatro, y que las ciencias definen en términos objetivos, pero no satisfacen.

Así, en nuestros días se ha venido forjando una teoría dramática antitética del Arte Poética de Aristóteles que normó el teatro por espacio de XXV siglos. Se trata de una visión genial del arte de la representación que resume las originales ideas de Nietzsche, precursoras del advenimiento del antiteatro, ahora tan generalizado en Europa y Estados Unidos. Y esta nueva actitud crítica que debe su cuño definitivo a la imaginación de Antonin Artaud (1896-1948), literato francés fundador del Teatro Alfred Jarry en París, sienta las bases del teatro ritual, llevado actualmente a su expresión más plena por el laboratorio de Wroclaw, en Polonia, bajo la dirección de Jerzy Grotowski. El nuevo teatro nace así no tanto de sus fuentes primigenias, sino de la creación de grupos, sin duda elitistas por el carácter de los experimentos, en los cuales el lenguaje oral, remitido al nivel de fórmulas propiciatorias, de gritos onomatopéyicos, cede el foco central de la comunicación a la expresión corporal y recibe una carga mágica para crear el fenómeno colectivo total, tanto racional como irracional.

Esta crisis a la que el teatro de nuestro tiempo intenta

someter al espectador, justamente tiende a ser un proceso iniciático que, como la peste, arrase con la convencionalidad del "hombre carroña" y lo plantee ante un destino sobrenatural en el que se descubra como parte integral de un todo armónico, donde las fuerzas cósmicas en lucha infinita prevalecen más allá de un marco existencial cotidiano.

De aquí que, día a día, cobren mayor interés las significaciones esotéricas de los mitos y ritos de las culturas precolombinas en América, pues cribando ciertos juegos indígenas de mistificaciones propiciadas durante la evangelización y por la imposición de pasatiempos y danzas peninsulares, ahora integrados al folklore, es posible descubrir vestigios testimoniales de lo que Artaud consideró una cultura mágica tradicional pura. Y si bien ni estas reminiscencias están suficientemente vigentes o fuertes como para inyectar su savia vivificante a la que el literato y crítico francés sintió como moribunda escena europea, ni tampoco dan la última respuesta a las inquietudes intelectuales de los dramaturgos locales, en cambio conforman el complejo mitológico que poco a poco se destila en los varios teatros nacionales del continente.

Junto a las novedosas interpretaciones que Antonin Artaud hizo del *rarájipari* (juego nacional de los tarahumaras, consistente en una carrera de resistencia por la sierra de Chihuahua, entre despeñaderos, en la que los corredores, descalzos y divididos en dos grupos, patean una *comaca* o bola de madera durante más de un día, a pleno sol y bajo la tormenta, alumbrados de noche por teas encendidas), están las no menos originales tesis de los historiadores mexicanos del siglo XIX acerca del juego de pelota y del volador de los nahoas.

Si, por su relación con las fases de la luna, la carrera de los tarahumaras parece evocar los ciclos menstruales, y toda la competencia se convierte así, a su modo, en un rito de la fertilidad en el que el óvulo, representado por la *comaca* labrada, juega un sinnúmero de mutaciones cada vez que ésta es alcanzada por los pies de los exhaustos varones, estamos ante un fenómeno de magia imitativa en su pureza prístina: presenciamos la fecundación.

Entran en juego una serie de instrumentaciones homeopáticas, consistentes en atribuir eficacia real a la acción efectuada sobre los objetos simbólicos. Añádase a todo ello el hecho irreversible de la extinción de las tribus aborígenes en el norte del Continente. El rito se convierte así, como toda representación teatral, en la expresión más íntima de los anhelos colectivos; en este caso, la lucha por la supervivencia. Pero el hombre de la ciudad no puede ser partícipe en la ceremonia, quedando su interés al nivel de una mera curiosidad zoológica. No obstante, el rito, intelectualizado en los laboratorios de teatro por estudiantes, puede ser de gran valor terapéutico para una pequeña élite capaz de identificarse con las fuerzas primigenias y de asumir sufrimientos, culpas y responsabilidades cósmicas.

Un análisis, bajo esta nueva luz, de los mitos y los ritos prehispánicos, revela el carácter de conjuro que el hombre de las culturas nativas confería a todos sus actos: desde la fundación y la planeación de sus ciudades, su organización social, hasta el calendario de sus fiestas. La leyenda nahuatl de Quetzalcóatl, dios serpiente emplumada, símbolo de la estrella matutina y vespertina, identificado además como un jefe sacerdotal de Tula en el siglo IX, sintetiza los movimientos del Sol, la Luna, la Tierra y el planeta Venus, significados por los cuatro elementos: fuego, agua, tierra y aire, respectivamente, en sus relaciones para la creación y destrucción del universo y aun en su participación en las luchas históricas del pueblo tolteca.

Fascinante visión dinámica de las fuerzas cósmicas es ésta que ofrece la teogonía nahuatl, cuyo rito más representativo es, conforme a interpretaciones modernas más sugerentes que científicas, el juego de pelota o *teotlacho*, cuando simbolizaba los movimientos del Sol, o *tezcatlacho*, cuando simbolizaba los de la Luna. Consistía el juego en introducir, a base de golpes de cabeza, brazos, muslos y caderas, una pelota de resina a través de alguno de los dos anillos solares de piedra colocados sobre los muros laterales de la cancha. El propósito conjuratorio es obvio en este juego ritual. No se está puramente satisfa-

ciendo las necesidades de la liturgia, que culmina con la ofrenda de una vida humana al terminar la competencia, ni se trata de la sola evocación del mito; sino que tácitamente se está manipulando al universo, haciendo que nazca día a día el sol, para perpetuar la vida. Pues, al igual que la pelota cuando atraviesa el anillo solar, Venus parece anunciar el amanecer, desvaneciéndose a las primeras luces del alba, como lo narra alegóricamente la leyenda. La participación colectiva en rituales de tal trascendencia era total y requería de una fe absoluta durante la ejecución de las danzas y de los sacrificios, tocando a cada miembro de la comunidad cumplir una misión, por pequeña que fuera, de gran responsabilidad.

Otros juegos, ejecutados todavía en la actualidad durante las fiestas populares, como el que representan los voladores de Papantla, contienen múltiples significaciones numerológicas y mágicas. Consagrado originalmente este juego a *Xiuhtecuhtli*, dios del fuego, en su advocación de Señor del Año o *Nauhyotecuhtli* (cuatro veces señor), parece representar la relación entre las cuatro estaciones del ciclo agrícola y la cuenta del año en veintenas; consiste en un acto circense, en el que cuatro acróbatas, disfrazados de pájaros, penden de sendas cuerdas atadas a un mecanismo giratorio en lo alto de un poste, desde el que trazan simbólicamente la órbita terrestre. Los cuatro voladores, representación plástica de equinoccios y solsticios, caracterizan además los cuatro soles cosmogónicos, indicando por su color los cuatro nombres básicos de los días del calendario: *tochtli* (conejo), *acatl* (caña), *tecpatl* (pedernal), *calli* (casa), que, multiplicados por las unidades de trece vueltas con que se hacía la suma del siglo lunar, nos dan un total de cincuenta y dos, que es el número de años del siglo solar nahuatl. O sea que, el espectáculo, expresión gráfica del *Nahui Ollin* o Quinto Sol, no sólo resultaba un mandala de colores en movimiento, pleno de sugerencias para la meditación, sino que además registraba con exactitud la cuenta de los días, las semanas, las veintenas, los años y los siglos, lunares y solares, conforme a la aritmología sagrada.

Muchos son los vestigios del carácter mágico que todos

los ritos prehispánicos guardaban en relación con el calendario. Baste leer la descripción que hace Fray Bernardino de Sahagún de las fiestas aztecas en la *Historia de las cosas de Nueva España*, para comprender que toda forma de representación o de juego va íntimamente ligada a la numerología sagrada y al culto de los dioses que participan en el ciclo agrícola. Otras formas y escenificaciones entre los pueblos mayas y nahuas, en los mercados y en los palacios, muestran aspectos dramáticos más concernientes a los vicios sociales y a la exaltación de los héroes que al culto a los númenes. Y es precisamente en este punto, en el modo en que se abordan los conflictos humanos dentro de una trama continuada, más que en la representación alegórica de las fuerzas de la naturaleza, donde reside el valor dramático, en su sentido aristotélico tradicional, dentro del "rudimentario" teatro prehispánico.

Es conocido en Nicaragua el *baile del güegüense o del macho ratón*, que interesa más por sus características folklóricas que por su valores literarios. Esta elemental farsa, posiblemente precolombina, se enriquece con elementos del teatro popular español en el siglo XVI, dando un producto dramático distintivo del mestizaje cultural del Nuevo Mundo. No obstante, son el hábito de las danzas indígenas y la fuerza histriónica de las escenas mímicas, intercaladas entre soliloquios y coloquios sin gran hilación, a la manera nahuatl, lo que confiere verdadero valor histórico y social a esta pieza. Sin embargo, por la matización de los caracteres y por la integración de la trama, este espectáculo mímico-danzante refleja elementos europeos y a la manera de los pasos tradicionales españoles. El ingenio del pícaro, más que del gracioso, conforma la personalidad del protagonista y la de uno de sus hijos, así como el juego del engaño responde a un concepto cristiano de la farsa, dentro de las evidentes jerarquías políticas y sociales de la Colonia.

Por otra parte, el drama inca *Ollántay*, escrito en lengua quechua y traducido al castellano en 1868, más a tono con los melodramas románticos por su contraposición de valores y por su ambientación legendaria, revela un desarrollo dramático complejo desde un punto de vista

psicologista, ya que se trata de un conflicto en el que intervienen sentimientos e ideas en torno a un héroe central o protagonista, enmarcado por una anécdota que muestra la pasión amorosa y la rebelión de la sangre plebeya que, tras algunas peripecias, se une con la sangre real.

Pero quizá la obra dramática —verdadera tragedia— más importante del teatro “amerindio” o del complejo teatral mestizo, sea el *Rabinal Achí*, o *El Varón de Rabinal*, llamada originalmente *baile del tun*, por su carácter de danza y representación. Tomada de la tradición oral en lengua quiché en 1850 y traducida al francés doce años más tarde, esta tragedia es la prueba que esgrimen los defensores de las literaturas americanas nacionales, para demostrar la existencia de un teatro prehispánico a la manera, si bien no de Esquilo, al menos de Tespiz o Frinicos; en tanto que el texto permite, hasta cierto punto, el análisis literario conforme a las categorías aristotélicas: fábula, caracteres, ideología, elocución, canto y espectáculo. Cabe señalar que aun las propias tragedias de Sófocles y de Eurípides, estudiadas a la luz del método aristotélico, sólo son comprendidas parcialmente, resultando impenetrables sus contenidos religiosos más íntimos.

Sin embargo, el que el *Rabinal Achí* —drama ballet— alegoría del sacrificio gladiatorio o *temalácatl*, y de las luchas que precedieron la creación del hombre y del mundo, responda en cierta medida a los cánones del Arte Poética de Aristóteles, es algo secundario. Su verdadero valor reside, sin duda, en la relación numérica y en su exacto cómputo del tiempo en dieciocho veintenas que suman trescientos sesenta días que, con la cuenta de los cinco días aciagos, constituyen el año solar; del cual parece originarse el título de *El Varón de Rabinal* o *Haab-uinal*: dieciocho *uinales* o veintenas. O sea, que el espectáculo habla por sí solo, independientemente de la técnica narrativa, y de la exposición retrospectiva de las acciones que desencadenan el desorden y propician la muerte del Varón de los Queché, alegoría de Venus y verdadero protagonista de la historia, que es sacrificado en la piedra solar. Durante la ceremonia, pese a las evidentes mutila-

ciones y contaminaciones del texto, prevalece la relación numerológica, notoria en las invocaciones, en la danza con la doncella Piedra Preciosa, imagen de la primavera y de la tierra, y en la lucha contra los doce Caballeros Tigres y contra los doce Caballeros Aguilas. El enfrentamiento del Varón de los Queché con su enemigo, el Varón de Rabinal, evoca sin duda el modo como se eclipsa la estrella matutina ante la salida del sol. Y su diálogo con el Jefe Cinco Lluvia parece describir el juego con que se desplazan la Luna y Venus sobre el firmamento. Es por tal potencialidad de significados que esta obra, hasta el momento, es la más representativa del teatro prehispánico, cuya influencia en la literatura dramática actual cada vez se hace más notoria.

Sin duda, el caudal de sugerencias que ofrece este fenómeno anterior a la Conquista en América, que ha dado en definirse como teatro, es muy valioso y resulta fuente inagotable para la literatura y para el arte dramático, precisamente en un momento en que los teatros tradicionales pierden terreno ante los espectáculos deportivos y acrobáticos, y el creador y el crítico vuelven la mirada hacia los orígenes ceremoniales del arte de la representación.

2. DE CASTILLA A NUEVA ESPAÑA

Significación religiosa del teatro cristiano y su paralelo con la tragedia griega. Su función educativa. Su sentido teológico-político, asimilado por los teatros nacionales, después del Renacimiento. El teatro en romance castellano y Lope de Vega. El "Arte de Hacer Comedias" y el procedimiento del drama moderno. Democratismo espiritual y prejuicios de sangre y de linaje en las comedias de enredo. El desengaño en la escena barroca. El auto sacramental, expresión nacional de España. Calderón y la tesis católica del libre arbitrio. Sor Juana Inés de la Cruz y la visión histórica de la Conquista de México. Los dogmas y la libertad poética de los dramaturgos de los Siglos de Oro.

Del mismo modo que la tragedia y la comedia griegas se originan en los misterios eleusinos y en las celebraciones orgiásticas dedicadas al dios Dionisos, así también el drama cristiano hunde sus raíces en los ritos del culto, en la misa, sacrificio incruento con el que se conmemora, mediante el vino y el pan, la pasión del Redentor. En la antigüedad, el altar de Dionisos era el lugar preciso para las representaciones dramáticas. El teatro cristiano ha tenido su mejor escenario en los templos góticos y barrocos, verdaderos "libros de pobres" que encierran el espíritu y la doctrina del catolicismo. Y si para el teatro griego el ciclo agrícola se convirtió en esquema estructural, para los misterios, milagros, moralidades y autos o representaciones sacramentales, el mito de la caída del género humano y su recuperación por iniciativa divina mediante la Encarnación y la Eucaristía, vino a constituir el eje temático.

Sabido es cómo la Iglesia regía totalmente la vida de las comunidades cristianas durante la Edad Media, y cómo el arte giraba en torno a la divinidad cuando el

drama profano, desprendido del religioso, salió a los atrios de los templos, vivificado por la tradición pagana que florecía entre histriones errantes. Con ello, el teatro se secularizó, enriqueciéndose con la crítica de los vicios humanos, pero sin dejar a un lado definitivamente la plataforma ética oficial que, a través del juego de virtudes, indicaba la senda de sacramentos instituidos, por la cual todo fiel debía marchar para alcanzar la salvación eterna.

O sea, que para el teatro y el arte en general el fundamento de esta existencia era fielmente sentido en la otra vida, por lo cual, pese a que a veces tocaban los temas mundanos con gran libertad, conservaron el contenido religioso central: la prédica del amor al prójimo y la fe en la revelación de Dios a través de sus profetas, sabios y santos. Así pues, se afirmaba el carácter inmanente del bien, dado a todos los hombres como una chispa interior, y se pugnaba por seguir edificando la Ciudad de Dios, únicamente concedida al hombre después del sacrificio del Gólgota. Y es que el teatro fungía como un instrumento de la doctrina, obedeciendo al sentido del propio Cuerpo Místico de Cristo: la Santa Madre Iglesia Católica, a la que tocaba regir los destinos políticos de los pueblos del mundo, a fin de llevar la palabra divina, con la espada si era necesario, hasta el último rincón del orbe; labor encomendada a los soldados de Dios en su lucha implacable contra el mal, personificado por el demonio y localizado políticamente en los enemigos de la fe durante las Cruzadas.

Por consiguiente, la escena teatral del Medioevo, una vez que comenzó a dejar a un lado la lengua oficial, el latín, y se desprendió de los personajes simbólicos inspirados en el Antiguo Testamento, en el Evangelio y en la Historia Sagrada, valiéndose para su mayor difusión, del lenguaje coloquial y las costumbres y tipos de cada comunidad, dio origen a los diversos teatros nacionales europeos; pero sin perder, por ello, los planteamientos éticos de una causa teológica común. Fueron los cambios históricos los que luego vinieron a determinar las divergencias en el gusto por la escena dentro de cada uno de los pueblos, cuyo carácter peculiar propiciaba diferentes cismas con res-

pecto al pensamiento cristiano. Intereses políticos concretos condicionaron indirectamente en Inglaterra la conformación del teatro isabelino, que es la expresión más plena de una burguesía naciente y de la conciencia protestante que pugnaba por la primacía en el mundo. Y paradójicamente el teatro clasicista francés, con su vuelta a la antigüedad, consolidó el carácter nacional sin comprometer la paz interna, evitando tocar temas propios, de gran controversia religiosa; para establecer, en cambio, las premisas universales de la razón que propagaría la hegemonía del heliocentrismo de los Luises. Y, como antítesis, los dramaturgos alemanes, durante el período romántico exaltaron el sentimiento y el individualismo en contra de la razón y de las normas colectivas, acusando al neoclasicismo francés de paralizar la expresión teatral, ciñéndola a los cánones estéticos de la cultura latina ya muerta. La proclama que hacía la escena nacional en Alemania de ser depositaria del verdadero clasicismo viviente, de supuesto origen ario, tácitamente preparaba una de las principales tesis del nazismo.

Por su parte, el teatro producido en la Península Ibérica, una vez consolidada la monarquía española, después de la toma de Granada en 1492, manifiesta el sentimiento de los castellanos que, por contraposición a moros y judíos, con quienes habían sostenido una lucha política y religiosa por espacio de ocho siglos, se eligieron a sí mismos como pueblo mesiánico para conquistar espiritual y materialmente el mundo, llevando la salvación de las almas en la palabra de Cristo. Los intereses políticos, justificados por tal mística en la escena, son los mismos que inspiraron la Guerra de Reconquista, la Batalla de Lepanto y la colonización del Nuevo Mundo. Baste leer los testimonios de los propios conquistadores de Nueva España para comprender cómo los autos sacramentales, allí representados posteriormente, son la legalización de una política de guerra.

Sin duda, una revisión objetiva del desarrollo del teatro español, visto en bloque y desde la perspectiva actual, nos permite trazar a grandes rasgos el camino que toma-

ron los destinos históricos del Imperio y sus colonias, bajo el signo de la Cruz.

En la Edad Media, el carácter representacional de la liturgia cristiana había propiciado la celebración de misterios, dramas sagrados multiescenográficos, dentro de los ciclos de la Natividad y de la Pascua, como es el caso del *Auto de los Reyes Magos*, cuyo texto fragmentario, el más antiguo de que se tiene noticia en romance castellano, data del siglo XIII. Bajo la tutela eclesiástica, durante las ferias comerciales organizadas en las plazas públicas, los misterios eran representados por las corporaciones gremiales, alcanzando su máximo apogeo con la consagración de las fiestas del Corpus Christi, y con la conmemoración de los santos patronos de cada lugar.¹

Cabe señalar que, íntimamente ligado al culto del Mesías, el teatro medieval exaltaba la devoción a la virginidad de la Madona, que era vista como antítesis de la concupiscencia de Eva, por cuyo pecado todo cristiano debe lavar la culpa original con la que nace. Como contrapartida al mito semita, el dogma de la Concepción se gestó difundido por los autos marianos, en los que la intercesión de la madre de Dios por los fieles parece también servir de contrapunto al providencialismo mahometano.

De ese sentimiento religioso, dirigido al pueblo mediante

¹ Los misterios (de *ministerium*, servicio u oficio) tienen sus propias denominaciones en lengua española: así son conocidos los autos viejos o autos historiales que escenificaban pasajes de la vida del Salvador, como los autos del nacimiento, y aquéllos otros temas de los profetas y de los cristianos ejemplares, caracterizándose la representación por un mayor realismo que en los autos alegóricos, los cuales, al igual que las moralidades (de *moris*, *moralis*, perteneciente a las costumbres), representaban simbólicamente vicios y virtudes. De los autos historiales se derivaron las comedias de santos y los autos marianos, que corresponden a los milagros (de *miraculun*, *miracle*, prodigio, portento) cuyas tramas nacían de la admiración que despertaban en los fieles las intervenciones de los santos o de la Virgen para remediar los casos humanos desesperados. En los autos alegóricos tienen su origen los autos sacramentales que tuvieron su máximo esplendor en el siglo XVII.

un lenguaje directo, y a través de parábolas comprensibles, está impregnada la creación dramática española del siglo XV, que señala el paso del teocentrismo hacia el antropocentrismo renacentista. La obra de autores como Gómez Manrique (1412-1490), Juan del Encina (1469-1529), Lucas Fernández (?-?), y Rodrigo de Cota (?-1470), participa tanto de las tendencias religiosas populares como de la influencia de un teatro escolar, cultivado al principio en latín en los centros universitarios y en la corte. La aparición de églogas y tragedias en castellano obedece a la renovación humanística emanada de Italia, que tomaba por modelos a los autores clásicos, particularmente a los latinos.

Por otra parte, no hay que olvidar la supervivencia de toda la tradición teatral pagana, dentro de las mismas representaciones sagradas, a través de los juglares y cómicos vagabundos que intervenían en las funciones para recrear los tipos viciosos y las escenas del infierno. Por ello, se ha dicho que el sensualismo del culto a Dionisos renace en el diablo medieval, visión condenada del macho cabrío. Y es que el paganismo y la religión cristiana en su choque suelen entretorse, como lo prueba la interpretación dialéctica que de la fe hace la teología católica, o como lo muestra gráficamente el arte barroco, que asimila los temas cristianos a la mitología de la antigüedad.

Nada extraño es, pese a tantas condenas de los Padres de la Iglesia, encontrarse con el eterno renacer de sátiras y farsas profanas, como son los *juegos de escarnio*, cuya representación en las iglesias había sido prohibida desde el siglo XIII por las Partidas de Alfonso X el Sabio. Esta corriente secular aparece con todo su vigor, esgrimiendo un espíritu de igualdad social en la interpretación de los tipos humanos provenientes de las diversas clases y jerarquías. El uso del lenguaje vernáculo en las burlas que daban desahogo a la inconformidad colectiva culminó con las *danzas de la muerte*, género dramático que amalgama las vertientes popular y alegórica del teatro medioeval.

Las danzas castellanas de la muerte están informadas del contenido típico de las moralidades que representan, como *Every Man* o *Elckerlyjk* (todo hombre) de ori-

gen anglo-holandés, al mortal ante la situación límite de la vida, en un recuento de las acciones que le permiten entrar en el cielo. Sólo que, como ningún otro género teatral, ponen en práctica aquel lema universal del cristianismo "es más fácil que pase un camello por el ojo de una aguja que un rico se salve" (Mateo Cap. 19, V. 24).

De tal manera, que este democratismo espiritual, traducido en acerba crítica social, constituye sin duda un patrimonio constante del teatro en lengua española hasta nuestros días. Y puede decirse que, en este sentido, el teatro en castellano marcha paralelamente al teatro en portugués, cuyo destino es semejante en la Península y en América, por razones geográficas, históricas, políticas y sociales, a partir de la obra dramática hispano-portuguesa de Gil Vicente (1465-1536), quien supo sintetizar las corrientes teatrales culta y popular en su *Trilogía das Barcas*, donde, a la manera de las danzas de la muerte, hace una sátira de las injusticias sociales, en lengua portuguesa en los dos primeros autos: *Barca do Inferno* y *Barca do Purgatorio*; y en castellano en el tercero: *Barca da Gloria*.

Durante los Siglos de Oro el éxito del teatro español tuvo hondas repercusiones en los países occidentales. Si el gusto colectivo influyó decisivamente en la conformación de los procedimientos dramáticos, o si más bien fueron los dramaturgos excepcionales quienes definieron las características nacionales del pueblo al que se dirigían, lo cierto es que nunca antes ni después la expresión dramática en lengua española ha alcanzado tal trascendencia social.

A Félix Lope de Vega y Carpio (1562-1635), heredero del gusto popular modelado a principios del siglo XVI por los pasos y coloquios, como el de *Las Aceitunas* de Lope de Rueda, tocó crear su obra teórica y dramática bajo la influencia de la tradición teatral culta, tal y como la había restaurado Bartolomé de Torres Naharro (¿-1531) en sus tragedias documentales *Soldadesca* y *Tinellaria*, y en sus comedias de ficción, como *Himeneas*. Tradición humanística que Cervantes respetó en su tragedia *El Cerco de Numancia*; pero que Lope de Vega con ingeniosos

versos refutó en su *Arte de Hacer Comedias*, para dar la forma definitiva no sólo al teatro nacional español, sino también al drama moderno, estructurándolo en tres actos. La violación de los postulados clasicistas del Renacimiento fue sistemática a lo largo de su prolífica obra dramática, considerada una literatura por sí sola; de la cual únicamente han podido conservarse, entre comedias y autos, algo más de cuatrocientos textos, siendo según sus panegiristas, de más de mil ochocientas comedias, sin contar entremeses.

Actualmente, de toda la producción de Lope, llamado "Fénix de los Ingenios" y "Monstruo de la Naturaleza", muy pocos títulos gozan de celebridad, dado el desarrollo esquemático de sus tramas, que alcanzan la máxima expresión con las comedias de enredo, las cuales vienen a ser en lo que toca al triángulo de la acción dramática clásica, con su principio medio y fin, lo que arquitectónicamente es un frontón barroco, quebrado y lleno de volutas, en relación al triángulo cerrado de un pórtico pagano. Teatro, el suyo, de privilegios feudales, entrelazados con ideas profundamente sociales que han servido de inspiración a los dramaturgos modernos, pero que, en última instancia, responden más a una serie de prejuicios de sangre y de linaje que a una postura revolucionaria.

Es por ello que sus protagonistas, independientemente de las peripecias de la anécdota, se debaten en una mezcla de ideales cristianos y neoplatónicos, contrarios a los impulsos destructivos naturales, y a las pasiones carnales. Y si racionalmente eligen acatar los imperativos de una imagen ejemplar que tienen de sí mismos, la vida los estrema a lo largo de la acción con toda la violencia de los instintos, haciéndolos caer presa del egoísmo, como le ocurre al pecador ante las tentaciones del demonio en las moralidades medievales. El dramaturgo es quien determina los destinos, dando premios y escarmientos, moldeando a sus héroes, sin importarles las incongruencias caracterológicas, a fin de salvarlos o condenarlos, conforme a propósitos didácticos concretos que responden al estado de cosas y a las convenciones morales y sociales de la época.

Para comprender estas convenciones, baste como ejemplo citar el debatido tema de la honra ("necedad del alma", según Quevedo), instituido en el teatro por Lope en torno al esquema ideal de la mujer virgen, tan íntimamente ligado al culto de María, y al sentimiento de la pureza de sangre que en las comedias de capa y espada identifica al rey con los plebeyos por encima de los caballeros nobles. Pues históricamente, los señores feudales, representantes máximos de la nobleza, habían mezclado su sangre a la de infieles durante la Reconquista, mientras que los humildes castellanos viejos conservaban limpio su linaje. Y es que Lope hizo influir en una fórmula de éxito sin precedente los ideales democráticos y una moral despótica de privilegios raciales, religiosos y de clase, como puede constatarse en la lectura de sus comedias *Fuente Ovejuna*, *El mejor alcalde el rey*, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, *La Estrella de Sevilla*, *El Caballero de Olmedo* . . . (acaso las más representadas), donde la forma dramática sufre la misma contradicción que los contenidos ideológicos: "Lo trágico y lo cómico mezclado/ y Terencio con Séneca, aunque sea/ como otro minotau- ro de Pasifae/ hará grave una parte, otra ridícula;/ que aquesta variedad deleita mucho./".

El hecho de romper la unidad de estilo, preconizada por el clasicismo renacentista, despoja a la tragedia de su elevada jerarquía, para ponerla a la par de la comedia, cuyo rango plebeyo eleva; revolución en la forma dramática que revela los cambios ocurridos en el terreno social. Pues, sin duda, con igualar el vasallo al rey, anunciaba la instauración de una nueva aristocracia, investida con los atributos del pueblo humilde cristiano, al cual era preciso "hablarle en necio para darle gusto" . . . Asimismo, al determinar el modelo donde la imaginación de la comedia y la verdad histórica de la tragedia se confunden, dio la perspectiva justa para comprender ese espíritu de aventura del pueblo español que se comprometía en la empresa de conquistar América con la fantasía de una novela de caballerías.

Obviamente, el teatro de Lope refleja la clave del ser y del sino del Imperio: la conquista de la tierra, justifi-

cada por la conquista del cielo; pero también contiene el desengaño, culpa original del arte barroco, resultante de la inaplicabilidad de los valores metafísicos a la realidad. Ya que si los ideales parecían haber dado mágicamente la victoria al pueblo elegido, su inoperancia era de graves efectos dentro de una existencia material, que era necesario seguir manipulando para sostener el tren de exigencias de una sociedad ociosa que se había enseñoreado del mundo; pero que, como señala Américo Castro, a excepción de las tareas caballeresco-cristianas de esgrimir la pluma y la espada, no tenía mayor interés en los trabajos del campo, labor de moros e indios, ni en el comercio, afán de judíos, ni en la industria y la investigación científica, cosa de herejes. . .

De aquí que, como un eco del desengaño, al no corresponder el esquema mental del hombre barroco, tan pleno de imaginación y racionalidad, a la verdad de la vida ni a los resortes afectivos reales del alma humana, la literatura española, haya hecho a la locura portadora de la razón en labios de Don Quijote. Paralelamente, el teatro nos presenta: la irrefrenable obsesión erótica que lleva a la condenación a don Juan en *El Convidado de Piedra* de Tirso de Molina (1571-1648); la necesidad sistemática de mentir de don García, quien pierde con sus ociosas intrigas la felicidad que le pertenecía, en *La Verdad Sospechosa* de Juan Ruiz de Alarcón (1580-1639); la aventura de mudarse de algunas heroínas, arquetipo del ideal femenino, a quienes "suele el disfraz varonil agrandar mucho", en las comedias de enredo; la incapacidad de amar del cortesano renacentista modelo, como don Rodrigo en *Las Mocedades del Cid*, de Guillén de Castro (1569-1631), o como don Fernando en *La Dorotea*, de Lope; y la corrupción por la necesidad de ejercer la tercería como única posibilidad de vivir el amor (esto es, a través del prójimo), que es lo que sucede a Celestina en la *Tragicomedia de Calixto y Melibea* (1499) de Fernando de Rojas.²

² Tanto *La Dorotea*, de Lope, como la obra de Rojas, conocida generalmente por *La Celestina*, debido tanto a sus dimensiones,

Y puede decirse, resumiendo las tesis de Sergio Fernández al respecto: que el vigor de estos caracteres universales, que tanta influencia tienen sobre el teatro de todos los pueblos, no deja de anunciar el pesimismo de aquellos soldados que volvían de Flandes, desmoralizados por las sucesivas derrotas después de la destrucción de la Armada Invencible en las costas inglesas en 1588. Individuos de los bajos fondos que, por sus expresiones y modos de hablar, propios de la Picardía, dieron origen a la tradición picaresca española, que hace del pícaro, especie de anti-héroe, el orgullo nacional; culminando así la victoria de las apetencias materiales sobre la hipocresía con que se vivían los valores espirituales instituidos por el mundo medieval y por el idealismo renacentista.

La pérdida de los reinos humano y divino se precipitó a lo largo de tres siglos de expansión colonial. La literatura y la plástica dentro de la constante realista, cuando no se fugan símbolos y formas, anuncian la decepción y acusan las lacras sociales. Pero, mientras el Imperio terminaba por desplomarse, el teatro, bajo la censura de la Inquisición, se mantuvo firme a los lineamientos de una moral y una fe infalibles que justificaban el estado político social. Los resabios de la Edad Media, concebida como el estadio último del progreso histórico de la humanidad, contuvieron el espíritu crítico y renovador del humanismo (tan evidente en *La Celestina*, de Fernando de Rojas, por ejemplo); pues a España, último baluarte de la cristian-

como a su carácter literario, y a su multiplicidad de escenarios, que rompen las unidades clásicas (tan quebrantadas por Lope), admiten la discusión de su género, y han sido vistas como novelas. Sin embargo, por una parte, ambas obras responden al concepto de comedia de la tradición medieval, que consideraba a ésta como una mera obra literaria con tema más humano que divino; y por otra, el hecho de que la acción sea prolongada y transcurra en diversos lugares, lo que hace que no sean fácilmente escenificables, es algo que ocurría ya en los misterios. Pero lo más importante es que ambas obras, patrimonio de la literatura universal, plantean un verdadero conflicto dramático, suscitado no sólo por el diálogo, sino también por las situaciones. Tal es su sentido teatral, susceptible de representación en la escena.

dad, tocó defender a la religión no sólo contra los enemigos por antonomasia, sino además contra los cismas internos y las herejías. Tal fue el sentido de la Contra-Reforma, manifiesto en la fundación de la Compañía de Jesús por San Ignacio de Loyola en 1540, para poner coto al libertinaje que minaba los cimientos mismos del poder papal.

Es por ello que la creación dramática durante los llamados Siglos de Oro, concebidos como la culminación de las formas renacentistas en España así como el período de la más completa libertad nacional, en cierto modo parece dar marcha atrás, y dedicarse primordialmente a la elaboración de autos sacramentales, verdaderas misas alegóricas, que se escenificaban en la Península y en América. Todos los poetas dramáticos españoles de importancia escribieron autos sacramentales, comúnmente llamados autos de pan por estar consagrados a la comunión. En su producción, dentro del marco místico de los misterios medievales, es evidente la presencia del individualismo y sensualismo renacentistas.

Particularmente, la obra de Pedro Calderón de la Barca (1600-1681) es la que más interesa en nuestros días, no sólo porque ha conservado su vigencia, ni por las implicaciones psiconalíticas que las vanguardias le atribuyen, viendo en ella signos refinados de tótem en la alusión al pan eucarístico, y de tabú en el tratamiento del tema de la honra, que se plantea como valor de cambio; sino porque con Calderón alcanza la teología católica la más elevada expresión dramática. Junto a sus obras meramente sacramentales, como *El Gran Teatro del Mundo*, en la que Dios, como un autor teatral, elige a sus personajes y distribuye los papeles que deben representar en la vida, están sus dramas profanos, los cuales, ante conflictos más humanos, sintetizan el pensamiento teológico del dramaturgo español, quien ha sido considerado como el máximo representante del teatro barroco.

La figura de Segismundo en su drama *La Vida es Sueño* encarna al católico ante el problema existencial, en medio de la duda y la fe. La fórmula oficial de la salvación: "Gracia Suficiente o don divino + Libre Arbitrio dirigido al bien = Gracia Eficaz o salvoconducto para en-

trar a la Gloria”, es planteada frente a atrevidas tesis astrológicas acerca de la predestinación, haciendo hincapié en la importancia de la herencia y el medio, con lo que anunciaba dos siglos antes la escena naturalista.

Segismundo, que no sabe si vive o si sueña, elige libremente su destino conforme a la jerarquía aristocrática que le corresponde, reflejo de su cercanía a la Divinidad. La razón humana no puede conocer los dictados de la razón divina; pero en cambio sí puede discernir sobre los propios actos del hombre, ya “que aun en sueños no se pierde el hacer bien”.

La lección manifiesta en la escena calderoniana no demerita la libertad con que el conflicto esencialmente dramático es propuesto. No obstante, el tono didáctico parece limitar las acciones de los caracteres conforme el desenlace se acerca. Y es que la dramaturgia española, dentro del redil del Santo Tribunal de la Justa Venganza, vino a representar política y espiritualmente al catolicismo en su lucha contra los protestantes, que enarbolaban las tesis del determinismo y del libre examen.

La busca de una nueva expresión religiosa superimpuesta al hedonismo burgués de la época, se manifestó en el retorcimiento de las formas y en la evasión que acusaron las representaciones alegóricas, trascendidas de símbolos teológicos y de juegos de ingenio acerca de la naturaleza crística y de los atributos marianos. Por ello, la creación dramática en las colonias no rebasó el marco de la catequización, que fusionó a las formas aborígenes rituales los contenidos y mitos del culto cristiano. Autos sacramentales en lenguas nativas instruían al indígena en la doctrina y la práctica de la que era proclamada como única religión verdadera. Los temas autóctonos cribados de idolatrías y obscenidades, recibieron el injerto del pensamiento universal y unitario de la catolicidad. Y así como con la evangelización el teatro medieval vino a morir a América, así también las instituciones políticas establecieron una tardía Edad Media en el Nuevo Mundo, donde el escolasticismo cultural y el sistema económico de encomiendas distinguieron la vida colonial.

Dentro de este estrecho marco religioso y político, emer-