

2 Ej. No. 7

OBRA DIDACTICA;
ESTETICA Y GENERO DRAMATICO.

T E S I S

Que para obtener el título de:
Licenciado en Literatura Dramática y Teatro

P r e s e n t a

ENRIQUE CARLOS OKHUYSEN MORALES.

México, D.F. Septiembre de 1984



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTONOMA DE MEXICO
FACULTAD DE FILOSOFIA
Y LETRAS
DEPARTAMENTO DE
ARTE DRAMATICO



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

CONTENIDO

PROLOGO.

PRIMERA PARTE

| | | |
|-----|--|----|
| I | DE LOS GENEROS DRAMATICOS. | 8 |
| II | EL EXPRESIONISMO EN LA DRAMATURGIA. | 14 |
| | - La Obra Didáctica en la historia de la sociedad y el arte. | 16 |
| | - El expresionismo en el drama sacro. | 27 |
| III | TEORIA DRAMATICA. | |
| | - Consideraciones previas. | 29 |
| | - Análisis teórico en la Obra Didáctica. | 32 |
| | - La concepción lógica. | 36 |
| | - Carácter. (trayectoria de personajes.) | 38 |
| | - Intención. (efecto sobre el público.) | 40 |
| | - El material subyacente. | 44 |
| IV | LA RELACION DE LA OBRA DIDACTICA CON EL PUBLICO. | 47 |
| V | BRECHT Y EL GENERO DIDACTICO. | 52 |
| VI | BRECHT Y EL DISTANCIAMIENTO. | |
| | - El autor científico. | 56 |
| | - La relación simpática actor-personaje. | 62 |
| | - La estética brechtiana. | 66 |
| | - La práctica del distanciamiento. | 68 |
| | - Ideología en la estética de Brecht. | 71 |
| | - La Obra didáctica 'para el pueblo'. | 73 |

SEGUNDA PARTE

VII LA OBRA DIDACTICA EN EL SIGLO DE ORO.

| | |
|--|-----|
| - Auto Sacramental y Teoría Dramática. | 77 |
| - Diferencia formal entre "auto" y "lehrstücke". | 81 |
| - La comedia del siglo de oro. | 82 |
| - Relaciones del auto con la realidad. | 84 |
| - El festejo en honor del sacramento. | 85 |
| - Auto Sacramental, origen y culminación. | 88 |
| - Auto Sacramental y Calderón. | 89 |
| - El ámbito superrealista del auto. | 97 |
| - Alegoría y Auto Sacramental. | 98 |
| - Lo popular del Auto Sacramental. | 103 |
| - La principal idea contenida en los autos. | 106 |
| - Los dogmas. | 107 |
| - El origen histórico y social del auto. | 107 |
| - Personajes alegóricos. | 108 |
| - Alegoría y su juego dramático. | 110 |
| - La estética teatral calderoniana. | 115 |
| - Arte de la opulencia. | 116 |
| - El efecto del auto sacramental. | 120 |
| - El arte del actor en el auto. | 121 |
| | |
| CONCLUSIONES. | 125 |
| | |
| Notas marginales. | 134 |
| Notas traducidas. | 137 |
| Indice bibliográfico por autores. | 140 |
| Bibliografía complementaria. | 144 |
| RECONOCIMIENTOS. | 146 |

PROLOGO

El teatro, complejo y autónomo es un tema sobre el que mucho se ha escrito. En general los autores se ocupan de uno solo, o de varios de sus aspectos. Por lo general éstos conceden atención a lo histórico, a lo literario, a las cuestiones ideológicas; o bien a su estética: lo escenográfico, lo musical, la participación de los actores, etc.. En el presente trabajo se pretende no perder de vista la totalidad de sus elementos, los cuales brotan todos de la misma fuente, el género dramático Obra Didáctica. Sin embargo el enfoque resulta de cualquier manera parcial, dada la amplitud del espacio histórico contemplado, así como por la profundidad y extensión de obras que ni siquiera se mencionan; además de la omisión obligada y consciente de los muchos dramaturgos que brillantemente han tocado el género. Es un ensayo literario con poca literatura y mucho ensayo. Lo que piensan los autores, críticos, teóricos e historiadores del arte en general, y sobre el arte dramático y la Obra Didáctica en particular, ha sido utilizado para ver, ampliamente y en detalle, este género teatral en tres importantes períodos de la historia de la sociedad, del arte y de la literatura; lo cual sirve unánimemente para mostrar los recursos con que debe contar esta clase de obra en la práctica, en sus diversas manifestaciones, dentro de la puesta en escena.

El punto de partida es el análisis literario-dramático.

Este trabajo responde al deseo de distinguir y aislar las constantes de estructura y de función del género en base a consideraciones de orden teórico y crítico que permiten su identificación como tal; seguido del propósito de establecer el parentesco formal existente entre la "tragedia de segundo grado", -denominación de H.D.F. Kitto para el género en el período clásico griego-, el auto calderoniano y la "lehrstücke" brechtiana. De estos últimos se destacan las proposiciones estéticas, -extremadas y opuestas-, estilísticas e ideológicas, con que se presenta este tipo de drama; proposiciones que revelan las exigencias de belleza del mismo en diferentes épocas y estilos. No son escritos sobre teatro didáctico en general. Es el ensayo de un actor que se atreve con la literatura y la teoría; como predomina el punto de vista filosófico, he requerido de una terminología especializada. No pretendo hacer filosofía, pero aplico la filosofía. Creo hacer crítica de arte.

DE LOS GENEROS DRAMATICOS

La meta del arte no es representar la apariencia de las cosas en lo externo, sino su significado interno porque ésta es su verdadera realidad y no el amañamiento externo y el detalle. (Wright, Edward. Para comprender el teatro actual. p.29).

Ordenar y clasificar, así como agrupar por género y número es una tendencia casi natural en el ser humano; pero en rigor, dentro de una actitud con intención académica, es una necesidad, un impulso o más aún, una compulsión necesaria en quien se avoca a la investigación.

Para justificar el uso de una división por géneros para la literatura dramática, y a manera de analogía puede citarse el caso de la métrica, la cual sirve al estudioso del fenómeno poético "...para distinguir las diversas clases de versos y estrofas usadas en la poesía." La división en estrofas fijas conduce a una definición que depende de la estructura específica a que ésta se refiere. Por lo cual si se dice que alguien compone un soneto, se sabe inmediatamente que se trata de una composición que consta de catorce versos endecasílabos distribuidos en dos cuartetos y dos

tercetos que (por regla general) deberán rimer consonantemente el primer verso con el cuarto y el segundo con el tercero, etc. etc. (Cf. Navarro, Tomás. El arte del verso, Compañía General de Ediciones, México, 1965, p.9).

Por su parte, la teoría dramática obedece a reglas que se han establecido a través de los siglos, por las constantes que han venido repitiéndose, a partir de los griegos, a lo largo de la dramaturgia de Occidente.

El ejemplo de las estrofas fijas para la poesía pretende ilustrar la necesidad de una clasificación por géneros para los poemas dramáticos, pues personalmente me adhiero a la afirmación de que "la división por géneros arroja luz sobre lo que debe ser una crítica dramática muy diferenciada de la crítica literaria a secas."

La división por géneros corresponde a la teoría del drama de la maestra Luisa Josefina Hernández "ciséminada (principalmente) en la cátedra"; clasificación que no está exenta de ser llamada "academicista", pues "...intenta llamar a cada cosa por su nombre." (Espinoza, Tomás. Prólogo a Luisa Josefina Hernández, Teoría y práctica del drama John K. Knowles, UNAM, 1980, pp.7-8).

La proposición teórica consiste en distinguir siete

diferentes tipos de poemas dramáticos o géneros, que son: Tragedia, Comedia, Melodrama, Farsa, Tragicomedia, Obra Didáctica y Pieza. Exepto esta último todos tienen su origen en Esquilo, Sófocles, Eurípides y Aristófanes. La Pieza, de concepción formal, se define como género en el siglo XIX y se considera a Chejov su "inventor." (idem. p.10). El antecedente directo de este género es el modelo de "pieza bien hecha", del cual tomó su nombre.

De este siglo es el "descubrimiento" de la Obra Didáctica así como su bautizo, hecho por Brecht en la década de 1930 con sus "lehrstücke" (Bentley, E. La vida del drama, p.138, también D'Amico. Historia del teatro dramático, Manuales UTEHA, T.4, Mex., 1961, p.149). La denominación dada a este género, ha sido recibida con inconformidad (cf. Espinoza, T., op. cit. p.11), tal vez por la amplitud del término didáctico, ya que todo lo que se enseña con arte puede ser considerado tal. Por otra parte, como didáctico se reconoce también al "arte de enseñar" (García Pelayo y Gross, R. Dicc. práctico Larousse, Mex., 1983), o simplemente "todo lo relativo a la enseñanza, o a lo que es propio para enseñar o instruir" (Raluy P., A. Dicc. Porrúa de la lengua española, Mex., 1982.) Es pues un término polivalente. Por lo mismo, como enunciado de un género dramático puede considerarse poco preciso y demasiado descriptivo.

"El arte en general puede ser utilizado para enseñar 'algo'. ¿Cuándo es positivamente didáctico? Cuando la intención de enseñar o adoctrinar es manifiesta" (Bentley, E. op. cit. p.113). En cuanto al género dramático en cuestión, es necesario aclarar que este ilustra ideas, razonamientos, sentimientos y oposiciones con una intención modificadora de la colectividad.

Puede afirmarse que el efecto que persigue la Obra Didáctica va más allá del puro adoctrinamiento o la enseñanza. Su mensaje intelectual, estructurado a manera de razonamiento, pretende llevar al espectador a la acción que conlleva el desarrollo de la trama, convencerlo por medio de su juego lógico, para que el público mismo se una a lo representado. Así pretende modificar e influir en las acciones colectivas. Induce a realizar acciones concretas personales, individuales, en la vida real. Cuando el género consigue su objetivo queda confirmado, de alguna manera, que "el drama vive ...en la experiencia de los que responden a él."

En la búsqueda de elementos formales que conducen finalmente a la participación del público atendiendo a la actitud del teatro y su uso, J. K. Knowles afirma que este género se propone "comprometer al público, ...hacerlo consciente del apoyo que tiene en una sociedad justa, (y) hacer

lo manifestar un deseo para remediar la injusticia". Evidentemente el autor se refiere al teatro político revolucionario que se ha valido de este tipo de drama para difundir sus convicciones y hacer proselitismo ideológico. Knowles propone: "que por medio de la analogía (se) desea incitar (a los espectadores) a un estado de ánimo de alerta." (op.cit. p.79). Y me permito añadir: a las responsabilidades políticas así como a las obligaciones morales o religiosas de aquellos.

Aunque el género careció de nombre durante siglos, sus primeras apariciones datan del siglo V a.c., del período que dió las bases para la formación del pensamiento neoplatónico o aristotélico de Occidente. Este tipo de estructura dramática tiene una manifestación por demás elocuente en el epogeo del barroco español con Calderón de la Barca en el siglo XVII -Siglo de Oro-, bajo la forma de los Autos Sacramentales.

La Obra Didáctica ha tenido una fuerte influencia y difusión en nuestro siglo y fue tal vez, el ideal de Meyerhold quién afirmó:

"El pensamiento ocupa el primer lugar ...una obra es sobresaliente es excepcional, en gran medida, por sus ideas profundas, es decir, porque es visiblemente polémica, por-

que trata de "persuadir" al público. (cit. p. Bentley, E., op. cit. p.141).

La Obra Didáctica es un género dramático que al representar la realidad lo hace de una manera no-realista. Para definir con precisión las formas de representar la realidad en el arte y encontrar la descripción más adecuada para la función estética y social del género en momentos críticos de la historia del teatro, en el capítulo siguiente se presentan algunas consideraciones a propósito del expresionismo.

EL EXPRESIONISMO EN LA DRAMATURGIA

El expresionismo no es tanto un sistema programado cuanto una disposición de la sensibilidad, estimulada hacia lo álgido en momentos de inquietud social y espiritual; y es sintomático de la época en que vivimos. (Leymarie, Jean. Fauvism, Ed. A. Skira, N.Y., 1959, p.121.) (I).

Al poner en un capítulo aparte el concepto "expresionismo", el interés principal es limitar y definir al significado de un término que ha servido para diversos fines. Éste sufrió una popularización, sobre todo, gracias a la corriente pictórica que se inició con el grupo conocido como "die Brücke" ("el Puente"), que reconocía como su maestro a Edvard Munch. De dicho grupo se originó ese movimiento tan vasto del arte alemán contemporáneo que se conoce como expresionismo, movimiento "que se apoya en el arte de Van Gogh. El grupo se consolidó desde 1905." (Read, Herbert. El arte ahora, Ed. Infinito. Buenos Aires, 1973, pp.77-79). La razón de que se llamara "expresionismo" fue principalmente, porque así lo bautizaron sus fundadores: Ernest Ludwig Kirchner, Erich Heckel y Karl Schmidt Rottluff. El movimiento fue llamado por la crítica, posteriormente, "Fauvismo".

EL EXPRESIONISMO EN LA DRAMATURGIA

El expresionismo no es tanto un sistema programado cuanto una disposición de la sensibilidad, estimulada hacia lo álgido en momentos de inquietud social y espiritual; y es sintomático de la época en que vivimos. (Leymarie, Jean. Fauvism, Ed. A. Skira, N.Y., 1959, p.121.) (I).

Al poner en un capítulo aparte el concepto "expresionismo", el interés principal es limitar y definir al significado de un término que ha servido para diversos fines. Éste sufrió una popularización, sobre todo, gracias a la corriente pictórica que se inició con el grupo conocido como "die Brücke" ("el Puente"), que reconocía como su maestro a Edvard Munch. De dicho grupo se originó ese movimiento tan vasto del arte alemán contemporáneo que se conoce como expresionismo, movimiento "que se apoya en el arte de Van Gogh. El grupo se consolidó desde 1905." (Read, Herbert. El arte ahora, Ed. Infinito. Buenos Aires, 1973, pp.77-79). La razón de que se llamara "expresionismo" fue principalmente, porque así lo bautizaron sus fundadores: Ernest Ludwig Kirchner, Erich Heckel y Karl Schmidt Rottluff. El movimiento fue llamado por la crítica, posteriormente, "Fauvismo".

Es casi natural que los términos que se acuñan al amparo de la pintura tengan una rápida divulgación al igual que otros "ismos" nacidos de diferentes movimientos referidos a las artes plásticas, y más aún en el caso de los expresionistas alemanes que tan obviamente se definieron en su intención como artistas.

La denominación fauvismo incluye a artistas no alemanes que en la práctica participaron en este movimiento, como Henri Matisse, Maurice Vlaminck, André Derain o el propio Vincent Van Gogh, según queda demostrado por Jean Leymarie en el citado estudio biográfico y crítico: Fauvism.

Con estos comentarios se pretende, en primer lugar, separar las implicaciones del término expresionismo de lo pictórico. Término que ha servido para designar a la corriente que se distinguió al definir intención, color, forma y contraste, con el propósito evidente de expresar más. Por lo expuesto, los artistas que pertenecieron a dicha corriente del arte contemporáneo deben ser considerados "fauvistas". En segundo lugar, esta aclaración destaca que el término expresionismo es aplicable a obras y artistas que se han manifestado dentro del campo de lo no-realista, en cualesquiera de los diferentes momentos de la historia del arte y en diversas manifestaciones artísticas; no sólo dentro del

movimiento de las artes plásticas característico del inicio del siglo.

El expresionismo, forma de representar la realidad en el arte, es el resultado de una disposición anímica de los artistas que se percibe en sus obras.

La Obra Didáctica en la historia de la sociedad y el arte.

Al proponer un análisis de las formas de representar la realidad en el arte y el clasificarlas según su intención y forma, Herbert Read en su libro Arte y Sociedad, (Ed. Península, Barcelona, 1973, p.173)*, declara que "existen muchos movimientos de transición en el arte actual". Y, con el objeto de simplificar su examen, divide "todos los diversos movimientos y obras en estos tres tipos generales":

* Nietzsche hace la distinción de dos formas clásicas que se han venido "sucediendo progresivamente en la historia del arte"; las asocia con las divinidades del arte griego Apolo y Dionisós. Formas que revelan, en la teoría nietzscheana, el espíritu con que fueron creadas. Lo apolíneo y lo dionisiaco se distinguen por ser creaciones que manifiestan respectivamente el ('ensueño') o la ('embriaguez') del artista cf. El origen de la tragedia, Espasa- Calpe, Madrid, 1975, pp.21 y ss.

- I. Arte formalista burgués.
- II. Arte revolucionario (o reformista).
- III. Arte funcional.

El paréntesis en el tipo II es mío, pues por razones que se exponen más adelante propongo que se incluya en el mismo renglón la clasificación mencionada: Arte reformista.

Esta división corresponde al estudio del arte desde un punto de vista que lo enfoca fundamentalmente como un producto social, y que responde a la necesidad de explicar los cambios sufridos por el arte mismo, en los llamados "movimien-tos de transición" (idem. p.172), dentro de sus manifiestaciones actuales.

Al incluir al Arte reformista, se amplía el margen de esta división más allá de lo que abarcan los referidos movi-mientos. El esquema para las maneras de transmitir o captar la realidad en el arte puede ser aplicado en términos generales a cualquier manifestación artística. Lo cual demuestra que lo propuesto por Herbert Read tiene un margen muy amplio de aplicación práctica.

El primer grupo, el arte formalista burgués, se refiere al "...arte que ha continuado la tradición general del Rena-cimiento bajo la forma de un idealismo académico (secular o

- I. Arte formalista burgués.
- II. Arte revolucionario (o reformista).
- III. Arte funcional.

El paréntesis en el tipo II es mío, pues por razones que se exponen más adelante propongo que se incluya en el mismo renglón la clasificación mencionada: Arte reformista.

Esta división corresponde al estudio del arte desde un punto de vista que lo enfoca fundamentalmente como un producto social, y que responde a la necesidad de explicar los cambios sufridos por el arte mismo, en los llamados "movimien-tos de transición" (idem. p.172), dentro de sus manifestaciones actuales.

Al incluir al Arte reformista, se amplía el margen de esta división más allá de lo que abarcan los referidos movimientos. El esquema para las maneras de transmitir o captar la realidad en el arte puede ser aplicado en términos generales a cualquier manifestación artística. Lo cual demuestra que lo propuesto por Herbert Read tiene un margen muy amplio de aplicación práctica.

El primer grupo, el arte formalista burgués, se refiere al "...arte que ha continuado la tradición general del Renacimiento bajo la forma de un idealismo académico (secular o

religioso), o de un realismo popular, ...generalmente sentimental y siempre enteramente vulgar. Competente en un sentido técnico... tiene que considerársele como una mercancía comercial." Llamar bourgués a este grupo, aclara Herbert Read, es por que en su idioma, el inglés, no existe ningún otro término "...que exprese una seguridad monetaria bajo el capitalismo, en el sentido de poseer una propiedad inmueble, etc. y todos los prejuicios sociales y morales que le acompañan." (idem. p.173).

El **Arte** revolucionario, que constituye el segundo de estos tres tipos generales, "puede posteriormente subdividirse en: a) expresionista, b) superrealista y c) tipos abstractos y no figurativos." (ibid).

El tercero de estos grupos en que se ha dividido a los movimientos de "transición" y todas sus diversas obras, es el Arte funcional; concebido a partir de la idea de que el arte en general "...es una actividad práctica y como tal está regida por los métodos de producción, dada la semejanza básica que les confieren ciertas herramientas y materiales a las obras de arte producidas con ellos. El ejemplo ideal del Arte funcional es sin duda la arquitectura, ya que es "...una obra destinada a un fin utilitario ...donde la forma del arte se ve afectada por su función; por ejemplo, proporcionar

un refugio adecuado para una familia de seres humanos". Aunque dicha función tiene diversos modos de desempeñarse, "no obstante", aclara Read, "el fin funcional no delimita la intención creadora del artista" (idem. p.190).

La funcionalidad del arte dentro de la literatura, por ejemplo, se identifica con aquella que tiene exclusivamente fines informativos o pedagógicos; e incluye, supongo, la fábula y el cuento infantil con sus indispensables moralejas.

Dentro de la literatura dramática la Obra Didáctica es el género que puede ser considerado arte funcional, ya que su principal motivo de existencia es la función práctico-ideológica.

El arte funcional es un concepto que ha dado lugar a un sin número de polémicas y controversias, gracias a las confusiones de orden crítico generadas por la intención de conferirle mérito artístico puro a formas, objetos e ideas que aun cuando nadie puede dudar que son obras de arte, porque en realidad lo son, tienen sin embargo una segunda naturaleza unida al todo que las conforma como tales. Independientemente de la denominación que se le dé a esta segunda naturaleza, lo cierto es que está presente de manera tal que siempre que se le detecta se pone en tela de juicio la pureza de la manifestación artística en cuestión. Al grado de llegar

fácilmente a una posible jerarquización, tal vez absurda, que depende de lo evidente, de la utilidad o función que lleva en sentido práctico el objeto considerado obra de arte.*

Herbert Read considera que "La totalidad del ser humano incluye un impulso estético tanto como diversos impulsos prácticos", -y esta es su hipótesis central- o sea "un interés tanto para con la forma como para con la eficiencia de los instrumentos de producción" (idem. pp.176-177).

Para terminar, dentro de este capítulo, con la definición del grupo llamado Arte funcional, es necesario decir que quienes prefieren que el concepto de la unidad básica de todo diseño exista por su relación con la vida práctica, sostiene una actitud diametralmente opuesta a los que se complacen en la idea del "arte por el arte."

Como se mencionó en un párrafo anterior el segundo grupo, Arte revolucionario, "...se subdivide: en primer término se encuentra el inciso a): Expresionismo, ...término fundamentalmente necesario... repito, "...pues expresa uno de los tres modos básicos de percibir la realidad, ...junto con

* Para lo literario Alfonso Reyes propone deslindar responsabilidad teórica entre "poesía en pureza" y "poesía ansilar". (cf. "Apolo o de la literatura", Antología, FCE, México, 1963 p.46.)

el realismo y el idealismo".

El autor inglés considera factible incluir un cuarto modo "que pretende reemplazar al realismo" cuya complejidad y número de elementos es mayor, ya que "no excluye aquellos elementos de la vida subconsciente que revelan los sueños, anhelos, trances y alucinaciones, éste es denominado "surrealismo."

El término "impresionismo", queda excluido "por ser una palabra llena de implicaciones secundarias".

"El modo realista no necesita explicación, constituye ...el esfuerzo por representar el mundo tal como se nos ofrece a los sentidos. Podemos decir que el realismo se basa en los sentidos; registra lo más fielmente posible lo que éstos perciben. Pero aún existe otra división... la de las emociones. División que corresponde al tipo de arte que se esfuerza en describir, no los hechos objetivos de la naturaleza, ni una noción basada en estos hechos, sino los sentimientos del artista. Es por definición individualista, y de ningún modo es un fenómeno específicamente moderno" (el subrayado es mío). Para demostrarlo Read pone como ejemplo "a un artista mediterráneo ...que es puramente expresionista: El Greco". (ibid.)

"El expresionismo revolucionario es lo que su mismo nombre indica: expresa las emociones del artista a cualquier precio. El precio consiste generalmente en una distorsión o exageración de las apariencias naturales que casi raya en lo grotesco. La caricatura es un aspecto del expresionismo que la mayoría de la gente no encuentra dificultad en apreciar. (idem. p.178).

Por lo que se refiere a la reacción sufrida por el espectador ante este modo de representar el mundo que nos rodea, "cuando se lleva la caricatura hasta el extremo y organización de una composición al óleo, o a una pieza de escultura..." o un poema dramático, "entonces la gente empieza a indignarse. El artista ya no se (dirige) a ellos, es decir, deja de adular su vanidad" (ibid.).

Esta indignación es también producto de la intención agresiva del artista mismo, quien se encuentra "...abiertamente en rebelión contra las convenciones normales de la realidad e intenta crear una visión más exactamente de acuerdo con sus propias reacciones emotivas e incluso tiende a un cierto idealismo." "Es interesante destacar el comentario de que "...la noción de realidad del expresionista se limita al nivel consciente de la experiencia". (idem. p.179.) O sea que si el artista se mueve en dicho nivel, también el espectador

será estimulado en la conciencia misma; así, el razonamiento contenido, por ejemplo, en la Obra Didáctica, no tiene obstáculos para moverlo ideológicamente, persuadirlo hacia la proposición del autor.

La agresividad del artista tiene múltiples vías para manifestarse dentro del campo del expresionismo; el uso de un criterio conscientemente arbitrario le permite validar cualquier recurso que revele su libertad creadora.

La caricatura por su propia naturaleza elimina un cierto número de elementos que, al prescindir de ellos, la convierte en una esquematización. Atiende sólo a las líneas y caracteres más significativos de la persona, objeto o idea que represente. Por medio de esta división de la personalidad global se evidencian los elementos grotescos y distorsionados que la conforman.

Dentro del terreno del drama, la esquematización de un personaje, el dividir una personalidad compleja y convertirla en un carácter simple, nos remite al melodrama y a los personajes melodramáticos: unidimensionales por naturaleza y esquemáticos en cuanto a su aspecto formal. El ejemplo de la caracterización simple más claro está en la contraposición melodramática. El ejemplo convencional, es el del personaje

que representa el valor de la bondad y es víctima del que representa a su polo opuesto, la maldad; personificada en la figura del villano.

En el teatro brechtiano, según se verá, son aún más obvias estas contraposiciones. Al ser más drástica la esquematización, la intención queda al descubierto y la caricatura es muy evidente. En los autos sacramentales igualmente, la esquematización es síntesis, crea signos, símbolos y los manifiesta como alegorías, del bien o del mal teológico.

El incluir al Arte reformista junto a la categoría del Arte revolucionario se debe en primer lugar, a que si el expresionismo se ha ejemplificado con la pintura de El Greco, ha de tomarse en consideración que su arte no representa a lo socialmente revolucionario, pues "...El Greco, es un genio nacional (...) de un mundo subjetivo." (Valbuena Prat, A. "Prólogo" a Calderón de la Barca, Autos sacramentales. Tomo I Espasa-Calpe, Madrid, 1957, p. XXIV). Por otra parte el Auto Sacramental, manifestación del arte barroco español, fué resultado de la Contrarreforma, movimiento que se inició "...como continuación de la idea de la reconquista de los infieles y en el momento en que España se erige en defensora de la cristiandad." (Correa, Alicia. Siglo de Oro: El Barroco, ANUIES, Ed. Edicol, Mex., 1967, p.9). Al respecto la te-

sis de Marcel Bataillon afirma que el auto "no surgió como drama antiprotestante sino como fruto directo e inmediato de la prerreforma y reforma católica española." (cit. p. Ruiz Ramón, F., Hist. del teatro español. T.I, Alianza Ed., Madrid, 1967, p.319).

Dentro de la dramaturgia, si se piensa específicamente en el género Obra Didáctica en su manifestación del Auto Sacramental en el apogeo del barroco, se descubrirá que esta estructura dramática sostiene a un "teatro profano-religioso." Teatro de tradición popular "...que alcanzó su culminación con Calderón." (cf. Carrilla, Emilio. El teatro español de la Edad de Oro, Centro ed. de América Latina, Buenos Aires, 1967, p.72).

Este tipo de drama, como se verá más adelante, se vale también de un "expresionismo simbólico" que se manifiesta a través de la libertad formal que ofrece la alegoría.

La alegoría es un recurso expresivo, ampliamente usado en las manifestaciones artísticas del barroco que participa activamente en ese arte que se caracteriza por su "estilo", conformado por una "...profusión 'ornamental'..." que es propia de los siglos XVII y XVIII en contraposición al Renacimiento clásico. Galicismo por extraveqante, complicado. (García Pelayo y Gross. op. cit.)

La época barroca en España coincide con el movimiento reformador que se inició a partir del Concilio de Trento (1545-1563) años en los que la iglesia ...reafirmó sus puntos de vista tradicionales manteniéndose intactos los dogmas, incluyendo los siete sacramentos y la presencia real de Cristo en la Eucaristía." "Esta reacción de la Iglesia Católica, ...es lo que se denomina Contrarreforma." (Cosse, Rómulo. Siglo de Oro: El teatro, 1ra. parte, ANUIES, Ed. Edicol, Mex., 1977, pp.42-43). Por lo cual el arte sacramental generado en este período tiene, socialmente, una actitud o intención reformista.

El barroquismo del Auto Sacramental toma los tres conceptos señalados por Herbert Read en la categoría Arte revolucionario -por las razones expuestas, en este caso, "reformista"- . Ha de observarse que lo sacramental se expresa hasta llegar a una "...distorsión o exageración de la apariencias" (inciso a). Se ocupa del material superrealista (inciso b); y, este material se viste y adorna para representar tipos abstractos y no figurativos (inciso c). (cf. Arte y Sociedad, p.173).

El drama teológico se ocupa de asuntos de la religión. Es un fenómeno artístico anterior a la aparición del concepto burguesía; término usado por Herbert Read una líneas más

arriba. El Auto Sacramental puede ser considerado la más rica expresión del teatro religioso.

En sentido estricto no fue teatro burgués; ni teatro solamente religioso, ya que "...los carros y el gasto fueron aportados por el ayuntamiento." (Ruiz Ramón, Fco., op. cit. p.315). O sea que fué un evento oficial-religioso. Por otra parte, en la España de Calderón no floreció ni hubo burguesía, lo que proliferó fue una hidalguía. Por su carácter de festejo religioso incorporó a todas las clases sociales.

El expresionismo en el drama sacro.

El auto maneja, dentro de una estructura lógica -paradójicamente-, un subjetivismo dogmático. Está por lo tanto, en contraposición radical al materialismo dialéctico que inspiró a Brecht la creación de sus lehrstücke.

Este tipo de teatro religioso ha sido discutido y definido por Ruiz Ramón en los siguientes términos: "Los neoclásicos desconocieron, por un falso e inadecuado sentido de lo real, el simbolismo poético del Auto Sacramental que instauraba un realismo simbólico (sic.) de la más pura calidad poética." (op. cit. p.318).

Esta definición, según las consideraciones expuestas

para definir los tres modos de percibir la realidad propuestos por Herbert Read, viene a ser contradictoria; pues la alegoría, recurso esencial del auto, es evidentemente, con su riqueza imaginativa, ornamental y plástica, un concepto que se nutre de material no realista. La función de lo alegórico es hacer tangibles, visibles, conceptos e ideas. Con esta salvedad, la definición del fenómeno estético de estos poemas dramáticos puede proponerse, según yo, en los siguientes términos: Este tipo de drama instauró un expresionismo simbólico "de la más pura calidad poética ... donde metafísica y símbolo son elementos radicales en su estructura interna" (idem. pp.318 y 325).

Al hacer una paráfrasis a Pfandl (cit. p. Ruiz Ramón, Fco.), quién definió a los autos como "... los únicos dramas verdaderamente simbólicos de la literatura universal" (idem); puede afirmarse que los autos, resultado y expresión del apogeo del barroco español, son, no los únicos, pero sí los dramas más extremadamente simbólicos de la literatura universal.

Esta definición encuentra justificación en los límites expresivos alcanzados por Calderón de la Barca; mismos que se manifiestan a través de la selección parcial de los elementos que ofrece de la realidad. El expresionismo es un concepto fuertemente ligado al género Obra Didáctica.

TEORIA DRAMATICA

Consideraciones previas.

Dentro de la necesidad de precisar las funciones del vocabulario convencional que define a la literatura dentro de la teoría literaria, don Alfonso Reyes expone lo siguiente:

"Para denominar aquella esencia que buscaba Aristóteles, no podemos seguir usando hoy el término "poesía", ... en efecto, ... hoy tendemos a aplicar el término "poesía" sólo a ciertas obras literarias." ("Literatura en pureza y Literatura ancilar." cf. en Sánchez Vásquez, Adolfo. Textos de estética y teoría del arte, UNAM, 1972, p.307).

De manera similar a las necesidades originadas en la literatura, en cuanto a deslindar responsabilidad lingüística en el terreno teórico de la literatura dramática, y también en relación con Aristóteles, es necesario aclarar que la fábula, en la obra teatral, tampoco es ya (con las mismas palabras de don Alfonso): "...aquella esencia que buscaba (el filósofo)." En primer lugar, la "fábula", la historia, el cuento o relato que conlleva el material dramático ha sido reemplazada por el término anécdota. Por otra parte, a "la ordenación de los sucesos" (Aristóteles, El arte poéti-

ca, Espasa- Calpe, p.40) se le ha conferido, para efectos teóricos, la denominación de concepción. Este sistema de análisis del mencionado orden de los sucesos se ocupa solamente del material contenido en el drama que se analiza; nunca del autor ni las constantes psicológicas o de carácter de éste reflejadas o detectadas en su poesía.

Con la intención de ser fiel a los principios para el análisis dramático propuestos por la maestra Luisa Josefina Hernández dentro de la materia "Teoría y composición dramática", reproduzco a continuación los elementos que deben ser considerados tanto por separado como dentro de sus propias correspondencias, con el objeto de definir constantes de la dramaturgia que son comunes a diferentes obras dramáticas; las cuales coinciden, separadamente, por su concepción e intención sobre el espectador. Constantes y coincidencias que han motivado la teoría dramática; la cuál propone su particular clasificación por géneros.

En el sistema analítico que nos ocupa, insisto, el teórico debe limitarse al campo ofrecido por la obra en sí; al material contenido en ella, y descubrir la interrelación de sus elementos en el cosmos propuesto en la obra dramática.

Para distinguir un género dramático de otro, el teórico deberá reconocer y definir los siguientes elementos:

1. Concepción. (estructura-manejo del material).
2. Carácter. (trayectoria de personajes).
3. Intención. (efecto sobre el público).
4. Relaciones con la realidad. $\left\{ \begin{array}{l} \text{Tono} \\ \text{Estilo} \end{array} \right.$

En la práctica de la crítica literaria, la guía que se ofrece a través de estos elementos para el análisis dramático, puede resultar de enorme utilidad al abordar cualquier texto teatral y, tal vez, abrir la percepción y la sensibilidad hacia la dramaturgia en el lector común tanto como las del hombre de teatro; intención manifestada siempre y en primer lugar por su autora.

Análisis teórico en la Obra Didáctica.

La teoría dramática llama concepción, al principio de distribución de las acciones que constituyen el material para con éste formar una estructura. O sea, la identificación de rasgos constantes que se repiten de una obra a otra, rasgos que se distinguen de los de otras estructuras por sus propias características. La atención debe estar principalmente en la actitud general del medio dramático para comunicar, o bien afectar en un sentido definido al espectador. Así una obra puede ser concebida sólo para comunicar una anécdota; "predominio del punto de vista del cuento infantil" como "un relato corto y simple" (Luisa Josefina Hernández, introducción a El rey Lear, Univ. veracruzana, Mex., 1966, p.10) y, aunque a la vez dicha obra tenga un tema y cumpla con requisitos de orden formal y, también a la vez, la obra se apoye en una estructura lógica que tenga por objeto llevar a una conclusión, aunque sólo sea de orden emotivo, el predominio corresponderá a lo anecdótico. Como ejemplo de género que se caracteriza por ser de concepción anecdótica está el Melodrama; (idem. p.39). Este es un género que ofrece una visión esquemática y parcial de la realidad, "...tiende al naturalismo, a lo simbólico o a las dos cosas." (ibid.) Y, según se contempló en el capítulo dedicado al expresionismo, toda esquematización en el arte revela

una intención expresionista por parte del autor.

Es pues, un género que por ser no realista ofrece una gran flexibilidad en el uso del material anecdótico.

De la Tragedia que es "...un género realista" se desprende, como de mayor importancia, el desarrollo del tema; pues predomina sobre la anécdota, sobre lo puramente formal y también sobre el razonamiento estructurado que sirve para apoyar a los otros elementos que configuran la totalidad del drama trágico. De lo cual se deduce que para efectos teóricos se diga que la tragedia se concibe temáticamente; por ser el resultado obtenido de "...un sistema de análisis que va de lo general -la obra misma-, a lo particular -su tema-" (ibid.).

La Obra Didáctica por su parte, se apoya en el juego del razonamiento y en el recurso lógico del silogismo, o bien de la dialéctica, para transmitir conceptos que despierten en el público modificaciones de conducta, o lo lleven a una determinada manera de pensar o actuar. El género se presta para comunicar preceptos específicos de dogmas y doctrinas de todo tipo: políticos, religiosos o morales.

El análisis crítico de un drama y el determinar su concepción es labor de aplicación teórica que nada tiene que

ver con el proceso seguido por el autor, sino con el análisis de su obra como un todo ya terminado. Aunque el autor en el momento de escribir pudiese haber estado ciego teóricamente, la obra de arte no sufre detrimento si la sensibilidad del artista le permitió expresarse claramente, aunque careciese de una conciencia o actitud crítica.

Para desarrollar lo concebido, el autor se vale de la trama, de los incidentes y hechos que configuran la obra. "La trama es el dominio de lo que se hace y de lo que sucede" dice Eric Bentley; la trama se descubre a medida que avanzamos sobre la línea del personaje dramático. "El personaje es el dominio de quién lo hace y de a quién le sucede" (op. cit. p.140), lo cual no está sujeto a interpretaciones de orden subjetivo, pues "...el interés dramático descansa en los incidentes mismos y no en lo que los actores piensen o sientan en relación a éstos." (Kitto, H.D.F. Greek Tragedy, Methuen & Co. LTD, 1961, London, p.351), (1)*.

Para el análisis de un drama que por su estructura y manejo de material cumple con las constantes del género

- * Lo que los actores hacen, sientan y piensan, tiene relación básicamente con un sistema de observación de los estímulos y sus reacciones lógicas. Sistema que los mueve a mimetizarse con sus personajes.

Obra Didáctica, sirve como ejemplo, según se mencionó, el ensayo de H.D.F. Kitto, para la Andrómaca de Eurípides (op. cit.).

Es necesario destacar que la primera preocupación que tiene Kitto es la adecuación del material de Eurípides a una estructura formal que corresponde a la tragedia; con lo que nos ilustra en qué medida se aparta la Andrómaca de la unidad formal trágica. Preocupación justificada, pues "...a grandes rasgos podría afirmarse que el movimiento teórico sigue una serie de modificaciones, todas tendientes a complacer o a contradecir El arte poética, sin dejar de considerar esta obra real, el momento clave en que el crítico se vuelve al teatro para anotar ciertas características fijas y hasta cierto punto invariables." (Hernández, L.J. "Un enfoque teórico de la farsa". Introducción a Los Calzones de Karl Sterheim, UNAM, 1977, p.5).

Ahora bien, "¿...es absolutamente seguro que todo cuanto Eurípides escribió tuvo intención de ser tragedia? Si la respuesta es negativa será posible considerarlo inventor de otros géneros y demostrarlo así con la experiencia que nos facilitan siglos de producción dramática. Y esto es exactamente lo que ha sucedido. A la sombra de nuevos enfoques hemos podido descubrir en Eurípides al escritor inventivo

que nos da melodramas, obras didácticas, tragicomedias...*
(idem. pp.5-6).

El ensayo de Kitto nos confirma que "Eurípides es el dramaturgo que descubre en la tragedia la libertad formal regida por la claridad temática. Por lo tanto no es el ideal de Aristóteles, aunque sí de los autores trágicos posteriores; o sea casi todos los que han respetado sus propias necesidades en vez de seguir ciegamente una teoría dramática." (Luisa Josefina Hernández. Tramoya, "Prólogo a Hécuba de Eurípides", Cuaderno de la Universidad Veracruzana, No.5, 1976; p.8).

1- La concepción lógica.

Cuando Kitto analiza las principales acciones que ilustran el método seguido por Eurípides en Andrómaca, afirma: "En ninguna parte es más evidente que la unidad de la obra descansa en la idea y no en la historia" (op. cit. p.230), (2). En respuesta a los críticos que lo precedieron,** cuya intención era imponer "...una unidad formal, 'por cuestión de equilibrio' a la obra" (idem. p.231), (3). Esta aprecia-

* El antecedente formal de teatro épico anterior a Eurípides se encuentra en Los Persas de Esquilo (cf. Kitto pp.33-45).

** Verral y Meridier.

ción lleva a Kitto a pedir una reconsideración a propósito de la "unidad de acción", pues la teoría trágica aristotélica que se desprende del análisis de Edipo Rey de Sófocles, no es un sistema eficaz al tratar de analizar una obra que por sus necesidades se aparta del esquema trágico; cuya concepción no es temática sino de orden lógico. El ensayista comenta a propósito: "El drama griego, el arte griego en general, es conspicuamente intelectual." (idem. p.361), (4).

En la explicación "necesaria", por tratar de considerarla una tragedia, para el elemento "unidad de acción", Kitto afirma:

En cuanto a la 'unidad de acción', es siempre una virtud artística; pero es una necesidad filosófica sólo cuando los resortes de la acción trágica se encuentran en un solo héroe trágico, cuya acción es ser la tragedia. Aquí tenemos iniquidad y sufrimiento 'compuestos', lo que nos permite, lógicamente, un argumento 'compuesto'. De cualquier manera, esto no nos lleva a admirar dicho argumento y, como la Andrómaca se atiene a su acción mucho más que otras tragedias de este grupo, la 'falta de unidad' es correspondientemente más entorpecedora. (idem. p.236), (5).

Kitto acepta plegarse, forzadamente, a la tradicional crítica de la antigüedad y reconoce que es una "obra de

segundo grado". (ibid.). El autor aclara en una nota de pie de página, que estamos frente a un tipo de drama de los que tienen un segundo argumento* o material subyacente, por lo cual se entiende que "de segundo grado" no lo califica con intención peyorativa. Unas líneas más adelante, -para decirlo de alguna manera-, justifica la obra de Eurípides: "De todos modos tiene su propia lógica." Seguidamente comenta: "Mahaffy la llamó tragedia que tiene un aire de 'panfleto político', aunque mejor debiéramos llamarle un panfleto político que tiene aires de tragedia." Tras llamarla panfleto político, aclara: "Esto podría ser una exageración, pero puede salvarnos del error de etiquetar como -fallos- y algunas difíciles de explicar, rasgos que fueron esenciales para la intención de Eurípides. El no se sentó a escribir una 'Tragedia Griega' para luego echarla a perder con una caracterización tosca e intempestivas referencias políticas. (ibid.), (6).

2.- Carácter.

(trayectoria de personajes).

A continuación reproduzco algunas observaciones más de Kitto para la Andrómaca de Eurípides, obra que el crítico encuentra llena de elementos melodramáticos: "...tiene la

* Second action, idem. p.236

psicología del melodrama, ...sólo blanco y negro." Más adelante, a propósito del personaje que da nombre a la tragedia, proporciona la siguiente descripción: "Es una mujer de mediana edad y es muy trágica o, más adecuadamente, una figura muy patética." (idem. p.233), (7). O sea, esquemática.

En cuanto a las reacciones que Eurípides consigue arrancar del público, Kitto es muy específico: "Andrómaca no es un personaje trágico sino monstruoso, dibujado no para presentarla en calidad de heroína trágica, sino para hacer que nos hierva la sangre. La villanía de Menelao y no la nobleza de Andrómaca es lo primero que mueve nuestras emociones." (idem. p.234), (8).

"El incidente en su totalidad está concebido melodramáticamente como el tema lo exige." (idem.). Seguir este comentario puede conducirnos a observar la interpretación crítica que trata de definir género dramático. El incidente, como lo llama Kitto, está presentado anecdóticamente (recurso melodramático), para servir a una concepción con un ordenamiento lógico (requisito del género didáctico); a un razonamiento que es lo que exige como material a tratar. Así pues, si Andrómaca, según lo afirma Kitto, no es una tragedia, el tema tampoco es determinante en el análisis de un drama que, por su propia naturaleza, no reúne los elementos que lo con

figuren o identifiquen con el género trágico.

3.- Intención. (efecto sobre el público.)

El ensayo sobre Andrómaca termina así: "...a pesar de que en esta obra la indignación de Eurípides contra Esparta arde con ferocidad tal, no se vuelve propagandista ni deja de ser un poeta trágico" (ibid.), (9). En este comentario se descubre que Kitto se resiste a aceptar que el griego haya escrito poesía dramática con el fin de hacer "propaganda" belicista -seguramente por el enorme desprestigio que ha sufrido esa palabra en los veinticinco siglos que nos separen del hecho-. Pero si se observa el caso objetivamente, no habrá más remedio que rendirse ante la evidencia: lo que hacía Eurípides era, precisamente, servirse de su arte para propagar una idea y, al mismo tiempo, avivar en los espectadores una emotividad que los predispusiera racionalmente en favor de la guerra.

Al pie de página encontramos otro dato que aclara la noticia histórica del momento en que fue escrita la obra. En el segundo inciso dice a la letra: "...2) La Escolástica (a), ...coloca a esta obra 'cerca del principio de la guerra'. Que Eurípides haya escrito primero esta obra anti-espartana y que posteriormente, con más experiencia, escribie

ra las más profundas tragedias anti-bélicas, es una posibilidad que resulta reveladora y convincente." (ibid.), (10).

Esto confirma que la circunstancia histórica del momento fue lo que determinó que la intención de Eurípides, por la necesidad inmediata de defenderse, fuera incitar a su público a pelear en la guerra, a que le "hirviera la sangre", ya que el drama denuncia "...aspectos específicos de la moral espartana... (11) y sus cualidades: arrogancia, perfidia y crueldad." (12) "...Andrómaca está animada por una idea candente; (13) ...se sale de los límites aristotélicos de lo probable: la tolerancia humana." El objetivo de Eurípides "...especial y limitado lo lleva a hacer su acción y sus personajes lo más extremos que puede." (14). "El epílogo está diseñado para crear la impresión de ruina y miseria que crean los espartanos..." (idem. pp.231-232), (15).

En cuanto a las "fallas" ...casi inexplicables", que Kitto con toda prudencia rehusó "etiquetar", es probable que no sean eso -fallas-, y sí tengan una explicación; si se buscan en la obra postulados que se identifiquen con el género Obra Didáctica, no con la Tragedia. Así, el comentario de que la "falta de unidad" (trágica) es "entorpecedora", viene a ser muy atinado por parte del crítico de Eurípides; en el caso de Andrómaca específicamente, es realmente entor

pecador e inadecuado ya que no tiene lugar en el análisis teórico de una obra que pertenece a un género que tiene su propia jurisdicción, tanto en su concepción como en su estructura; lo cual fundamenta y determina su funcionamiento independiente de otros géneros dramáticos.

Al insistir sobre lo expresado por Kitto, que es quien dio luz para observar los elementos del material por separado y el significado de las acciones por él descritas, vuelvo al entrecomillado "Eurípides no se sentó a escribir una 'Tragedia Griega' para luego echarla a perder con una caracterización simple e intempestivas referencias políticas", ya que con un cambio de punto de vista crítico, se obtiene una afirmación muy diferente: Eurípides se sentó a escribir una Obra Didáctica apoyándose en una caracterización simple; y la llenó de significación con "intempestivas referencias políticas".

Al referirse al género que corresponde la Andrómeda, Kitto no es muy preciso. Al respecto dice: "...es una tragedia en esencia y un melodrama en ejecución". O sea que observe una acción trágica en primer lugar, y en segundo una narración o anécdota, que le da peso y actitud.

A propósito de que sean dos las líneas dramáticas que se desarrollan conjuntamente, Kitto deduce lo siguiente:

"...corresponde a un método para hacer trilogías y no obras sueltas" (idem. pp.230-232), (16). Al no encontrar la unidad de acción ni la estructura propia de la tragedia, el autor supuso que el texto de Andrómaca no estuviese completo, que faltaban las otras dos unidades que la conformarían como una trilogía.

Es conveniente aclarar que la Obra Didáctica al igual que la Tragicomecia han sido los últimos géneros en tener una definición crítica autónoma aceptada académicamente; a pesar de que ambos tienen su origen en Eurípides y, por lo tanto, son también estructuras clásicas.* Así es posible comprender que el género que nos ocupa haya tenido que pertenecer al núcleo de "tragedias de segundo grado" hasta su bautizo, hecho por Brecht; y su análisis desde el punto de vista formal propuesto por Luisa Josefina Henández, sea en "...clases, e introducciones... o en una charla" (Knowles, J.K. op. cit. p.87).

Si bien Kitto no propone una clasificación precisa en cuanto a género, sí ve con toda claridad la concepción lógica en que se sostiene fundamentalmente la obra; que su dinámica revela que el significado está tejido dentro de la

* cf. Jan Kott. El manjar de los dioses, Ed. Era, Mex. 1977, p.83 y ss; y Kitto, op. cit. p.311 y ss.

misma estructura.

El binomio Tragedia (en esencia) - Melodrama (en ejecución), puede interpretarse así: Lo percibido como material trágico es el concepto, la idea en su desarrollo dramático; su tono serio imprime solemnidad. En lo que se refiere al melodrama, no es otra cosa que el "segundo argumento" o material subyacente, -que en este caso se identifica como melodramático- y cuya anécdota está sujeta al servicio de la Idea. Esta última funciona a manera de silogismo; cuando alcanza la síntesis tiene por objeto comprometer intelectualmente al espectador. De manera que el material subyacente queda como apuntalando a la Idea.

A continuación cito literalmente a la maestra Luisa Josefina Hernández: "La Obra Didáctica como unidad teatral y dentro de la puesta en escena -que es el fin último de la literatura dramática y su medio natural de difusión y comunicación masiva- ofrece al mismo tiempo diversión y ejercicio lógico."

El material subyacente.

Cuando Kitto menciona el segundo argumento como algo que caracteriza a las "tragedias de segundo grado", se re-

fiere al material dramático que para cuestiones teóricas ha sido llamado material subyacente. "Es un recurso usado en la dramaturgia de diversas maneras. Por lo demás, dicho recurso no es exclusivo de la Obra Didáctica; para la Farsa es necesario también en sentido estructural." (Hernández, L. J. -[literal]-)

Los géneros dramáticos que proporcionan dicho material a la Obra Didáctica son: La Comedia y el Melodrama. Estos tienen una característica común: no comprometen intelectualmente al espectador. En este sentido es necesario hacer énfasis en que ninguno de los dos tiene función catártica y que ambos tienen lo moral como campo de acción. (idem.)

La actitud de los espectadores frente al material cómico es esencialmente objetiva. Al observar los vicios de un personaje cómico, por ejemplo, o al presenciar la comicidad de un enredo, su respuesta, la risa, es producto de esa objetividad precisamente. Frente al material melodramático, dicha actitud se aleja de la objetividad para dar paso al campo de lo emotivo y su respuesta es sentimental. Ruiz Ramón comenta que Lope de Vega en sus dramas teológicos dio más importancia al asunto anecdótico y emotivo sobre lo puramente ideológico.* A Brecht en cambio, por sus "lehrstücke" se le impugnó el ser evidentemente ideológico, de separar la emoción de la razón, de ser panfletario.

* (cf. op. cit. p.321).

En la Obra Didáctica se observan dos líneas dramáticas que la constituyen; ahora bien, en caso de invertir el orden de importancia de éstas, al enfatizar por ejemplo, la línea melodramática, se obtendrá como resultado la emotividad evivada en proporción mayor a lo estrictamente necesario; lo cual -teóricamente- debilita en el público la posibilidad de seguir el desarrollo de la idea. Apertándose, además, de la concepción en que se fundamenta el género.

En este sentido hemos de observar la habilidad del autor para iniciar y controlar la emotividad que dicho material despierta en el auditorio. El equilibrio dramático asegura o pone en peligro el éxito de lo que se pretende comunicar en una obra dada. Es condición necesaria, repito, que el espectador se encuentre libre emotivamente, para que con perfecto control de la razón siga en contacto con la idea desarrollada en el drama. Así, es justo reconocer que en el teatro cobra nuevo vigor el pensamiento de Blas Pascal, que dice: "Hay razones del corazón que la razón no comprende."

LA RELACION DE LA OBRA DIDACTICA CON EL PUBLICO

En términos generales puede afirmarse, en lo que se refiere a compromiso emotivo, que cuando el espectador se entrega ciegamente a la realidad escénica que contempla y pierde contacto con su propia realidad, aparece el fenómeno de la identificación, cuyo proceso fue explicado por Bertold Brecht de la siguiente manera:

"La identificación puede producirse... a través de la MIMESIS. El actor imita al héroe -a Edipo o a Prometeo-, y lo hace con tal poder de sugestión y de metamorfosis, que el espectador lo sigue en el proceso y de esta manera hace suyas las vivencias del héroe. Hegel, (quien a juicio del propio Brecht fue) ...el autor de la última gran estética, señala la capacidad del hombre de experimentar frente a una realidad simulada, las mismas emociones que ante la realidad misma." (Escritos sobre teatro, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1970, p.145.)

Bertolt Brecht, el dramaturgo "científico", es quien con sus investigaciones "descubre" la forma de la obra didáctica "lehrstücke" y elabora una preceptiva con sus teorías (b); mismas que puso en práctica en la construcción de sus obras y en sus puestas en escena. Fundamentó con sentido crítico la estructuración del género con proposiciones

de orden estético específicas, no sólo relacionadas con la dramaturgia sino de tipo práctico para el montaje teatral en general. Dichas proposiciones abarcan tanto lo nistriónico como lo músical. La estética brechtiana es uno de los mejores ejemplos del "expresionismo alemán" (c); y su arte está dentro del campo del Arte revolucionario. Sus necesidades creativas y sus convicciones filosóficas lo llevaron a esta estructura dramática que, por sus razones ideológicas, le resultó la vía más efectiva y directa para sus fines mediatos e inmediatos: la adhesión de los espectadores al pensamiento marxista y a los movimientos políticos que este requiere; o mejor, requirió en el momento histórico de Brecht (d).

Las observaciones de este autor respecto a la identificación aristotélica, lo llevaron a proponer un recurso que permite al espectador estar fuera del estado de Hipnosis al que lo lleva el espectáculo teatral en términos generales. Brecht llamó "distanciamiento", al principio que consiste en provocar el efecto opuesto a la identificación. "¿Que es el distanciamiento?" Brecht responde: "Distanciar un suceso o personaje quiere decir comenzar por lo sobreentendido, lo conocido, lo aclaratorio de dicho suceso o personaje y provocar sorpresa y curiosidad en torno a él. Distanciar quiere decir historizar, o sea representar hechos y personas

como elementos históricos, como elementos perecederos. Lo mismo, naturalmente, se puede aplicar a personajes contemporáneos. También sus actitudes pueden representarse como algo condicionado por su tiempo, algo histórico, perecedero. ¿Qué se gana con todo esto? Se logra que el espectador ya no vea a los seres que se mueven en el escenario como seres inmutables, ajenos a toda influencia, entregados a sus destinos. El espectador comprende que un hombre es así porque las circunstancias son tales o cuales porque el hombre es así. Pero es posible imaginar a ese hombre no sólo como es, sino como podría ser y también las circunstancias podrían ser distintas de lo que son. Con eso se logra que el espectador adopte una nueva actitud en el teatro. Ahora adopta, ante el mundo representado, la misma posición como hombre de este siglo frente a la naturaleza. También en el teatro será recibido como el gran transformador, el que ha logrado intervenir en los procesos de la naturaleza y en los procesos sociales, el que ya no se contenta con tomar el mundo tal cual es, sino que lo domina. El teatro por su parte ya no intenta emborracharlo, cargarlo de ilusiones, hacerlo olvidar su mundo, reconciliarlo con su destino. El teatro le presenta el mundo para que él intervenga" (idem.).

El "distanciamiento" es un recurso válido exclusivamente dentro de la obra didáctica, "lehrstücke" o teatro épico;

ya que si éste se aplica a cualesquiera de los otros géneros, éstos perderían su significación propia en cuanto a uso y efecto sobre el público; en general el vínculo obra-espectador se establece a través del movimiento anímico al que el teórico alemán se opone: la identificación.

Por otra parte, puede suponerse que el efecto de "distanciamiento", bautizado y descubierto por Brecht, tiene también su origen en Eurípides; aunque la motivación ideológica es diferente el fin persuasivo que se busca con dicho efecto es el mismo. El manejo del coro tanto en Andrómaca como en Las Fenicias, * tiene la particularidad de llevar un tono informativo para transmitir ideas, no sentimientos. Sus participaciones remiten al público a un estado de ánimo similar, por lo que a tono se refiere, al que se tiene frente a un maestro en la exposición de una clase o más aún, frente a un discurso o a un sermón. Las Fenicias, por ejemplo, "tiene las narraciones más largas de la dramaturgia clásica." "El detalle narrativo estaba sujeto al efecto purificador del tema." (op. cit. p.356). Para cuestiones teóricas, si se atribuye al cambio de tono de las partes narradas la posibilidad de modificar la actitud de la atención del espectador, el resultado será similar al distanciamiento

* También considerada por Kitto "Tragedia de segundo grado."

planteado por un artista tan intelectual como Brecht; lo que no será más que otra nueva coincidencia, pues ya Kitto nos ha advertido que "El drama griego, el arte griego en general es conspicuamente intelectual." (op. cit. p.361).

BRECHT Y EL GENERO DIDACTICO

En la obra dramática de Brecht, se encuentra la forma de representar la realidad en el arte de los expresionistas de este siglo, para quienes "La historia se convierte en un proceso biológico, una dialéctica simple de dos términos: instintos vitales-instintos racionales."

Walter Weideli comenta que, al estar frente a la obra de arte expresionista contemporánea en general, "...se adivina al instante el papel, que desempeñará el proletariado: encarnará la rebelión de los instintos buenos y malos de la (animalidad humana) contra la mecanización de la vida moderna. Los expresionistas esquemáticos, ...reducen al hombre al común denominador de la animalidad." (Bertolt Brecht, F.C.E., Mex. 1961, p.10).

Con objeto de ilustrar los conceptos recién indicados, dentro de la forma "lehrstücke", reproduzco la sinopsis que corresponde a La excepción y la regla (1930). Obra que se apoya en el axioma: "El terror empuja al hombre a decisiones extremas". Brecht ofrece una... demostración dialéctica fría, sin fallas: Un comerciante tiene que atravesar el desierto en compañía de un guía y de un cargador indígena. Como el patrón cuenta ya con la protección de la policía, tie

ne miedo. Miedo del desierto y miedo de los esclavos que, mal pagados y maltratados, deberían, lógicamente, atacarlo. Procura dividirlos. Pero el guía (al contrario del cargador) está sindicalizado. Puede "discutir", conoce el camino prevé lo que puede suceder, adivina los móviles de su adversario, desconfía de su ambilidad. Es un proletario consciente. El comerciante presiente el peligro y despide al guía. De ahí en adelante aumenta su propio terror y su brutalidad. Extraviado, muerto de sed, termina por matar a su cargador cuando éste (con miedo, pero de buena voluntad) trataba de darle agua."

" La obra termina con el proceso del asesino. Veredicto: 'El acusado obró en legítima defensa. Poco importa que haya estado realmente amenazado o que se haya creído amenazado. En la situación en que se encontraba él debió creerse amenazado. El acusado es absuelto'. Razonamiento de los más cínicos. La víctima se encontraba cogida en el engranaje de una despiadada lógica de clases. En un sistema asesino, el asesinato es la regla. No tomar venganza, devolver bien por mal, es una excepción y la justicia no toma en cuenta a las excepciones. Por otra parte, si el cargador no mató antes a su patrón, seguramente no fue por bondad, sino por miedo. Su ignorancia de la regla social lo condena. Brecht no tiene intención de impugnar el veredicto. Todo poder instaure,

según él una ley conforme a sus intereses. Se destaca el interés por los proletarios en La excepción y la regla. El que se excluye de esta regla, confirma la excepción. En el universo brechtiano toda actitud anti-social es culpable. Mientras que la ley del comerciante tiende a mantener la explotación del hombre por el hombre, preconiza la transformación del sistema, la supresión de la violencia. Brecht, a despecho de su relativismo moral, no es imparcial. Protesta (y nos invita a protestar) contra la regla admitida, a nombre de la regla que vendrá. Propone una regla provisional, intermedia: denuncia la regla del pasado, muestra que se le puede modificar." (op. cit. pp. 77-78).

En esta sinopsis puede apreciarse con facilidad la contraposición melodramática comerciante- cargador o, según la definición conceptual para estos caracteres que parte del propio Brecht dentro de la primera canción de la obra de referencia, en la que se relata "El viaje de un explotador y sus explotados" (el subrayado es mío). (La excepción y la regla. Ed. Nueva Visión, Bs. As., 1973, p.115.)

Queda también en evidencia que la intención persuasiva, provocadora, como la llama Weideli, contra el sistema al que Brecht se opone está siempre presente. Asimismo es evidente que los conceptos se presentan sin la menor ornamentación; con la intención obvia de que resulten más directos en sus

propósitos adoctrinadores. Por este motivo calificar de "panfleto político" este tipo de obra, no proviene de una actitud crítica negativa, pues eso es lo que es, tanto por su forma como por su contenido.

La relación abreviada de La excepción y la regla muestra que la fórmula propuesta por Kitto en el análisis de los personajes de la Andrómaca es aplicable también a los personajes de la obra de Brecht. Con las mismas palabras del helenista inglés puede afirmarse que las actitudes del "Comerciante" estén diseñadas, -como en Menelao- para que nos hierva la sangre. De la parte contraria -la de los explotados- sobre todo el personaje del "Cooli" puede afirmarse, -también conforme a lo apuntado para el carácter de Andrómaca-, que no son figuras trágicas "sino más bien patéticas". Tras estas consideraciones puede aseverarse que los personajes brechtianos son también signos. Representan valores del realismo socialista. Lejos de la riqueza literaria de la alegoría del arte sacramental, Brecht a cada cosa le llama por su nombre. Símbolos escuetos, signos literariamente pobres.

BRECHT Y EL DISTANCIAMIENTO

El autor "científico".

Brecht encontró necesario revolucionar los procedimientos convencionales del teatro e intentó renovar los objetivos de éste como consecuencia necesaria de la evolución histórica; "era científica" que presencié el propio autor, quién al respecto se expresó de la siguiente manera:

Debemos tener en cuenta que somos ...hijos de una era científica. Nuestra vida social humana -en una palabra, nuestra vida- está condicionada por las ciencias en una medida hasta ahora desconocida. (op. cit. p.112.)

El autor vivió en un momento histórico que le permitió observar la rápida maduración de los nuevos inventos y el progreso científico e industrial. Brecht mismo enfatiza la importancia de la participación en el desarrollo económico mundial de la electricidad, el petróleo o el vapor; así como los productos del ingenio humano: el teléfono, el fonógrafo, el automóvil, los aviones, el cine; éste último, capaz de captar y reproducir, por ejemplo, "la explosión de Hiroshima" (p.113). Como hijos de esta misma era actualmente podemos añadir a la lista otros progresos

BRECHT Y EL DISTANCIAMIENTO

El autor "científico".

Brecht encontró necesario revolucionar los procedimientos convencionales del teatro e intentó renovar los objetivos de éste como consecuencia necesaria de la evolución histórica; "era científica" que presenció el propio autor, quién al respecto se expresó de la siguiente manera:

Debemos tener en cuenta que somos ...hijos de una era científica. Nuestra vida social humana -en una palabra, nuestra vida- está condicionada por las ciencias en una medda hasta ahora desconocida. (op. cit. p.112.)

El autor vivió en un momento histórico que le permitió observar la rápida maduración de los nuevos inventos y el progreso científico e industrial. Brecht mismo enfatiza la importancia de la participación en el desarrollo económico mundial de la electricidad, el petróleo o el vapor; así como los productos del ingenio humano: el teléfono, el fonógrafo, el automóvil, los aviones, el cine; éste último, capaz de captar y reproducir, por ejemplo, "la explosión de Hiroshima" (p.113). Como hijos de esta misma era actualmente podemos añadir a la lista otros progresos

científicos que al autor que nos ocupa no le fue dado contemplar. Basten como ejemplos, la cibernética, satélites, viajes espaciales e interplanetarios, telecomunicación, antenas parabólicas etc.. La era científica ha logrado pues, modificar radicalmente las nociones humanas respecto a la velocidad y sus factores básicos: Tiempo-Distancia.

Por su parte el teatro de la era científica, el teatro que tiene su razón de ser en lo social, propone el autor, debe descansar en una "representación distanciada" con lo que se refiere al tipo de "...representación que nos permite reconocer el objeto representado, pero al mismo tiempo lo hace ver como algo extraño."

Para distanciar a sus personajes los teatros de la Antigüedad y del Medievo* recurrían a máscaras de hombres o animales; el teatro asiático se sirve aún hoy, de la música y de la mímica para producir efectos de distanciamiento. Indudablemente los efectos (distanciadores) evitaban la empatía (sic.) (término de origen alemán de significación dudosa), y sin embargo esta técnica se apoyaba en

* Viene a propósito mencionar aquí la "...tarasca, figura fantástica y grotesca, ...medio sierpe y medio dama" -de algunas representaciones sacramentales- cf. Ruiz Ramón, op. cit. p.314.

medida mayor (efecto más extremado) que aquella a través de la cual se logra la identificación. Los fines sociales de esos antiguos efectos de distanciamiento eran totalmente diferentes a los nuestros. (Brecht, B. op. cit. pp.124-125.)

El extremo opuesto al distanciamiento es el que registró el Auto Sacramental: -fascinación-. Según se señala, va mucho más allá de la identificación; movimiento anímico que aparece frente al material superrealista, simbólico, de la teología cristiana.

Sobre el tema de los "antiguos efectos de distanciamiento", Brecht hace notar que éstos "...sustraían la realidad representada de la esfera de acción del espectador, la convertían en algo inmutable, que no admitía su intervención". (idem.) Este comentario, si se aplica a las características propias del Auto Sacramental, resaltará el valor de la observación del autor científico; basta mencionar la sustracción de la realidad que significa la "atemporalización propia del auto, cuya historia dramática transcurre fuera de todo tiempo (y lugar) histórico(s)." (Ruiz Ramón, op. cit. p.318). Al respecto, por las necesidades expresivas de lo teológico y lo sacramental, el material dramático se ocupa de abstracciones y elementos subjetivos.

Para el "actor de la era científica", Brecht diseñó proposiciones concretas de método de actuación, con el objeto de evitar que éste llegue a la identificación, -a la Mímesis del artista con el personaje que ha de representar-, para así transmitir sin deformar, el contenido ideológico de la obra. Esto es, eliminar la interpretación emotiva o sentimental personal del actor, para cumplir con lo propuesto; en el razonamiento de que, si se evita que el histrión se mimetice con el personaje, se evitará también la identificación sentimental del público que contempla el espectáculo teatral. En "La práctica del distanciamiento" se explica el uso del gestus histriónico.

Brecht define sus preceptos así:

"El actor, ...en ningún instante deberá llegar a metamorfosearse totalmente en el personaje que representa. Sus propios sentimientos no deben confundirse con los de su personaje a fin de que los de su público tampoco se confundan con los de tal personaje. El público debe gozar de completa libertad en este aspecto." A este tipo de actuación Brecht la distingue con el calificativo de "épica". En ella "ya no se oculta ...todo ese proceso profano que respalde al rito mágico." (Brecht, B. op. cit. p.126)

Sobre la actitud general del actor de la era científica, reproduzco los conceptos que sobre el tema usa el teórico brechtiano Walter Weideli. En primer lugar indica el origen de la idea del distanciamiento: Brecht se inspira en "...los teatros chino y japonés, (al encontrar en ellos) una confirmación de sus propias investigaciones. El actor chino no se identifica con su personaje. Su actitud impersonal, objetiva, es lo contrario de nuestro teatro de ilusión."

Ese teatro de ilusión, indigno de la era, (...) fue en el que "...Brecht soñó corregir, de manera radical ...su función social."

El espectador burgués espera que el teatro le proporcione ...un mundo armonioso aunque ilusorio. En lugar de aportar una representación fiel y matizada de la realidad, el actor debe encarnar los sueños heroicos y eróticos de un conjunto de sonámbulos. En el lapso de una tarde, el carnicero, (quien sabe que gracias a su propia imaginación), al identificarse con el protagonista puede sentir como él, acude al teatro porque quiere convertirse en rey; para que esta magia se realice, es necesario que el actor mismo entre en trance. Es preciso que el actor se identifique con su personaje (en este ejemplo el rey) y el espectador

con el actor, entonces diremos -con cierto acento de admiración- que "actúa con el alma."

"En cambio, el actor científico, ...se parece al testigo de un accidente que ...explica lo que él ha visto. No hechiza, demuestra. Tendrá que saber representar las emociones, aun las más violentas, de su personaje, sin que el espectador pierda sus facultades de observación y de control. Alternando continuamente la imitación y el comentario, se esforzará por explicarle cómo y porque se produjo, según él, tal acontecimiento ...en esta forma hace volver al espectador a los hechos que el drama relate, indicando sutilmente lo que tiene de relativo, por tanto de modificable; lo somete a una crítica 'productiva' puesto que debe incitarlos a transformar, a humanizar nuestra suerte."

"El actor brechtiano, en una palabra, (aleja, distancia) la realidad. Brecht, ...ofrece una técnica nueva, aunque esté inspirada en una tradición (oriental) muy antigua. ...El actor chino se ve actuar (a sí mismo). Imita la aparición inesperada de una nube, su despliegue suave y poderoso, su rápida aunque insensible metamorfosis. Se vuelve con frecuencia hacia su público como para decirle: ¿no es esto así? ...Visiblemente se considera a sí mismo y a su papel, como cosas extrañas. ¡Todo lo contrario de un

alucinado!" (cf. Bertolt Brecht, Weideli, Walter. F.C.E. México, 1969, pp.96-99).

Hasta aquí en términos generales, la descripción del actor que debe mantener a su público, consciente, alerta racionalmente frente al drama y a la realidad misma; con una actitud mentalmente objetiva al contemplar la ficción teatral.

La relación simpática actor-personaje.

Según se mencionó el proceso inverso al distanciamiento es llamado empatía (cf. Bertolt Brecht, op. cit. p.128). Al respecto debe comentarse que el diccionario de la lengua no registra ese término. Por otra parte, Nicola Abbagnano al referirse a esa palabra como parte del lenguaje filosófico, dice: "...fue utilizada para aclarar la naturaleza de la experiencia estética; (informa también que) ...el mencionado concepto ha sido actualmente adandonado, pues se ha demostrado que los fenómenos de comprensión o de simpatía no tienen nada que ver con la empatía entendida como fusión emotiva. (op. cit. p.397.)

Tal vez convenga más llamar simplemente simpatía al proceso inverso al distanciamiento; el término describe la

"...inclinación o analogía con una persona respecto de los afectos o sentimientos de otra." (Raluy P., A. op. cit. p. 703.) Con la salvedad de que dentro de la realidad teatral la otra persona es abstracta, es el personaje mismo. Al establecerse la unión simpática actor-personaje-público, este último siente y se siente como parte del personaje o acción representados.

Al dar vida teatral a los conceptos del drama, se supone que se establece una relación simpática de parte del actor para con su personaje, para lo cual el histrión deberá poner al servicio del segundo, su propia sensibilidad, su material humano completo a través de sus facultades personales y anímicas. En el foro intervienen en igual proporción lo físico, lo emotivo y lo racional, durante la ejecución interpretativa. Lo cual se manifiesta como la entrega absoluta de las facultades objetivas individuales: conciencia, voluntad y juicio. O sea, un estado de concentración profunda de la atención, para lograr la unión perfecta del alma con el juego escénico. Al presenciar este fenómeno se contempla, en ese preciso momento, en el ejecutante, creador, oficiante, actor, la preponderancia de una de las funciones intelectuales del ser humano: la imaginación-fantasmía.

Gracias a la liga simpática actor-personaje, el intérprete consigue según palabras del propio Brecht, "...apropiarse del personaje y perderse en él."

Para producir la acción simpática, el actor tiene como medio de relación, de fusión, con el carácter representado a la observación, la cual, dice Brecht, es "...un elemento esencial del arte dramático. El actor observa a sus semejantes con todos sus músculos y nervios, en un acto de imitación que es a la vez un proceso de pensamiento. Porque de la simple imitación surgirá a lo sumo lo observado, ...y eso no basta." (op. cit. p.129.)

La palabra simpático-a en una de sus acepciones se refiere a "la cuerda que al sonar otra, resuena por sí sola." (Raluy p., A. op. cit. p.703.) La descripción que ofrece esta definición se refiere a un fenómeno de simpatía armónica -que es característico de los instrumentos musicales-, en el que se observa la manifestación automática de una acción sonora refleja. De manera análoga puede afirmarse que cuando el actor entra, por una reacción simpática, en total fusión con su personaje, cuando logra "...apropiarse de su personaje y perderse en él", seguramente sucede algo similar a lo descrito a propósito de la cuerda simpática; pues cuando el actor-intérprete, dentro de la representación,

pronuncia y da vida con su instrumento vocal y emotivo a las palabras del autor, al hacerlas sonar, esta sonoridad provoca, al igual que la primera cuerda, una acción refleja en una parte de su espíritu, o sea, en el aparato humano generador de sentimientos del actor mismo. Aparato este que, al igual que la cuerda simpática, registra el fenómeno de correspondencia armónica.

Por regla general las reacciones simpáticas físicas, incluyendo las no visibles, -temor, miedo, amor-, están relacionadas con procesos y estados mentales; baste reflexionar sobre una acción simpática individual que se registra en la mayoría de la gente: llegar a sentir miedo real, basedo, creado, al imaginar una situación peligrosa. En cambio, si lo que se imagina es algo agradable, se puede llegar hasta la risa.

Las acciones unidas y manifestadas por medio de reacciones simpáticas, en la relación del actor con lo representado y con el público observador del fenómeno, es lo que Brecht reconoció como identificación o mimesis.

A pesar de que Brecht creó textos dramáticos "cientificamente" distanciados para establecer y mantener en una posición objetiva al espectador frente a la obra didáctica,

el actor en la práctica escénica es susceptible de caer, de todos modos, aun con textos distanciados, en los efectos censurados por el autor de esta teoría. Efectos que él mismo consideró vehículos negativos para transmitir las proposiciones intelectuales de la obra. Esta observación obliga a reflexionar sobre la importancia que tiene la relación del director con sus actores para la dramaturgia brechtiana, en la práctica de la puesta en escena, pues es aquel quién ha de conducirlos previniendo y evitando que caigan en algo que es común y natural en los humanos en general; algo que se manifiesta, sobre todo en los actores, como respuesta correspondientemente armónica a su propia naturaleza.

La estética brechtiana.

Las teorías al respecto fueron recopiladas en Los escritos sobre teatro, en ellos, dentro del "Pequeño organon para teatro", el autor sintetiza su preceptiva para el montaje teatral. En el "Pequeño organon..." -compendio de ideas sobre cuestiones estéticas-, intenta descubrir "...qué tipo de entretenimiento conviene más" a los espectadores. El autor respondió así, reflexivamente, al igual que sus contemporáneos expresionistas, a la conflictiva época que determinó en él "...el deseo de que el arte se ajustara a las exigencias de su tiempo". (p.116.) El "pequeño organon"

contiene además, el material más discutido del autor y teórico: su doctrina para la formación de una conciencia teatral socialista.

Cuando Brecht se refiere a la necesidad de diversión que en general se busca en arte escénico, se confirma su tendencia a ser esquemático; aplica el sistema selectivo y despoja al teatro de su contenido ritual y lírico. En la primer cláusula del "Pequeño organon" establece la siguiente definición: "El teatro consiste en la reproducción, viva y con fines de entretenimiento, de acontecimientos imaginarios o conocidos por tradición, en los cuales se produce un conflicto entre seres humanos." En el párrafo siguiente concluye: "...la función más importante ...y más noble (del) teatro es la de entretener.* (idem. pp.108-109).

Brecht responsabiliza de "la explicación de la anécdota", a todos los artistas que colaboran en la puesta en

* La obra didáctica por estar constituida por dos líneas dramáticas y por tener como fin principal, en términos generales, enseñar y divertir al receptor de la obra de arte, se aleja del ideal aristotélico representado en el modelo de Edipo Rey. La Obra Didáctica, ejemplo de arte preceptivo, es un género teatral que se aparta de la función de la poesía dramática en pureza, de la cual se espera, básicamente, que conmueva y eleve.

escena. El distanciamiento debe cumplirse en todas las áreas creativas del teatro:

"La tarea principal del teatro consiste en interpretar la anécdota y en exponer su sentido a través de efectos de distanciamiento apropiados. Y no todo depende de la labor del actor, si bien no hay labor en el teatro que se cumpla si se prescinde de él. La anécdota es explicada, edificada y expuesta por el teatro en su totalidad, es decir, por los actores, los escenógrafos, los maquillistas, los sastres, los músicos y los coreógrafos. Todos ellos unen sus artes en una empresa común, sin perder por cierto su independencia." (idem. p.138).

A pesar de estas definiciones y de que sus dramas fueron deliberadamente esquemáticos y parciales, Brecht como hombre de teatro es un talento con características de tipo universal. Su comprensión del arte teatral fue más allá de su decisión personal de comprometerse históricamente con su literatura, con la causa social. Descubrió una necesidad: ser didáctico. La satisfizo.

La práctica del distanciamiento.

El comportamiento distanciado del actor tiene un método: Brecht divide el gestus del actor en dos funciones:

Una: la de la acción dramática: gestus demostrado. La otra: la que siempre acompaña a este: el gestus de la demostración, o sea el que corresponde al comentario frío, al aparte del actor. Función, esta última, que interrumpe la primera para romper la ilusión realista y lograr el distanciamiento. La música, la iluminación, la escenografía (dibujos letreros, etc.), el maquillaje, etc. también pueden y deben usar el recurso expresivo descubierto por el autor:

El gestus de la demostración, que siempre acompaña al gestus demostrado, es particularmente subrayado por las canciones con que el actor se dirige directamente al público. (...) Para subrayar la ruptura conviene apelar a recursos teatrales como los cambios de iluminación, (letreros) o los títulos proyectados. La música por su parte, deberá resistir a esa función de común denominador que se le suele adjudicar ...de mecánica servidora de la acción. La música no debe "acompañar" salvo con comentarios. No debe contentarse con "expresar" simplemente los estados de ánimo de los acontecimientos que se suscitan en ella. (...) La música cuenta... con una variedad de recursos para establecerse en el teatro sin perder su independencia. Puede, a su manera, tomar posición respecto al tema tratado en escena. (idem.)

La música tiene diferentes intenciones y funciones a

las que le han sido tradicionalmente co-naturales, ya que tanto función como intención se ven alteradas por la estilización brechtiana. Antes de referirse a la escenografía, Brecht abunda sobre el tema; y pone como ejemplo a los artistas de la música al explicar cómo deben participar las artes dentro de la "tarea común" que han de desempeñar en sus obras didácticas. "El músico recupera su libertad desde el instante en que no se le obliga a crear esos estados de ánimo que facilitan al público el abandono sin reservas a los acontecimientos que se desarrollan en la escena" -(Identificación)-.

A continuación el autor ejemplifica su teoría. Toma como referencia el terreno de las artes plásticas. "Así también goza de una mayor libertad el escenógrafo; al concebir los lugares de la acción no se ve obligado a crear la ilusión de un interior o de un paisaje reales. Será suficiente que sugiera, siempre que esas sugerencias expresen más en el sentido histórico o social, que (lo que expresaría) una reproducción fiel del medio real." (idem. p.139.)

En esta forma concisa y escueta se nos descubren las proposiciones de Brecht referidas a lo escenográfico, las cuales se identifican con los gustos que predominaron en los artistas expresionistas de nuestro siglo. Congruente

con su actitud esquemática presenta un teatro de recursos estilizados que, por lo mismo, requiere de poco aparato escenográfico. Visión del arte que se identifica con la caricatura; despojada de los elementos que la alejan del realismo ni siquiera alcanza lo superfluo. Por supuesto lo ornamental está considerablemente suprimido. La opulencia; anatema.

Ideología en la estética de Brecht.

Independientemente de las conclusiones a que conducen individualmente sus dramas, -por lo general concordantes en intención con el punto de vista teórico-, el autor elaboró un decálogo preceptor que sintetiza su postura como artista comprometido ideológicamente con lo que llamó realismo socialista.

De manera independiente también, llamar así a esa particular manera de representar la realidad en el arte debe considerarse que si bien el arte expresionista brechtiano fue llamado por su autor realismo socialista, tal denominación es válida sólo dentro del lenguaje, repito, "científico" propio de él mismo; por supuesto, fuera del criterio de clasificación para las obras de arte propuesto por Herbert Read, -expuesto en "El expresionismo en la dramaturgia"-

criterio que sirve de apoyo y guía en el intento de lograr, consecuentemente, clasificar, en los límites del presente ensayo, a las obras de arte por sus movimientos y tendencias.

Para la clasificación que eventualmente puede corresponder a la obra de Brecht se proponen diferentes denominaciones que más aproximada y sintéticamente describen forma y contenido de su creación artística:

En primer lugar debe considerarse justo llamarle expresionismo socio-histórico, por el punto de vista que tomó el autor, o bien materialista dialéctico, (e) por las bases filosóficas que sustentan su ideología, mismas que transmitió a sus dramas; a estas posibles definiciones puede añadirse una más, que a mi juicio es la que aporta mayor descripción y síntesis de la actitud general del autor, cuyo arte pueda servir de ejemplo de la tendencia expresionista socio-científica, dado que su teatro se refiere a "hechos sociales concretos", los cuales han de ser comentados "científica", racionalmente por el autor y en la práctica también han de recibir el mismo tratamiento formal por la representación en conjunto, de lo que se espera, subordinadamente, la misma posición de parte del público.

Separadamente a esta clasificación -meramente formal-, existe el decálogo preceptor que trata "Sobre el realismo socialista" y el tema siguiente: "Realismo socialista en el teatro." Bajo estos enunciados se encuentran listados los conceptos teóricos, intelectuales de Brecht. Son el corolario de sus Escritos sobre teatro; y son, como se mencionó, la quintaesencia y resumen de su doctrina para un arte teatral socialista. (cf. op. cit. pp.201-203.)

Obra Didáctica para el pueblo.

La obra didáctica bajo la forma estipulada por Brecht no fue un producto artístico de aceptación popular a pesar de que fue concebida como "teatro para el pueblo". El arte de Brecht siempre provocó discrepancias y polémicas. Su estilo y conceptos fueron muy discutidos, en su momento, por el autor y sus contemporáneos. El contenido político revolucionario al igual que su estética todavía son, en nuestros días, motivo de severas consideraciones. A continuación reproduzco una respuesta del propio Brecht, que se encuentra dentro del tema "Nuevos problemas formales para un teatro de contenidos nuevos", la cual ilustra la inquietud de quienes se opusieron o se negaron a aceptar el arte esquemático, caricaturesco del autor. (op. cit. p.27.):

"No es exacto como se ha dicho alguna vez, que el teatro épico haya lanzado el grito: Aquí la razón—allá la emoción -el sentimiento-, así como tampoco es exacto que sea simplemente un teatro no-dramático, como también se ha afirmado alguna vez. El teatro épico no renuncia, de ninguna manera, a las emociones. Y menos que nada al sentido de la justicia, al afán de libertad y a la justa ira. No sólo no renuncia a sentimientos como esos sino que ...procura intensificarlos, provocarlos. Al teatro (de "contenidos nuevos"), la "actitud crítica" que intenta promover en su público nunca le parecerá lo bastante apasionada."

Esta afirmación muestra claramente la posición de un artista expresionista revolucionario contemporáneo, (diferente al expresionismo reformador cristiano característico de Calderón en los autos), sirve además para evidenciar la intención persuasiva y provocadora que motivó su dramaturgia.

Comparar a Calderón de la Barca, el de los autos, con Brecht, destaca la intención social y expresionista que comparten los autores; uno reformista, revolucionario el otro. Ahora bien, los autores para relacionarse con sus espectadores se valieron de recursos diversos: Calderón dialogó con su público a través de valores sobreentendidos; el material teológico y mitológico -cristiano, griego y latino- fue cul

tura popular gracias a la divulgación de dicho material des de la época precedente, el Renacimiento. (cf. Teoría del 'pueblo teólogo', Ruiz Ramón, Francisco, op. cit. p.316). En cambio, Bertolt Brecht se colocó frente a un público al que pretendió adoctrinar con una nueva enseñanza; tomó como punto de partida la separación y ruptura de los patrones convencionales del teatro que heredó en su Alemania natal. (cf. op. cit. "Cosmopolitismo" y "Efectos que ejercen todas las obras de arte" op. cit. p.204).

En lo concerniente a sistematización lógica en Brecht y Calderón, debe hacerse notar que el autor de nuestro siglo usó en su arte un sistema dialéctico; al compararlo con la obra sacramental del español surge otra diferencia; al autor teólogo corresponde el sistema silogístico (f); divergencia de procedimiento que justifica forma y grado de comunicación con el público; la intensidad persuasiva de los autores. El primero, estrictamente didáctico, se dirige al pueblo. Calderón profundamente dogmático, es popular.

tura popular gracias a la divulgación de dicho material desde la época precedente, el Renacimiento. (cf. Teoría del 'pueblo teólogo', Ruiz Ramón, Francisco, op. cit. p.316). En cambio, Bertolt Brecht se colocó frente a un público al que pretendió adoctrinar con una nueva enseñanza; tomó como punto de partida la separación y ruptura de los patrones convencionales del teatro que heredó en su Alemania natal. (cf. op. cit. "Cosmopolitismo" y "Efectos que ejercen todas las obras de arte" op. cit. p.204).

En lo concerniente a sistematización lógica en Brecht y Calderón, debe hacerse notar que el autor de nuestro siglo usó en su arte un sistema dialéctico; al compararlo con la obra sacramental del español surge otra diferencia: al autor teólogo corresponde el sistema silogístico (f); divergencia de procedimiento que justifica forma y grado de comunicación con el público; la intensidad persuasiva de los autores. El primero, estrictamente didáctico, se dirige al pueblo. Calderón profundamente dogmático, es popular.

SEGUNDA PARTE

LA OBRA DIDACTICA EN EL SIGLO DE ORO

Auto Sacramental y Teoría Dramática.

En la Historia del teatro español por declaración expresa del autor, en lo que se refiere a conceptos propios de la teoría dramática, sabemos que no es su intención "abordar metódicamente todos los géneros temáticos..." Tampoco está "interesado en ...los catálogos, más o menos razonados, de obras ni de géneros, sino sólo en los aspectos de finitorios de las distintas dramaturgias, y en ...la vitalidad dramática." (Ruiz Ramón, Fco. op. cit. p.165). Este comentario toma como referencia "El teatro nacional del siglo de oro español." En un estudio que abarca tal amplitud de espacio y fecundidad de talentos como los que correspondieron a este período, es natural que el autor se exima de hacer consideraciones especializadas de orden teórico.

La "Comedia española del Siglo de Oro" se distingue completamente del Auto Sacramental; expresión teatral-religiosa que se reconoce como fenómeno autónomo o único en la historia del teatro.

"Del auto sacramental se han dado varias definiciones con intención de captar su esencia o de destacar algunos de sus aspectos fundamentales", dice el autor, quien ha reco-

pilado comentarios de historiadores y críticos literarios, además de las opiniones de Lope de Vega y de Calderón de la Barca. Reproduzco en primer término las definiciones de los contemporáneos:

Valbuena Prat, especialista en autos, sobre todo calderonianos, en 1924 propuso una definición ...cuya formulación actual es: 'una obra en un acto, alegórica y referente al misterio de la Eucaristía'.

Alexander Parker en su libro The Allegorical Drama of Calderón (Oxford-Londres, 1943), al insistir en la distinción calderoniana entre el 'asunto' y el 'argumento' de un auto, escribe sin querer dar una definición: ((El asunto de cada auto es ...la Eucaristía, pero el argumento puede variar de uno a otro: puede ser cualquier 'historia divina' -histórica, legendaria o ficticia-, con tal que arroje algo de luz sobre alguna faceta del asunto)), (cit. p. Ruiz R., op. cit. p.314).

Por otra parte, Lope de Vega con el ritmo del romance escribe:

Y ¿que son autos? -Comedias
a honor y gloria del pan,
que tan devota celebra
esta coronada villa,
porque su alabanza sea

confusión de la herejía
y gloria de la fé nuestra,
todas de historias divinas.

Con la misma métrica, Calderón lo define así:

Sermones

puestos en verso, en idea
representable cuestiones
de la sacra Teología,
que no alcanzan mis razones
a explicar ni comprender,
y al regocijo dispone
en aplauso de este día.

La recopilación de Ruiz Ramón fue tomada del libro de Bruce W. Wardropper, Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro. (Madrid, Revista de Occidente, 1953). Estos datos ordenados en "...apretada síntesis, (que siguen) a los críticos citados, (muestran) algunos de los elementos capitales del auto sacramental en tanto que género dramático y fenómeno teatral rigurosamente hispano." (op. cit. p.313)

Este último comentario sobre "género dramático" es aceptado a pesar de que es claro que se contempla fuera de las restricciones teóricas de la literatura dramática. Además sirve para apoyar el comentario relativo a la unicidad o autonomía adjudicada históricamente al Auto Sacramental.

Aunque las definiciones son explícitas en cuanto a forma, estilo, intención, asunto y material anecdótico, no se refieren a estructuras, o sea a lo arquitectónico de la literatura; según el propósito expuesto en la división por géneros de la "Teoría dramática" en cuestión. Sin embargo, en las definiciones de Lope y de Calderón se observa que cada una de ellas enfatiza un aspecto del monumento dramático: Lope los llama "Comedias", Calderón "Sermones".

Aunque los autores difieren, ambos tienen razón y se complementan; cada cuál alude a una característica formal de la concepción que conjugadas, componen la estructura del género. Primero la línea que sostiene la idea ("Sermón"), y que trata del asunto ("Idea"); segundo, la línea dramática o material subyacente ("Comedia"), que proporciona la fuerza dinámica o motriz que facilita la evolución del argumento mismo. Es oportuno recordar que la obra didáctica maneja material subyacente melodramático o, indistintamente, material cómico; el auto, expresión barroca, se nutre de ambos. Entre sermón y sermón la acción dramática tiene un movimiento basado en contraposiciones, ya serias, ya cómicas. Las contraposiciones no pertenecen al orden de lo objetivo o concreto; quienes se mueven en el escenario de los dramas sacramentales no representan "personas" realistas sino ideas, que transformadas en personajes teatrales

trascienden la realidad material para encontrar aspectos esenciales del asunto teológico, principalmente el dogma de los sacramentos. Los personajes que representan ideas son denominados "alegóricos".

Diferencia formal entre "auto" y "lehrstücke".

En cuanto a estructura, debe considerarse que lo alegórico, dentro de la obra didáctica, tiene una importancia definitiva, pues su presencia, tanto en La vida es sueño como en El gran teatro del mundo, altera la convención estructural que separa la línea del material dramático subyacente de la línea de la Idea. Lo alegórico permite la fusión perfecta de estos elementos en ambas obras, -de ahí que Ruiz Ramón las considere "las obras maestras del género-; la facilidad de figuración de este recurso permite al autor, en una sólo unidad anecdótico-ideológica, expresarse plenamente, valga la redundancia, en "sentido figurado". Por lo que se refiere a lo arquitectónico del drama sacro, las líneas corresponden a columnas que sostienen el monumento dramático; al fusionarse en el arte barroco de Calderón, sugieren unidas, entrelazadas, una columna salomónica; la de fuste contorneado en espiral, tan característica de

los edificios de la época. Dicha fusión difiere de la dicotomía que de dichos conceptos propone la estética brechtiana.

La Comedia del Siglo de Oro.

En cuanto a que Lope de Vega llame al auto comedia, debe aclararse que "...al teatro del Siglo XVII se le engloba bajo el título genérico de Comedia, y así se habla de la Comedia y aun de las comedias españolas de este período. Los mismos dramaturgos... empleaban el término para nombrar las incontables piezas que escribían, aunque en ocasiones ...la obra así denominada nada tuviera de comedia tal como hoy entendemos ese término." Hay que tomar en cuenta "...el valor genérico del vocablo y tener también presente que significaba tanto como obra teatral", o drama. (idem. p.140-141)

La comedia barroca española se define, desde el punto de vista crítico, básicamente como "comedia de enredo"; ^eexcepción hecha de Juan Ruiz de Alarcón, quien escribió sus obras "...en torno a un carácter o tipo muy individualizado, cuya personalidad básica está constituida por un vicio". Personaje que recibe un castigo moral por el defecto de

carácter que tipifica. Corresponde al teatro alarconiano coincidir con los patrones de la comedia clásica, ya griega, ya latina. (cf. Ruiz Ramón, op. cit. pp. 213-220).

Los géneros temáticos -clasificación puramente literaria, no dramática- de los autos sacramentales de Calderón de la Barca, fueron ordenados por Valbuena Prat en la siguiente forma:

- a) Autos filosóficos y teológicos.
- b) Autos mitológicos.
- c) Autos inspirados en parábolas y relatos evangélicos.
- d) Autos de temas del Antiguo Testamento.
- e) Autos de circunstancias.
- f) Autos históricos y legendarios.
- g) Autos de Nuestra Señora (no sacramental e inspirado en los evangelios apócrifos).

(Calderón de la Barca, autos sacramentales, T.I, Espasa-Calpe, Madrid, 1957, p.XXXII).

Esta clasificación repito, no tiene aplicación formal directa para la teoría dramática dado que no se refiere a estructuras. La adjetivación "temático" se refiere al material anecdótico o argumental y a las fuentes de donde fue tomado; Valbuena Prat comenta: "...difícil es una labor de selección en tanta cantidad de autos. A primera vista, el

conjunto de ellos, imponente y grandioso, pasma como un co-loso inaccesible, ...es verdaderamente admirable el poder de adaptación para la alegoría (y para el drama), de toda clase de temas (anécdotas o géneros literarios) en Calderón. Historia sacra y profana, mitología, asuntos de comedias, costumbres y usos contemporáneos; todo es utilizado para la construcción de ese magnífico templo en honor de la Eucaristía, síntesis de Edad Media y Renacimiento, de teología... y galas decorativas del barroco." (op. cit. p. XXXVIII, cf. también Ruiz Ramón, Fco. op. cit. p.142).

Relaciones del Auto con la realidad.

En el análisis de las obras dramáticas que tiene por objeto la definición del género al que éstas pertenecen, deben considerarse sus factores de relación con la realidad, estos son: Estilo y Tono; factores que participan clara y originalmente en el Auto Sacramental. El primero, corresponde al barroco y se expresa a través de la alegoría. En cuanto a tono corresponde con certeza, -dentro de lo abigarrado que debió ser esta expresión teatral viva-, un contraste tonal entre lo festivo y lo solemne. La solemnidad nace de la presencia de la palabra de Dios contenida en los sermones. En El gran teatro del mundo, dichos sermones, los principales, son expuestos por "El Autor", perso-

naje que alegoriza a la divinidad.

En el contraste entre lo festivo y lo solemne radica, seguramente, el punto de partida del efecto fascinador, el cual excita la imaginación del espectador y estimula su fantasía por medio de las alegorías que éste contempla. El espectador calderoniano se relacionaba fervorosamente con el espectáculo. No se identificaba "personalmente" ya que el carácter representado era simbólico.

Para efectos teóricos, si se atribuye al cambio de tono la capacidad de modificar la actitud de la atención del espectador, -en el caso del auto sacramental: solemne-anti-solemne o festivo- cabe pensar que el resultado será el opuesto al que ha planteado Brecht para sus "lehrstücke" referido a un cosmos ideológico también diametralmente opuesto. Coincidencia que lleva a una paráfrasis a H.D.F. Kitto: El drama griego, el auto sacramental calderoniano y la obra didáctica brechtiana, como expresiones artísticas en general, son conspicuamente intelectuales.

El festejo en honor del sacramento.

La representación del Auto Sacramental fue parte de los festejos de la liturgia cristiana para la celebración

del rito anual del día de "Corpus Christi". Día de comulgar con la fe. De comunicarse físicamente con la divinidad. De recibir a Dios en el Pan Eucarístico. Festividad que celebra y ensalza las acciones y beneficios espirituales de los sacramentos. Día del perdón de los pecados. Día de la Gracia Divina.

Corpus Christi era, a la vez, "una fiesta solemne y alegre; en las procesiones el santo pavor ante el milagro de la transustanciación se mezclaba con expresiones de alegría por la gracia de la redención perpetua concedida por Dios a través de la Sagrada Hostia, elemento principal de la festividad. 'El centro vital del día lo constituía la procesión, celebrada con extraordinaria pompa, en la cual era excepcionalmente importante, por su relación con el drama, la parte simbólica.'" (Wardropper, B., cit. p. Ruiz Ramón, Fco. op. cit. p.314).

Las emociones de "santo pavor" y de "alegría por la gracia de la redención perpetua... difícilmente pueden penetrarse, ...e imprimen el contraste medieval de lo sublime y lo grotesco." Sobre el comportamiento y las reacciones observadas en el público-celebrante de esa época añade: "Después de arrodillarse humildemente, cuando la Hostia pasaba delante de sus ojos, los espectadores en

tiempos de los autos, se entregaban a la risa o al desfreno cómico... al ver la tarasca" (idem. p.314), la cual debió ser la representación alegórica del pecado.

Para ilustrar la envolvente atmósfera de la festividad eucarística, se destaca "La importancia de las fiestas barrocas donde tan (común) era el uso de la alegoría, generalmente muy complicada, incluso en lo puramente ornamental. Tenían el lenguaje alegórico visualizado en adornos y emblemas". A continuación Ruiz Ramón se refiere al efecto general de lo que llama "fiesta barroca"; a "...la fascinación que para los sentidos y la imaginación tenían el montaje teatral (escenografía, vestuario, música, tramoya) y la magia rítmica del verso y de la declamación, así como el gusto de ese público popular por el sensacionalismo (apariciones y desapariciones de personajes divinos y diabólicos) y por los milagros." (...) La representación de los autos estaba dentro de un marco festival en la que el pueblo tomaba parte activa, poseído por el espíritu radical de la fiesta, en el sentido más absoluto de ésta, '...fiesta total' que movilizó (en quienes participaron en el foro y,) en los espectadores, en tanto que masa y en tanto que individuos, la totalidad de sus disponibilidades para el espectáculo que fue diversión y acto cultural, solemnidad religiosa e ilusión teatral." "... unión de lo

religioso y lo festivo". La representación de los autos sacramentales tuvo lugar "...en ese marco (del festejo de Corpus Christi), donde lo religioso y lo profano se fundían en extraña y pintoresca simbiosis." (idem. p.314-317) Fusión que se realizaba gracias a la estimulación de la imaginación y de la fantasía de los participantes de la festividad popular que, como se mencionó, puso en movimiento los sentidos y los sentimientos.

Auto Sacramental, origen y culminación.

Los primeros gérmenes del Auto Sacramental se encuentran en la obra pastoril navideña de principios del siglo XVI. La primera obra del Corpus con temas eucarísticos -una figura alegórica y discusión dogmática- es la Farsa Sacramental, texto anónimo del año 1521. Aunque dista mucho de ser un auto sacramental, representa (la primera referencia) importante en el desarrollo del género. (Ruiz Ramón, Fco. op. cit. p.320).

En "El teatro de la época de Calderón (I)", Emilio Carrilla comenta: "...los autos sacramentales -de raíz medieval- recorren longitudinalmente la evolución del teatro español." Valga repetir que la plenitud del género tuvo lugar en la segunda mitad del siglo XVII.

"El público presenció las representaciones de este ... espectáculo, que conjuga fe y arte al mismo tiempo, ... algunas veces ... en los corrales de comedias, otras en tablados especiales. Lo corriente fue, especialmente en esa época, que se representaran en (los susodichos) tablados (propiedad del Ayuntamiento); ... estos eran de dos tipos: móviles, apoyados sobre ruedas -carrillos-, y los tablados fijos. En algunas ocasiones (el escenario) llegó a tener dimensiones apreciables: más de veinte metros. Los carros ... se ocupaban de llevar los decorados de la obra. El decorado (y el montaje en general) al igual que el texto literario, ... alcanzaron su culminación en manos de éste autor." (op. cit. p.72).

Auto Sacramental y Calderón.

Con objeto de justificar el hecho de circunscribirme a un solo autor sacramental, por razones de espacio tanto como de síntesis, presento a continuación el comentario de Valbuena Prat, que afirma: "...lo esencial del género no se logra más que con Calderón. (op. cit. p.XXIII).

También por razones de síntesis hago referencia únicamente a las "dos obras maestras del género" según opinión de Ruiz Ramón: La vida es sueño y El gran teatro del mundo. (op. cit. p.327.)

A diferencia de Brecht quien se volvió hacia un teatro épico de inspiración oriental, "Calderón recoge una herencia teológica tanto como la tradición de un teatro escolar para convertirlas en animada y sustanciosa poesía dramática en los autos" (Valbuena Prat, op. cit. p. XXIV). Ruiz Ramón en una confrontación analógica con Lope de Vega, llama autor científico a Calderón de la Barca, dentro de lo que el historiador y teórico llama "La pasión del orden":

« Cuando Calderón comienza su obra dramática se encuentra con una riquísima herencia teatral, con una formidable maquinaria en pleno funcionamiento, con unos escenarios y unas compañías de cómicos que trabajan sin cesar, con un público entusiasta e insaciable, con un sistema dramático que deja una gran libertad de elección y realización al creador, con una constelación de temas, géneros, conflictos y personajes, con una técnica y un lenguaje, con unos gustos y unas normas; en suma, con una tradición teatral viva y espléndida. Calderón abraza esa tradición teatral, la asume e, instalándose en ella como en lo suyo propio, a la vez comunitario, lleva a la perfección el sistema dramático asimilado, en tanto que sistema. El teatro de Calderón ...completa la dramaturgia del Siglo de Oro, y es la cristalización máxima de un sistema que queda plasmado exuberantemente en los autos. El teatro de Calderón

no es sólo una prolongación y una profundización de temas y técnicas ni una depuración de las estructuras dramáticas básicas, sino la etapa final de un proceso en que el fenómeno teatral llega a tomar conciencia de su propia esencia. En manos de Calderón los distintos procedimientos de expresión teatral, puestos en circulación por Lope de Vega, se convierten en un mecanismo de extraordinaria precisión.

Valga la expresión: el ((arte)) teatral de Lope se hace ((ciencia)) teatral de Calderón. Lo que podríamos denominar instinto e inspiración en la dramaturgia de Lope, es lógica y conciencia en la dramaturgia de Calderón."

Continúa Ruiz Ramón: "...los críticos calderonianos señalan tres notas típicas (de la obra del dramaturgo): orden, estilización, intensificación. La materia dramática inventada por Calderón o tomada de la tradición teatral anterior, es sometida, mediante una técnica esquemática, (el subrayado es mío), rigurosamente lógica, a un orden cuyos elementos constitutivos son: claridad en el planteamiento, el desarrollo y la solución del conflicto." (op. cit. pp.249-250).

Para el autor "científico" del Siglo de Oro, cabe también considerar un comentario que lo define por su dominio del oficio de dramaturgo, aplicable en general a toda su

producción: "...mago de la técnica teatral no defraudó nunca al espectador curioso de peripecias, de líricos parlamentos y de finezas del sentimiento." Lo que propició que el autor para expresarse se valiera de una "técnica esquemática" (idem. pp.251 y 293).

Calderón, sobre todo en los autos, puede ser considerado un buen ejemplo de artista expresionista pues en ellos es evidente la presentación y uso de un procedimiento, insisto, esquematizador; "resultado de una operación selectiva." (idem.)

Calderón presenta esquematisada (la sociedad y) la realidad de su época, es esencialmente subjetivo. (Valbuena Prat, A. op. cit. p.XXIV.) ...Por sus autos ha sido llamado el dramaturgo del escolasticismo, el dramaturgo teólogo. (Ruiz Ramón, p. 325).

Es importante recordar que la esquematización requiere de hacer una abstracción de la realidad en el sentido de separarse parcialmente de ella, de esta manera el objeto o tópico así representado no es algo abstracto, pues es perfectamente reconocible; es en cambio algo subjetivo. Lo abstracto es indefinible por su forma, lo no concreto. Lo que no es imitación de la realidad.

Ejemplos:

1). El esquema humano en el Auto.

En El gran teatro del mundo el ser humano, la unidad Hombre está dividida, repartida en diversos personajes, los cuales conforman incidentalmente el esquema socio-económico español de la época. El rey representa al poder monárquico; La Discreción al eclesiástico. El pueblo está representado en los personajes de El Rico, El Labrador, El Pobre y Un Niño; este último representa a las almas que al no recibir bautizo, quedan sin nacer a la religión. En este personaje se alude a lo ajeno al cristianismo, a la "herejía", a "los infieles" y al paganismo en general. A pesar del estilo los personajes no dejan de ser "patéticos", por lo extremadamente unidimensional de su naturaleza.

Los valores representados tienen un fuerte contenido filosófico ya que son parte del cosmos religioso católico. En El gran teatro del mundo, que es el ejemplo que nos ocupa, las alegorías puramente filosóficas son: El Autor, El Mundo, La Ley de Gracia, La Hermosura.

2). Esquemas contenidos en el protagonista del auto sacramental La vida es sueño.

Para ilustrar el movimiento esquematizador del drama sacro se distingue la diferencia de tratamiento para los personajes El Hombre y Segismundo, en el auto y la "comedia" respectivamente. Tomo en primer lugar los comentarios de Angel Valbuena Prat sobre el tema, quién llama al primero, "Pura abstracción" y al segundo, "Carácter símbolo". (op. cit. p.LIV.)

En la comedia es un "carácter" por ser un personaje realista. Es identidad teatral que imita a un ser humano:

Segismundo, el príncipe de Polonia, hijo del rey Basilio, sufre, razona, ríe, llora, ama, mata, se equivoca, recuerda, aprende, rectifica su error; en fin, su complejidad es humana. Por la riqueza filosófica natural de Calderón-teólogo, el personaje tiene un fondo sensiblemente ideológico, de ahí que Valbuena Prat añada como característica el que sea al mismo tiempo un "símbolo".

El auto sacramental en cambio, presenta a un personaje que da vida a conceptos que pertenecen al orden de lo religioso; expresa dramática y alegóricamente sus contenidos. Identifica a la unidad vital, principal, del cosmos teológico: El Hombre, hijo del "Rey del Universo".

La divinidad está representada en tres personas

dramáticas. División que corresponde a los tres principios que constituyen el mundo del drama eucarístico: Poder, Sabiduría y Amor.

El Hombre es una de las partes que, alegóricamente, corresponden al esquema agustiniano del alma*; sus tres potencias: Inteligencia, Memoria y Voluntad, pasan al auto en el mismo orden, como El Entendimiento, El Hombre y El Libre Albedrío. Queda así el personaje central, entre las dos fuerzas dramáticas que juegan su particular oposición: "Libre Albedrío es el loco, el insensato, mientras que Entendimiento representa la cordura, la sensatez." (Peña, Margarita. Alegoría y Auto Sacramental. UNAM, 1975, p.18). Así la estilización dramática y filosófica de Calderón, autor barroco, se percibe en El Hombre y sus potencias; también está presente la referencia al esquema en que Platón dividió a los "...poderes del alma: el poder racional, -con el que el alma razona y domina sus impulsos-, el poder concupiscible, lo irracional, (los impulsos). Y, el poder irascible, principio racional que se irrita y lucha" (Abbagnano, N. op. cit. p.519). Este esquema coincide también con el comportamiento de Segismundo en la comedia.

El movimiento que se observa es triangular, trinitario,

* (cf. Xirau, R. Introducción a la historia de la filosofía. UNAM, 1971, pp.114-117)

oposiciones con juez. En el ejemplo de las potencias del alma figuradas como personajes alegóricos, El Hombre tiene la función de representar el fiel de la balanza entre El Entendimiento y El Libre Albedrío, de mantener el equilibrio entre ellos.

Se trata de los dones del Hombre. Entendimiento advierte, previene, pero es Libre Albedrío quien se inclina a la elección del bien o del mal; y ...se establece (así) la dualidad. (ibid. p.15).

La intención polémica de Calderón es la misma en el drama y en el auto. El Hombre corresponde a Segismundo. Ambos son el símbolo de la especie humana creada por Dios a su imagen y semejanza, nacida para gobernar sobre la tierra, pero que a causa de su soberbia, fue condenada a caer en el pecado y a ser redimida finalmente por la gracia divina. Independientemente de la complejidad (humana) de Segismundo y del esquematismo del Hombre, uno y otro son representativos de la especie. La diferencia entre el carácter y la alegoría radica en que la existencia del conflicto está plasmado en términos (realistas) en un caso y en (términos expresionistas en el otro). (idem. p.17). Los paréntesis son míos y parafrasean a Margarita Peña, quién distingue carácter y alegoría por la "interioridad"

o "exterioridad" de los respectivos conflictos.

Si Segismundo es humanamente complejo, su diferencia con el Hombre radica en que en éste, la estilización es conceptual, ideológica y esquemática. Es por lo tanto, plenamente simbólico, puramente subjetivo; baste recordar que el acto, la acción sacramental, se fundamenta por principio en artículos de fe. Sin embargo, El Hombre no es un personaje abstracto; el tópico o tópicos que representa están tomados del modelo humano, el cual es siempre perfectamente reconocible.

El Ambito Superrealista del Auto.

Es importante reconocer que el cosmos del Auto Sacramental está regido por Dios, lo cual es enfatizado por la presencia física de Cristo en la Hostia; principio del dogma. Bajo el régimen divino todo es posible. El universo cristiano se presenta, gracias a lo teatral, en su propio tiempo y espacio, más allá del tiempo y espacio reales. El género transmite las reglas concretas que provienen del mundo de los conceptos subjetivos, de las ideas teológicas incuestionables del dogma. Reglas que deben ser observadas por los fieles en la realidad humana, más allá de la realidad teatral; de ahí lo trascendente del género. El dogma

debe ser guardado obedientemente bajo riesgo de incurrir en pecado, el cual, en consecuencia dogmática, acarrea el peligro de sufrir la condenación eterna. La Obra Didáctica en la forma por demás extrema del auto, va más allá del término de la vida humana. Su temporalidad, al separarse parcialmente de la realidad, alcanza el tiempo del espíritu. Tiempo referencialmente subjetivo: La Eternidad.

Alegoría y Auto Sacramental.

Alegoría y Auto Sacramental son dos conceptos prácticamente inseparables. Es esta el recurso estético en que descansa la comunicación efectiva de lo litúrgico, que es a su vez, el material básico de este fenómeno siempre extremado del teatro didáctico.

La alegoría es "signo visible de lo invisible" (War--dropper, B. Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro. cit. Ruiz R. op. cit. p.314).

La alegoría es esencialmente un elemento de la expresión poética complejo y rico. En el auto sacramental lo es más aún; como expresión barroca es consecuentemente, extrema: abigarrada y opulenta.

La alegoría es la ilustración de nociones abstractas

y subjetivas a través de un lenguaje artístico; plástico, literario o dramático. Es interpretación de un motivo tomado de lo no tangible; revelación artística que no necesariamente copia de la naturaleza. Su material puede ser o no tomado de la realidad. En el Auto Sacramental lo alegórico manifiesta conceptos propios de la religión católica.

"La alegoría es la figuración literaria que cristaliza una idea más o menos abstracta presentándola bajo la forma concreta de una cosa, de una persona o de un acontecimiento ficticio." (Post, Chandler. cit. p. Wardropper, B. Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro. cit. p. Peña, Margarita. op. cit. p.8).

La alegoría es práctica y teóricamente, la condición sine qua non de la comunicación dramática de la materia sacramental esencial del auto. El dramaturgo para comunicar al público los contenidos teológicos y para convertir en categoría dramática, en drama, la teología sacramental, cuenta con el recurso ...de transposición que es propio de la técnica alegórica; ...cualquier tratamiento literario de los sacramentos (o de material subjetivo o superrealista) tiende a emplear el mismo lenguaje, ...el de los signos, o sea la alegoría. (Wardropper, B. Int. al teatro religioso del Siglo de Oro. Ruiz Ramón, Fco. op. cit. p. 317).

La alegoría en el auto muestra corpóreamente el mundo de los conceptos teológicos; dejan así de ser imaginarios para volverse teatralmente reales. El drama teológico está conformado con material superrealista que se vuelve figurativo con este recurso expresivo de la poesía.

Margarita Peña recogió también la definición de Jean Louis Flecniakoska: "L'allegorie devient un signe formel; elle vêt l' abstrait d' une apparence sensible". A lo que propongo la siguiente traducción: La alegoría viene a ser un signo formal; muestra lo abstracto de una apariencia sensible. (La formation de l' "auto" religieux en Espagne avant Calderón. pp.398-399. op. cit. p.8).

Para Charles Knauth, mencionado también por la autora, la alegoría "...consists in representing one subject (object) by another analogous to it; the subject thus represented is not formally mentioned, but we are left to discover it by reflection." (La alegoría consiste en representar un tópico (objeto) por medio de otro análogo suyo; el tópico así representado no se menciona formalmente sino que se deja a que por reflejo lo descubramos nosotros. (Vocabulary of Philosophical Sciences, idem. p.19.)

El elemento alegórico en el auto armoniza perfectamen

te con la naturaleza de lo sacramental en su tratamiento plástico, literario y dramático. Por medio de la magia de los recursos teatrales el género consigue reducir a símbolos las trayectorias humanas y la conducta en general. Los elementos que intervienen en la acción dramática desarrollan procesos simbólicos y su función es representar conceptos subjetivos. Micheline Sauvage, citada por Ruiz Ramón, dice a propósito: "Los personajes simbólicos del auto son fuerzas, cuyo juego anima la gran aventura de la Creación, ... fuerzas en las que la articulación de las ideas se ha hecho juego escénico." (op. cit. p.326.)

El arraigo popular de la figura alegórica aun antes de la época de Calderón y su contenido simbólico han sido señalados por Pfandl, citado por Margarita Peña, en los siguientes términos: "En los cortejos públicos figuraban bailes que representaban verdaderos conjuntos de ideas, como por ejemplo los cuatro elementos;...sus efectos y cualidades eran representados por grupos de máscaras correspondientes a cada uno de ellos." (Historia de la literatura nacional española de la Edad de Oro. p.254, idem. p.12). Al igual que los elementos, también las potencias del alma encontraron "...figuración alegórica mucho antes de que Calderón las ensamblara en su arquitectura teatral." (id. p.10).

La alegoría es el recurso formal mediante el cual el autor entregaba a su público -el del palacio del Retiro, el de la corte de Felipe IV- los conceptos fundamentales de la moral cristiana, a cuyo servicio se hallaba este teatro eminentemente didáctico. Es también el procedimiento literario natural para dramatizar el mundo de los conceptos teológicos. (Wardropper, B. Int. al teatro religioso del Siglo de Oro. p.92, cit. p. Peña, Margarita. op. cit pp.8-9.) (cf. también, Carrilla, E. op. cit. p.69).

Con un enfoque más contemporáneo Margarita Peña reconoce en las alegorías, "arquetipos de vicios y virtudes, que corresponden más a una conciencia colectiva que al drama personal." Y agrega: "Por lo general, las alegorías adoptan actitudes dramáticas extremas. Esto no fue privativo tan sólo de Calderón, aunque sus autos sean buen ejemplo de ello." Un elogio más para el autor: "La riqueza de las alegorías (más perfectas) se deben al talento dramático de éste autor." (op. cit. pp.28, 32 y 21.)

Lo alegórico es usado en el auto como forma expresiva al servicio de la catequización. Es además, como forma extremada de la expresión poética, figuración que se presta a ser interpretada por la fantasía de quien lo percibe: tiene seguramente, poder de fascinación sobre quien se co-

munica con ella. "La alegoría es el recurso estético que se convierte en medio de convicción intelectual y sentimental" (Valbuena Prat, A. op. cit. p.XXIII). A manera de síntesis máxima repito la frase que la describe como "Signo visible de lo invisible."

En los autos "...todo se vuelve alegoría -ya sean personajes, ya acontecimientos alegorizados- que contribuye a reforzar la causa politicorreligiosa de la Contrarreforma. El auge del auto sacramental en los siglos XVI y XVII no es sino una fracción -intelectual, estética- de la lucha española contra la herejía protestante." (Peña, M. op. cit. p.10)

Lo popular del Auto Sacramental.

La alegoría "...es el gran recurso literario que permitió a los autores sacramentales dirigirse a un público que abarca desde los grandes de España hasta las fregonas de las posadas." (Wardropper, B. Int. al teatro religioso del Siglo de Oro. p.92, cit. p. Peña, Margarita. op. cit. p.9).

Al respecto Ruiz Ramón comenta: "Ha llamado la atención de los investigadores la respuesta colectiva, el interés que el público, sin distinción de clase ni de educación, de mostró por la representación de los autos; siendo estos com

plejas construcciones intelectuales que exigían conocimientos teológicos; ...asombra el entusiasmo y la asistencia masiva al espectáculo sacro-dramático." El historiador explica el fenómeno como consecuencia de la tradición religiosa heredada y de que los dramaturgos prepararon a su público para que apreciara correctamente el espectáculo. (op. cit. p.316.)

En El teatro del Siglo de Oro, Emilio Carrilla al referirse a la popularidad de los autos explica: "...el espectador captaba no sólo los símbolos y el tema esencial de la obra, sino también elementos subjetivos y retóricos que el autor introducía. Lo demás era resultado de la atracción indudable que el teatro, o el espectáculo teatral, significaba para el español de la época, sin distinción de clases sociales." (op. cit. Centro Ed. de América Latina, Buenos Aires, 1968, p.74.)

Estos datos referentes a lo popular del drama sacramental hacen suponer que el espectador de Calderón debió haber tenido una relación más intensa y rica, en todo sentido, que el público de cualquier otra época del teatro occidental, al presenciar el rito anual festivo-teológico de la celebración de Corpus Christi.

Valga repetir que las "ideas" y su juego lógico, en el drama sacro, tuvieron un propósito persuasivo*; destacar que el público se encontraba comprometido fervorosamente con el "asunto"; aunque frente al monumento dramático tuvo, aparentemente, una relación emotiva distanciada con el universo que contemplaba. Por efecto del expresionismo, recurso del dramaturgo, el espectador parece quedar en calidad de jurado que observa lo que se razona en su presencia; jurado del que se espera -una vez exaltada su devoción por el dogma- se acerque al altar a recibir la Hostia en la ceremonia de la comunión. Como el público español del siglo XVII pertenecía al cosmos espiritual representado, es de suponer que debió haberse sentido profundamente involucrado con el razonamiento en que participaba, pues de hecho, como cristiano, tenía un pacto previo de fidelidad para con la religión y sus dogmas; público que tuvo, vehementemente, fe.

- * A propósito de la intención persuasiva de la Obra Didáctica en la forma auto sacramental o bien bajo la denominación de "lehrstücke"; cabe tener presente lo que sobre esta última, refiriéndose a efectos sobre el público, destaca Silvio D'Amico (cf. nota b). Intención y concepción son los rasgos distintivos de este género dramático, independientemente del estilo o la ideología con que se manifieste.

La principal idea contenida en los autos.

En el Auto Sacramental "teatro que encadena temas como eslabones, el del libre albedrío aparece (...) en casi todos los autos, ya en forma explícita, como personaje alegórico -Libre Albedrío, con mayúscula-, ya tácitamente, como referencia no corporeizada. Es quizás en La vida es sueño, el auto, en donde Calderón trata sobre el problema del libre albedrío con mayor detenimiento. "Alegoría y Libre Albedrío, se hallan indisolublemente ligados en este auto que ...es (...) buen ejemplo del casamiento entre la idea y su representación plástica." (idem. p.11.)

"Los vértices del triángulo del razonamiento cristiano son: a) ...predestinación. b) posesión de un libre albedrío que capacita al hombre para contrarrestar esa influencia. c) intervención de la Gracia, único elemento al alcance del hombre para salvarse después de haber hecho mal uso de su libre albedrío." (idem. p.15.) El hombre se salvará por mediación de la Gracia, presente en la eucaristía; no sólo como figuración alegórica. La Gracia es, para los cristianos, el medio para alcanzar la Redención.

Los dogmas.

Los principales dogmas que, de un modo u otro, se hallan contenidos en los autos son el de la Trinidad, de la Creación, de la Redención, de la Gracia, de los Sacramentos y del Juicio (muerte, infierno, paraíso, purgatorio). (Wardropper, B. Int. al teatro religioso del Siglo de Oro. p.104, cit. p. Peña, Margarita. op. cit. p.9.)

A continuación reproduzco la definición de Parker para: "El dogma de Redención que comprende varias ideas: la pérdida de la gracia por el hombre; su sujeción al pecado, su imposibilidad de reconquistar el favor de Dios por sus propios medios; lo inadecuado, por tanto, del judaísmo y de toda otra (religión) precristiana como medio de salvación; la Encarnación; el sacrificio propiciatorio por Cristo." (cit. p. Ruiz Ramón, Fco. op. cit. pp.317-318.)

El origen histórico y social del auto.

Respecto a la génesis del auto existe la mencionada tesis de Marcel Bataillon, a la cual se hace referencia como interpretación socio-histórica del auto. Dicha tesis lo explica "...como fenómeno no de la Contrarreforma, sino de la reforma católica que pretendía rectificar la vida

religiosa amenazada no ya por la herejía, sino por el relajamiento del celo católico. Varia lección de Clásicos Españoles. pp.183-185" (ibid).

Con el objeto de deslindar responsabilidad entre lo socio-histórico y lo literario, Margarita Peña escribe: "La alegoría calderoniana, como la de otras obras teológicas vuelve visibles los conceptos, desarrolla la (polémica) cristiana y en resumen, se pone al servicio de una causa, llámese ésta Contrarreforma o bien, reafirmación del celo católico. Lo que distingue ...a los personajes (y al teatro) de Calderón de otras alegorías, es su denso contenido intelectual, dentro del sistema analógico que domina en los autos" (idem. pp.44 y 46).

Personajes Alegóricos.

Los personajes de este teatro "...hecho de hipérboles y de símbolos" (Peña, M. op. cit. p.51) "...representan sobre el tablado del mundo la aventura interior de la condición humana desde la perspectiva de un cosmos radicalmente cristiano, ...los tres grandes protagonistas son el hombre Dios y el diablo." (*) (Ruiz Ramón, Fco. p.326)

(*) Obsérvese en estos protagonistas un movimiento propiamente dramático: contraposición con juez. En dos planos: el divino y el humano. Movimiento adecuado a la concepción barroca de la Obra Didáctica.

Todo entra en el universo del "drama simbólico", desde el mundo que es el Gran Teatro y El Autor, que es una de las alegorías de la divinidad, (*) así como la figuración de La Discreción, La Ley de Gracia, La Hermosura, El Rey, El Rico. El Labrador, El Pobre. La divinidad, en La vida es sueño, está representada en "los principios constitutivos del mundo; las tres categorías del Ser: El Poder, La Sabiduría y El Amor." (Campanella cit. p. Abbagnano, N. op. cit. p.51); además participan: El Fuego, La Tierra, El Aire y El Agua. Las potencias del alma: El Entendimiento, La Memoria y El Libre Albedrío. Las energías del bien y del mal representadas en La Luz, El Príncipe de las Tinieblas y La Sombra.

Dentro de las acotaciones que enlistan a los personajes que participan en los autos, aparece como tal La Música, Los Músicos o El Acompañamiento (musical). Esto confirma que lo sonoro en Calderón es el cimiento principal del monumento dramático en honor de la Eucaristía.

(*) Sólo el personaje del segundo Adán -Cristo-, es sucesivamente reconocido y encarnado en Jasón, Cupido, Emmanuel, Pan, Perseo y Orfeo; ...cada uno de esos "Dramatis Personae, ...la acción representada y el universo configurado por esa acción tiene valor de símbolo." (Ruiz Ramón, Fco. op. cit. p.327).

Alegorías y su juego dramático.

En La vida es sueño, auto, el personaje de La Sombra revela, alegóricamente, que el Espíritu Santo está presente en los cuatro elementos.

Junto a El Príncipe de las Tinieblas, La Sombra es representación de la fuerza negativa de este universo teológico. La Sombra, como persona dramática, no resiste el enfrentarse a los símbolos de las fuerzas positivas; se atemoriza de ellos. Ni siquiera hace mención directa de la representación alegórica, la alude apenas. El temor a dichas fuerzas le hace presentir al espíritu de la divinidad contenido sucesivamente en El Agua, El Fuego, El Aire y La Tierra. (cf. versos: 970 a 1081.)

En el juego de los significados alegóricos, el Espíritu Santo es aludido, en el agua -"cristal"-, "como un espejo no manchado"; imagen de pureza absoluta.

Príncipe ¿De qué te asombras y turbas?

Sombra. De haber visto en el cristal
un rasgo, viso o figura,
de un espejo no manchado,
cuya siempre intacta luna
no ha de empañar el aliento
de la Sombra de la Culpa.

970

975

El primer sacramento es el motivo para la acción y diálogo anteriores.

Es El Fuego -del alma- el que temple la espada -corpórea, visible para los espectadores-, arma simbólica contra el pecado que reciben quienes abrazan la fe católica a través del Sacramento del Bautismo. En la espada está el símbolo de la religión: La cruz. Dicho símbolo queda escondido y envuelto en los versos calderonianos:

Sombra. Sí, que está en su guarnición
un adorno que le cruza,
de quien es fuerza que yo
atemorizada huya. 1015

Cada una de las partes de la espada tiene valor simbólico y, representan "...las cuatro virtudes":

se significan en ella 1025
las cuatro virtudes juntas:
la hoja de la Justicia; el pomo
la Fortaleza, y se aunan
en ser Templanza el puño,
y la vaina la Cordura. 1030

Es el aire el elemento al cual Calderón alude como el espacio propio de las aves. A su vez, de todas ellas destaca la representación del Espíritu Santo en la figura alegó-

rica convencional de la paloma blanca.

Sombra. Sí, que entre las demás aves, 1045
 volar miro al cielo una
 tan remontada, que, llena
 de gracia, hasta el sol se encumbra,
 donde no pueda alcanzarla
 todo el vuelo de la Culpa.

así, indirectamente se describe el motivo alegórico.

En la tierra, entre las flores, La Sombra se atemori-
 za ante la blancura de la azucena; el puro color es motivo
 de asociación analógica con la representación de la espiri
tualidad divina. La azucena adquiere así atributos simbóli
cos del mismo tópico.

Sombra. Si
 pero también me perturba
 una cándida azucena, 1075
 junto a una rosa purpúrea,
 de cuyo virgen albor
 quiere el cielo se produzga
 un enamorado lirio
 que en lo cárdeno me ofusca, 1080
 sombra de mi misma sombra.

(op. cit. pp.162-164.)

En El gran teatro del mundo, La Herмосura es alegoría

filosófica del hedonismo; ilustra además, actitudes mundanas negativas, en este caso la vanidad. La Discreción también lo es, pero de la vida religiosa; seguramente debió ser caracterizada con los hábitos del claustro.

Los personajes revelan sus identidades en el siguiente diálogo.

- | | | |
|----------|---|------------------------------------|
| Hermos. | Vente conmigo a espaciarse por estos campos que son felicite patria del Mayo, dulce lisonja del sol; pues sólo a los dos conocen, dando solos a los dos, resplandores, rayo a rayo, y matices, flor a flor. | 675 680 |
| Discrec. | Ya sabes que nunca gusto de salir de casa, yo, quebrantando la clausura de mi apacible prisión. | 685 |
| Hermos. | ¿Todo ha de ser para ti austeridad y rigor? ¿No ha de haber placer un día? Dios, di, ¿para que crió flores, si no ha de gozar el olfato el blando olor de sus fragantes aromas? ¿Para qué aves engendró, que en cláusulas lisonjeras cítaras de pluma son, si el oído no ha de oír las? | 690 695 |

¿Para qué galas si no
 las ha de romper el tacto
 con generosa ambición? 700

¿Para qué las dulces frutas
 si no sirve su sazón
 de dar al gusto manjares
 de un sabor y otro sabor?

¿Para qué hizo Dios, en fin,
 montes, valles, cielo, sol,
 si no han de verlo los ojos?

Ya parece, y con razón,
 ingratitud no gozar
 las maravillas de Dios. 710

Discrec. Gozarlas para admirarlas
 es justa y lícita acción
 y darle gracias por ellas,
 gozar las bellezas nó

para usar dellas tan mal 715
 que te persuadas que son
 para verlas las criaturas
 sin memoria del Criador.

Yo no he de salir de casa;
 ya escogí esta religión 720
 para sepultar mi vida:
 por eso soy Discreción.

en los versos 916-925 se alude más directamente a la conci
 ción humana representada en La Discreción, y una de las
 virtudes teologales: La Caridad. Alude el diálogo también
 a la Eucaristía:

- Pobre. Dadme vos algún consuelo.
- Discrec. Tomad, y dadme perdón. (Dale un pan.)
- Pobre. Limosna de pan, señora,
era fuerza hallarla en vos, 920
porque el pan que nos sustenta
ha de dar la Religión.
- Discrec. ¡Ay de mí!
- Rey. ¿Qué es esto?
- Pobre. Es
alguna tribulación
que la Religión padece. 925
(Va a caer la Religión, y la da el Rey la mano.)
- Rey. Llegaré a tenerla yo.
- Discrec. Es fuerza; que nadie puede
sostenerla como vos.

A partir del verso 925 con la intervención del personaje de El Rey, se aprecia el esquema social de la época reflejado en el drama sacro; en cuanto a que el sistema religioso fue sostenido económica y políticamente por la monarquía.

La estética teatral calderoniana.

El prestigio de Calderón en su época "...se desprende no sólo del mérito y número de sus autos sacramentales. (*)

(*) En Los autos sacramentales de Calderón, Angel Valbuena Prat cree que son noventa los autos de este autor; no toma en cuenta los de dudosa atribución, los apócrifos ni los que están perdidos (cit. p. Peña, M. idem. p.7).

Es él, además, (como también lo fue Brecht) "...la persona lidad que indica los elementos necesarios para la puesta en escena, convencido como estaba, del carácter integral de la representación. Un contrato de 1652 especifica que los carros y las máquinas serán hechos y pintados de acuerdo a las recomendaciones del dramaturgo."

Del interés por los conceptos plásticos y estéticos del autor, y de su intervención personal en la realización del montaje, queda constancia en "...la primera 'Memoria de apariencias' conservada, "...elaborada por él mismo, que data de 1569." (Carrilla, E. op. cit. p.73). A propósito debe considerarse que los autores que antecedieron a Calderón de la Barca no incluyeron en sus textos dramáticos la referida 'Memoria' o sea lo que actualmente denominamos acotaciones. Dichos autores se limitaron a indicar solamente entradas y salidas de los personajes.

Arte de la Opulencia.

De las construcciones escenográficas para los autos Francisco Ruiz Ramón comenta: "...a veces eran edificaciones muy complejas, (y más aún) en tiempos del dramaturgo; cuyas acotaciones (aún hoy) resultan de complicadísima ejecución técnica." (op. cit. p.315.)

"La elaboración de los carros había llegado a su culminación, y no sólo en la Corte. En Sevilla, para el Corpus Christi ...de 1640 el pintor tuvo que pintar cuarenta telas para los cinco carros que se usaban entonces. De estas telas, veinte debían ser cuadros enormes para el fondo de las "historias" de los autos. En cuanto a los demás, el pintor podía dar rienda suelta a la fantasía barroco andaluza; no eran sino el puro lujo." (Wardropper, B. Introducción al teatro del Siglo de Oro. p.59, cit. p. Carrilla, E. op. cit. p.73).

"El vestuario de los actores llegó a adquirir (también) un lujo y una fastuosidad inusitada, pues, era costumbre tradicional del Corpus 'vestir a los comediantes siempre con trajes nuevos y costosos', dignos del drama sacro que se representaba; ... los trajes se renovaban todos los años... esto debió dar al espectáculo teatral una notable riqueza de colorido y un alto valor estético para mayor gusto de los espectadores." (Ruiz Ramón, Francisco. op. cit. p.315, cf. también Carrilla, E. op. cit. p.73)

Con objeto de ilustrar las proporciones de grandiosidad y riqueza solicitadas por el autor, reproduzco a continuación las especificaciones requeridas para el montaje de La vida es sueño en su "Memoria de apariencias."

El primer carro ha de ser un globo, lo más capaz que pueda dar de sí la fachada del carro. Su primer cuerpo ha de estar pintado de boscajes, y entre ellos varios animales, y el globo lineado como mapa de esfera terrestre, y entre sus líneas cuajado de rosas y flores, lo más hermoso que se pueda. Ha de haber delante dos árboles de recortado, en que descansen a su tiempo el medio globo, que se ha de abrir en dos mitades; y de la que quede fija, ha de salir una mujer, caballera en un león corpóreo.

El segundo carro ha de ser otro globo, igual en sus tamaños al primero, con diferencia de que su pintura ha de ser en su primer cuerpo de nubarrones y estrellas, y en su globo lineado como esfera celeste, con signos y imágenes del zodiaco, y todo con resplandores. También se ha de abrir a su tiempo, descansando la mitad, que cae en dos columnas de recortado, pintadas como pirámides de fuego, y ha de salir de otra mitad, que queda fija, otra mujer, caballera en una salamandra, también corpórea.

El tercer carro ha de ser otro globo igual a los dos, con diferencia de que su pintura sea de color de mar, cuajado entre ondas cerúleas, todo de diversos pescados. Su mitad ha de descansar sobre otros dos pies, pintados de ovas, conchas y corales y demás adornos marinos, y salir dél otra mujer, caballera en un delfín corpóreo.

El cuarto carro, en correspondencia de los tres, ha de ser pintado de color de aire, cuajado de diversas aves. Ha de descansar su medio globo en dos bichas, con dos pájaros en su remate; la mujer que ha de salir de él ha de venir sobre un águila corpórea.

En uno destos globos ha de haber en lo bajo del tablado hecha una gruta, que ha de abrirse a su tiempo, y verse de ella un hombre dormido sobre un peñasco; y porque una mejor con su pintura podrá ser en el globo te-

restre. (op. cit. en Valbuena Prat, A. op. cit. p.126).

El marco visual del auto referido en la "Memoria" es capaz de aproximarnos con la imaginación a la magnitud escenográfica del evento, "apoteosis eucarística", que en su montaje exigió una gran producción teatral con una complicada maquinaria, mucho apoyo técnico y muy alto costo.

Respecto al dispendio económico está también presente la visión socio-histórica de la tesis de Marcel Bataillon, citada por Francisco Ruiz Ramón:

No habrá verdadera historia del Auto Sacramental mientras se razone solamente acerca de las variedades del teatro religioso español desde un punto de vista meramente formal, o nos contentemos con invocar en bloque al sentimiento religioso del pueblo español y de sus dramaturgos. Es toda una política de los espectáculos lo que será preciso mostrar en acción, en el caso particular del Corpus, manteniendo la balanza equilibrada entre la sed popular de diversiones y las exigencias austeras del espíritu reformador. Es toda la organización económica del teatro a la que habrá que pedir razón no sólo de la importancia tomada por el auto sacramental sino también de la prodigiosa floración del teatro profano. Cada uno de estos dos desarrollos está al nivel del otro. No tienen parangón en la Europa de su tiempo... El Auto Sacramental es una de las claves de la historia de ese doble teatro profano y religioso. (op. cit. p. 319).

Este punto de vista socio-histórico, repito, muy propio de nuestro siglo por tener una actitud "científica", puede llevarnos además a reflexionar sobre "...los expressionistas contemporáneos, aquellos que, ...concluyeron pesimistas el fracaso de la inteligencia; sobre los que se replegaron... dentro del microcosmos de la subjetividad. Estos (...) invitarán al hombre a transformarse a sí mismo en vez de transformar el mundo. Afirmarán que el hombre es bueno sin responder a la pregunta 'cómo ser bueno'. (Para la colectividad. Para con el mundo de lo material; no para con universos subjetivos). (Waideli, Walter, op. cit. p.11).

El efecto del auto sacramental.

Se ha venido repitiendo que el auto es la estilización de la obra didáctica en el período barroco español, así como que si bien la intención persuasiva coincide, el resultado es más concreto y extremado: la implantación de los dogmas y motivar en la feligresía la necesidad fervorosa y devota de participar comiendo del Pan eucarístico en la ceremonia de la comunión.

La respuesta intelectual del público de los autos debió ser también extremada, alcanzó seguramente estados mentales superiores, o más amplios, o profundos que los de la

identificación. Ruiz Ramón dice que el del auto fue un espectáculo "fascinador de los sentidos" (op. cit. p.316), al referirse a la respuesta anímica y física de los participantes del drama superrealista; lo cual confirma que sus efectos difirieron radicalmente del distanciamiento brechtiano.

En relación también con la respuesta de los participantes mencionados, se debe considerar un elemento que coadyuvó a lograr la exaltación del espíritu a través de los sentidos: el incienso; el cual debe quemarse, dentro del ritual cristiano, en honor del Pan de sacramento.

El arte del actor en el auto.

Al reflexionar sobre lo histriónico dentro de las representaciones en honor y festejo de Corpus Christi, se hace obligado repetir algunos lugares comunes sobre los actores: que son seres 'miméticos por naturaleza' y vínculo indispensable entre el autor y los espectadores. Tengamos pues presente lo relacionado sobre el tema de la identificación, esto con el objeto de que por contraste descubramos las dinámicas del ser humano en la función teatral viva en su propia época.

Si aceptamos que para que el público se identifique

con lo representado es necesario que el actor previamente lo haga con su personaje, hasta el punto de 'mimetizarse', de 'caer en trance'; de la misma manera podemos afirmar que para que el público del auto calderoniano se identificase con los conceptos expresados en el drama sacro y se despertase en él el sentimiento reconocido como fervor religioso, fue igualmente necesario que el actor fuera el primero en identificarse con el asunto teológico, en exitar su sensibilidad religiosa y mantener una actitud interior fervorosa frente a los sacramentos.

Aunque al respecto Calderón de la Barca no escribió una teoría estética ni definió un sistema de actuación a la manera científica de Brecht, la Historia del teatro español registra algunos casos de mimesis que confirman nuestra suposición. Francisco Ruiz Ramón aporta el dato en los siguientes términos.

"...hay testimonios de conversiones fulminantes de actrices que, de las tablas, por influencia del papel sacro que representaban pasaron al convento. El caso más resonante, dramatizado luego por varios dramaturgos, fue la conversión de la actriz Francisca Baltazera." (op. cit. p.316.)

Este comentario resulta muy significativo; destaca la

capacidad de seducción del género y es además, el argumento que confirma que el movimiento exaltado de la sensibilidad llamado fervor religioso, estuvo presente en el ánimo de los actores y que tuvo, por lo menos en los casos considerados "conversiones fulminantes", una repercusión que fue más allá de los límites de la representación teatral, para llegar hasta decisiones por demás trascendentes en la vida real. Consecuentemente, cabe pensar que los espectadores que tuvieron la oportunidad de presenciar las representaciones en que participaron estas actrices, debieron haber experimentado gran placer estético al percibir la unión espiritual extremada y perfecta de quienes representaban con el juego escénico; y al compartir sentimientos afines a los de los actores como respuesta de su sensibilidad en concordancia con lo denominado fervor religioso.

Por otra parte, el dato de las actrices que "fascinadas" cambiaron de profesión, -de quienes es grato pensar que representaron con una actitud de sincera verdad escénica e identificación profunda con sus personajes y con los conceptos pronunciados en el escenario; 'que actuaron con el alma'-, revela cuán hondamente se entregaron a la Idea y evidencia el movimiento paralelo: la fuerza de penetración de las ideas a través del arte dramático.

Estas reflexiones sobre los recursos humanos manifestados en los actores barrocos nacieron, repito, de la curiosidad y el deseo de determinar la capacidad persuasiva del género a partir del fenómeno teatral vivo dentro de su propio tiempo histórico. El fin último de estas observaciones es la posible demostración teórica de una forma de expresión artística extremada, -a reserva de su eventual comprobación en la práctica, con la atmósfera propicia y actrices idóneas-, en el terreno de la actuación. Estética que se desprende de la riqueza expresiva contenida en la Obra Didáctica dentro de las lucientes galas barrocas del Auto Sacramental.

CONCLUSIONES

En la organización del contenido de este trabajo se descubren una serie de definiciones que se eslabonan progresivamente para encuadrar las particularidades que, dentro de lo general, se aglutinan e incorporan en el arte dramático en su forma Obra Didáctica. Dentro de la primera parte, en los tres primeros capítulos, se desglosan las causas y razones que justifican la clasificación del género como tal; su forma de representar artísticamente la realidad -expresionista- y enseguida se describen las posiciones que ocupa este tipo de teatro en diversos movimientos del arte y de la historia; tal descripción muestra que la función de esta forma teatral hace coincidir al Arte reformista con el Arte revolucionario en el uso de una estructura dramática similar, por la utilidad y servicios que ofrece dicha estructura a los propósitos adoctrinadores y persuasivos de tales tipos artísticos. En este punto principia una serie de asociaciones que nos conducen a establecer el parentesco formal de la "tragedia de segundo grado" de Eurípides, con el auto sacramental de Calderón y la "lehrstücke" de Brecht. La forma esquemática es el primer recurso que se destaca como característica común a estas obras; esquemas que se valen de la caricatura, de lo alegórico y aun de lo grotesco

en el intento de lograr una mayor expresividad. El segundo capítulo confirma la clasificación; dentro del Arte reformista, para el auto calderoniano; teatro oficial-religioso, apoteótico, que formó parte del festejo del Corpus Christi. Y, conjuntamente, distingue y califica el expresionismo simbólico de ese arte sacramental.

El tercero de los capítulos se ocupa de considerar el género de acuerdo con la teoría del drama de la maestra Luisa Josefina Hernández. La demostración de la mencionada teoría toma como base el análisis de H.D.F. Kitto para la Andrómaca de Eurípides; además, tal demostración apoya la hipótesis del origen clásico del género. En este mismo capítulo se encuadran sinópticamente los elementos constitutivos de la Obra Didáctica: "La concepción lógica", "Carácter (trayectoria de los personajes)", "Intención (efecto sobre el público)", y "Material subyacente"; elementos que, por sus constantes dinámicas y formales, conducen a la confirmación positiva y práctica de la teoría que nos ocupa, la cual advierte e ilustra, por el fin académico que la inspira, la conformación por estructuras de la literatura dramática.

Dado que el teatro cobra vida en el momento que aparece frente al espectador, el tema siguiente en el orden de

nuestro contenido corresponde a "La relación de la obra didáctica con el público", título del cuarto capítulo; aquí se señalan las coincidencias formales, "épicas", -en cuanto a "tono" y "estilo" respecta-, entre la "tragedia de segundo grado" y "lehrstücke"; elementos a los que se les atribuye la capacidad de modificar la atención del auditorio.

"Concepción lógica" y "carácter" son la base del siguiente capítulo, mismo que sirve para establecer la liga "Brecht y el género didáctica"; gracias a la comparación entre el ensayo y sinopsis de Walter Weideli para La excepción y la regla, con lo destacado por Kitto para la Andrómaca de Eurípides. Tal comparación confirma la existencia de formas similares repetidas como constantes en uno y otro drama, y confirma también, para dichas obras, su clasificación dentro de un mismo género dramático. Quedan así, unidas -por un criterio formal- estas dos obras que el tiempo separa con veinticinco siglos.

El punto de partida para definir la estética del teatro épico consiste en identificar la forma de expresión de las artes, en cuanto a percepción sensible atañe, en los artistas y en el público que de él participan. Al descubridor del género corresponde la explicación de la teoría en que se sustenta este tipo de drama, así como la descripción

del procedimiento con que en la práctica han de cumplirse los postulados de él mismo; justificados en base a su personal ideología.

"Brecht y el distanciamiento" es el enunciado que agrupa los conceptos que explican la causa socio-histórica que generó en "el autor científico" la necesidad de inventar este patrón estético "expresionista", cuya función consiste en mantener al público consciente de la realidad del drama y de la naturaleza materialista del mismo. El efecto brechtiano establece sus principios a partir de la relación actor-personaje, personaje-público. De la página 62 a la 66 de este trabajo, se encuentra mi argumentación a favor del uso del término "simpático" para designar el fenómeno de fusión emotiva que promueve la identificación o mimesis del artista con el carácter que representa.

El impulso expresionista queda ilustrado, con las palabras de su autor, en "La estética brechtiana". La visión esquemática de sus teorías se desprende de los Escritos sobre teatro; particularmente del "Pequeño organon". Dicha visión del arte se aleja -por su forma de representar la realidad y por el fin funcional que la anima- de la idea del "arte por el arte", "de la poesía en pureza", del ideal

aristotélico inspirado en Edipo Rey.

"La práctica del distanciamiento", tema siguiente en el orden de este capítulo, se ocupa de referir el método que deberá seguirse, dentro de la puesta en escena, para lograr la estilización de los recursos artísticos que participan "épicamente" en el teatro didáctico; método que propicia una forma artística que por carecer de los elementos propios del realismo se identifica con lo caricaturesco.

Dentro del capítulo VI y bajo el nombre de "La ideología en la estética de Brecht" se establece la relación que guardan dos conceptos en apariencia opuestos, pero que en realidad se refieren a un mismo modo de representar la realidad en el arte: "Realismo socialista" equivale, en nuestra clasificación apoyada en Herbert Read, a una forma artística "expresionista" puesta al servicio de la filosofía del materialismo dialéctico (e). Respecto a la actitud general de Brecht, propongo denominarla socio-científica, nombre que se refiere a los elementos de que se ocupa tal actitud, y al tratamiento formal que los mismos reciben. La mencionada actitud sostiene principalmente la doctrina del autor para un arte teatral socialista. El tema "La obra didáctica para el pueblo" es el último del capítulo y, coincidentemente, lo es también de la primera parte de nuestro

trabajo. Sirve el tema para colegir el por qué el teatro de "contenidos nuevos" de Brecht, cuyo motivo de existencia fue su "función social", es una forma artística que ha provocado controversias, tanto por su formulación estética como por las ideas que lo animan. Al respecto cabe aclarar que su autor lo concibió no como teatro "popular", -para todas las clases sociales-, sino como teatro "para el pueblo" (entiéndase "clase trabajadora"); teatro antiburgués cuya principal intención sobre los espectadores fue crear en éstos una conciencia o "actitud crítica", consecuentemente antiburguesa. En este punto coincide, nuevamente, la confrontación del "auto" calderoniano con la "obra didáctica" de Brecht; confrontación de la que surgen afinidades, contrastes y oposiciones que describen y distinguen a dichos tipos dramáticos, mismos que comparten la utilización de los elementos que identifican al género de nuestro interés. Los contrastes entre "auto" y "lehrstücke" nos permiten reconocer el carácter del primero, popular, frente al del segundo, teatro con conciencia de "clase"; y confirmar además, en los mencionados tipos dramáticos, el uso del expresionismo; uso que coincide en ambos casos con estilo diverso: uno barroco, naturalista el otro. Contrastan igualmente en otros puntos, por ejemplo, por su intención social: reformista el primero, el segundo revolucionario. En el mismo

orden, el sistema lógico: silogístico y dialéctico; un subjetivismo simbólico-teológico frente a la "objetividad" socio-científica contemporánea. En cuanto a fuerza de penetración en uno y en otro hay también diferencia: lo sacramental es dogmático; lo materialista es didáctico. La demostración de las divergencias señaladas se cumple en la segunda parte de nuestro "contenido", la cual se ocupa de la forma del teatro religioso calderoniano, de su historia, sus ideas; de su belleza y del efecto que ha alcanzado sobre el público y los actores que en él han participado.

La segunda parte titulada "La Obra Didáctica en el Siglo de Oro", consta de un sólo capítulo que, con múltiples divisiones, se ocupa de observar la manifestación extremada, apoteótica, según se ha repetido, del género en su configuración barroca. De dichas subdivisiones las dos primeras establecen las coincidencias formales del Auto Sacramental con el teatro "épico", ya de Eurípides, ya de Brecht; bajo los nombres "Auto Sacramental y Teoría Dramática" y "Diferencia formal entre 'auto' y 'lehrstücke'", se encuentra, pues, la confirmación definitiva del "parentesco", por concepción, intención y función, de una "épica" barroca, con otra "socio-científica"; gracias a la asociación individualizada de la manera y las formas registradas en el arte de nuestros dramaturgos.

Valga destacar el tema denominado "Auto Sacramental y Calderón", por la coincidencia ahí señalada a propósito de que Francisco Ruiz Ramón, en su Historia del teatro español, identifique a Calderón de la Barca con el mismo calificativo con que Bertolt Brecht se auto-definió: "autor científico". Bajo este mismo tema descubrimos algunos de los esquemas barrocos, trinitarios, triangulares, contenidos en los autos El gran teatro del mundo y La vida es sueño; sus "ejemplos" cumplen el objetivo de confirmar lo apuntado a propósito de la "esquemmatización sistematizada" que sigue el ordenamiento de su autor.

"Alegoría y Auto Sacramental" también se destaca por ser aquella el recurso de expresión básico, inseparable de la materia misma del drama religioso, de lo teológico, de lo superrealista. "La estética teatral calderoniana" confirma por su parte, que su autor, al igual que Brecht, se preocupó y participó activamente en la conjunción de la puesta en escena. De las ideas del dramaturgo al respecto dan constancia el citado contrato de 1652 y sus "Memorias de apariciones".

Un contraste más entre la estética de Brecht y la de Calderón, tal vez la más importante: la diferencia del recurso en que cada una de estas apoya su comunicación con el

espectador. "El efecto del auto sacramental" se refiere al fenómeno extremado, en relación con el distanciamiento, llamado "fascinación", y a su formulación dogmática. El punto medio entre dichas reacciones anímicas corresponde a la identificación, efecto propio de los dramas realistas.

La riqueza y grandiosidad de la representación del drama sacro fue un factor muy importante para que la "fascinación" se cumpliera. El lujo y fastuosidad desplegadas dentro del festejo del Corpus Christi cautivaron la atención del público a partir del deslumbramiento. Una oposición evidente se establece al comparar el "arte de la opulencia" con la visión del "realismo socialista", en cuanto a gasto y recursos de producción concierne; de manera igual a cómo se oponen los recursos literarios y simbólicos con que se expresa uno y otro.

El último de los contrastes, confirmado en esta segunda parte, dentro del tema "El arte del actor en el auto", sirve para llevarnos a la conclusión de que el barroquismo del Auto Sacramental no se dirige sólo al intelecto ni sólo a la emoción; sino que va más allá. Su acción participa de otra parte del espíritu, de donde nacen los sentimientos religiosos, místicos, de los participantes. Logra así el género hacer evidentes los prodigios humanos dentro del arte dramático.

NOTAS MARGINALES

- (a) Nicola Abbagnano. Dicc. de Filosofía. FCE, Mex., 1981. "Escolástica significa, (...) al pie de la letra, la filosofía de la escuela." La Escolástica es "el ejercicio de la actividad racional -o en la práctica, el uso de una filosofía determinada, neoplatónica o aristotélica-. El problema fundamental de la Escolástica es el de llevar al hombre hacia la comprensión revelada.
- (b) "Son pocos los dramaturgos que han alumbrado casi paralela a su creación, una teoría dramática: Bertolt Brecht es el ejemplo por excelencia" (Knowles J. K., op. cit. p.8). Es sobre todo en el período de su destierro ...que Brecht madura sus teorías y su práctica en lo 'que bautiza' "teatro épico". Teatro de 'propaganda o didáctico', no destinado ya a la contemplación estética del espectador, sino al propósito de inducir a éste en la acción, de hacerlo participar en ella, para obligarle a un juicio, a una decisión enérgica, ayudado por la actuación escénica." "Su ficción (...) de 'propaganda' al descubierto, ... a veces va más allá de los límites de la caricatura y de lo grotesco; de aquí, por lo tanto, la imposibilidad de la emoción. Historia del teatro dramático, d'Amico, Silvio. Manuales, Utet 1961, T.4, p.148-150.
- (c) "La aventura expresionista de Brecht" (1898-1966), "Es la aventura de toda su generación, que, apenas salida de la adolescencia, debió enfrentarse a la guerra y al hundimiento súbito de una sociedad cuya rígida armadura ya no era capaz de contener los agudos conflictos:

Crisis económica, confusión moral, sangrienta lucha de clases, predominio de los instintos primarios (alimento, habitación, sexualidad), tales (fueron) las premisas de un retorno a la ley de la jungla cuando la simple voluntad de sobrevivir exigió una astucia y una brutalidad sin paralelo. Lucha cotidiana donde millones de individuos (fueron) pisoteados, engullidos, dislocados." Weideli, Walter. Bertolt Brecht, FCE, México 1969, p.8.)

- (d) "Escritor típico de una época sumamente angustiada, Brecht no puede ser ignorado en la historia de nuestras costumbres, donde tiene una participación irrecusable." (D'Amico, Silvio. op. cit. p.150.)
- (e) Materialismo dialéctico: con esta expresión se señala la filosofía oficial del comunismo, en cuanto teoría dialéctica de la realidad (natural e histórica) se trata de una dialéctica naturalista cuyos principios fueron expuestos por Marx y desarrollados por Engels en una forma que más tarde ha sido ...seguida por los ...discípulos de tal filosofía. (Abbagnano, N. op. cit. p.784.)
- (f) Dialéctica: (gr. diálogos, conversación) (...) el concimiento científico y necesario por oposición del concimiento que proviene de las opiniones. Desde Hegel y en el marxismo, el método que deduce una síntesis a partir de una tesis y una antítesis contrapuestas. Silogismo: (gr. syllogismos) Unión, género de razonamiento en el cual una vez las premisas están establecidas, la conclusión sigue necesariamente. El silogismo puede definirse también como la unión de dos términos

de extensión diferente por un término de extensión media. (...) el silogismo fué descubierto por Aristóteles, desarrollado por los estóicos y empleado con amplitud en la filosofía de la Edad Media. (Xirau, Ramón Int. al estudio de la filosofía, apéndice II, UNAM, 1971, pp.469 y 478.)

NOTAS TRADUCIDAS

- (I) Expressionism is not so much a systematic program as a latent disposition of the sensibility, stimulated to fever pitch in periods of social and spiritual unrest, and is symptomatic of the age we live in.
- (1) ...the dramatic interest lies in the incidents themselves and not in what the actors think and feel and do in relation to them.
- (2) Nowhere is more evident that the unity of the play lies in its idea and not in the story.
- (3) Méridier ⁿpoints out to us an equilibrium, and in this way tries to impose a formal unity on the work.
- (4) Greek drama, Greek art in general is conspicuously intellectual.
- (5) Unity of action is always an artistic virtue, but it is a philosophical necessity only when the springs of the tragic action are concentrated in a single tragic hero, whose action is to be the tragedy. Here we have composite wickedness and composite suffering which allow, logically, a composite plot. They do not, however, compel us to admire that plot, and as the Andromache does rely on its action much more than the other tragedies of this group, the 'lack' of unity is correspondingly more obstrusive... 'The play is of the second rank' (1) Second Argument.
- (6) It has, however, its own logic. Mahaffy called it a tra

gedy which 'has the air of a political pamphlet'; we might correctly call it a political pamphlet which has the air of a tragedy. It would be an exaggeration, but it would save us from the error of labelling as 'faults' -and most inexplicable ones- features that we re essential to 'Euripides' purpose. He did not set out to write 'a Greek Tragedy' and then spoil it by crude characterizacion and untimely political references.

- (7) ...it has the 'psychology' of melodrama, nothing but black and white.
She is a middle-aged, and is a very tragic, or more accurately a very pathetic figure.
- (8) Andromache's is not tragic but monstrous, designed not to display Andromache in the quality of tragic heroine but to make our blood boil. (...) The villanity of Menelaus, not the nobility of Andromache, has the first claim on our emotions.
- (9) But although in this play Euripides' indignation burns so fiercely against Sparta, he does not become a propgandist nor cease entirely to be a tragic poet.
- (10) (2) The Scholiast, whom Méridier still prefers to follow, put the play 'at about the beginning of the War'. That Euripides should first have written this anti-Spartan play, and then, with deeper experience of the war should have written the deeper anti-war tragedies, is a development as convincing as such things can be.
- (11) ...specific aspects of Spartan morality.

- (12) ...Spartan qualities, arrogance, treachery and criminal ruthlessness.
- (13) Andromache is animated ...by one burning idea.
- (14) Euripides has not to keep within Aristotelian limits of the probable... has special and limited aim compels him to make his action and characters as extreme as he can.
- (15) The impression that the epilogue is designed to make is that of the ruin and misery which Spartan Machtpolitik creates.
- (16) This is a method of making trilogies, not single plays.

INDICE BIBLIOGRAFICO POR AUTORES

- ARISTOTELES. El arte poética. Espasa-Calpe, Madrid, 1948.
- BENTLEY, ERIC. La vida del drama. Ed. Paidós, Buenos Aires, 1964.
- BRECHT, BERTOLT. Escritos sobre teatro. T.4, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1970.
- BRECHT, BERTOLT. La excepción y la regla. Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1973.
- CALDERON DE LA BARCA, PEDRO. La vida es sueño. El gran teatro del mundo. Espasa-Calpe, Madrid, 1957.
- CARRILLA, EMILIO. El teatro español en la Edad de Oro. Centro ed. de América Latina, Buenos Aires, 1968.
- CORREA, ALICIA. Siglo de Oro, El Barroco. ANUIES, Ed. Edicol, México, 1976.
- COSSE, ROMULO. Siglo de Oro, El teatro. 1ra. parte, ANUIES, Ed. Edicol, Mex., 1977.
- D'AMICO, SILVIO. Historia del teatro dramático. Manuales UTEHA, Mex., 1961, T.I y IV.
- HERNANDEZ, LUISA JOSEFINA. "Prólogo" a El rey Lear de William Shakespeare, Universidad Veracruzana, 1966.

HERNANDEZ, LUISA JOSEFINA. "Introducción" a Los calzones de Karl Sternheim, U.N.A.M., 1977.

HERNANDEZ, LUISA JOSEFINA. "Prólogo" a Hecuba de Eurípides, en Tramoya, cuaderno de la Univ. Veracruzana No.5, 1976.

KITTO, H.D.F. Greek Tragedy. Methuen & Co. L.T.D. London, 1961.

KNOWLES, JOHN KENNETH. Luisa Josefina Hernández, Teoría y Práctica del drama. U.N.A.M., 1980.

LEYMARIE, JEAN. Fauvism. Ed. Albert Skira, N.Y., 1959.

NAVARRO, TOMAS. El arte del verso. Cía. General de Ediciones, Mex., 1965.

NIETZCHE, FEDERICO. El origen de la tragedia. Espasa-Calpe, Madrid, 1975.

PEÑA, MARGARITA. Alegoría y Auto Sacramental. U.N.A.M., 1975.

READ, HERBERT. Arte y Sociedad. Ed. Península, Barcelona, 1973.

READ, HERBERT. El arte ahora. Ed. Infinito, Buenos Aires, 1973.

REYES, ALONSO. Antología. F.C.E., México, 1963.

RUIZ RAMON, FRANCISCO. Historia del teatro español. T.I,
Alianza Editorial, Madrid, 1967.

SANCHEZ VASQUEZ, ADOLFO. Textos de estética y teoría del arte. U.N.A.M., 1972.

VALBUENA PRAT, ANGEL. Calderón de la Barca, autos sacramen-
tales. Espasa-Calpe, Madrid, 1957.

WEIDELI, WALTER. Bertolt Brecht. F.C.E., Mex., 1961.

WRIGHT, EDWARD. Para comprender el teatro actual. F.C.E.,
1962.

XIRAU, RAMON. Introducción a la historia de la filosofía.
U.N.A.M., 1975.

DICCIONARIOS:

ABBAGNANO, NICOLA. Dicc. de filosofía. F.C.E., México, 1974.

CUYAS ARMENGOL, ARTURO. Dicc. inglés-español. Ediciones
Hyma, Barcelona, 1960.

GARCIA PELAYO Y GROSS, RAMON. Dicc. práctico Larousse. Mex.
1983.

GARCIA PELAYO Y GROSS, RAMON. Dicc. de la lengua española.
Ed. Larousse, Mex., 1983.

PEI, MARIO A. El new world diccionario español-inglés e inglés-español. The New American Library of World Literature, N.Y., 1968.

RALUY POUDEVEIDA, ANTONIO. Dicc. de la lengua española. Ed. Porrúa, Mex. 1982.

RANCES, ATILANO. Dicc. de la lengua española. Ed. Ramón Sopena, Barcelona, 1957.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTARIA

BATY, GASTON Y CHAVANCE, RENE. El arte teatral. F.C.E., Mex., 1951.

BOSCH GARCIA, CARLOS. La técnica de investigación documental. U.N.A.M., 1982.

ELIOT, T.S. "Poetry and drama" en Selected Prose. Harcourt Brace Jovanovich, and Farrar, Straus and Giroux, New York, 1975.

ESQUILO. Los persas. Ed. Porrúa, Mex., 1982.

EURIPIDES. Andrómaca. Ed. Porrúa, Mex., 1973.

EURIPIDES. Las Fenicias. Ed. Porrúa, Mex., 1973.

FLANAGAN, GEORGE A. Como entender el arte moderno. Ed. Nova, Buenos Aires, 1961.

JAGOT, PAUL C. Hipnotismo, Magnetismo y Sugestión. Editora y Distribuidora Mexicana, 1980.

KOTT, JAN. El manjar de los dioses. Ediciones Era, Mex., 1977.

READ HERBERT. La décima Musa. Ed. Infinito, Buenos Aires, 1972.

READ, HERBERT. Imagen e idea. F.C.E., Mex., 1972.

REYES, ALFONSO. "Literatura en pureza y literatura ansilar"
en El deslinde. Prolegómenos a la teoría
literaria. (apartados 9-13 del cap.I), El
Colegio de México, Mex., 1944.

SOFOCLES. Edipo Rey. Ed. Porrúa, Mex., 1966.

THOMSON, DAVID. Historia mundial de 1914 a 1968. F.C.E.,
Mex., 1980.

WOLFF, WERNER. Introducción a la Psicología. F.C.E., Mex.,
1953.

RECONOCIMIENTOS

Agradezco profundamente a la maestra Luisa Josefina Hernández y al doctor Oscar Zorrilla su asesoría y consejos en apoyo de la configuración de esta tesis.

Aunque por lo general las citas bibliográficas no son motivo de agradecimiento, yo quiero expresar el mío a los autores citados en el texto; cuyos conceptos me han auxiliado en la exposición de las ideas. Siendo autores tan notables, me siento en deuda por citarlos tan poco; pero fue indispensable que así fuera, por no apartarme de mis propósitos. Lo mismo aplica, por idénticas razones, para los autores "didácticos" - sacramentales o no- que aun teniendo un lugar importante en la historia del género no fueron mencionados. De todos ellos, Eugene O'Neill motivó esta investigación.

Agradezco la colaboración personal, invaluable, de quien tomó a su cargo la mecanografía de estos manuscritos: Josefina Arrayales.

Agradezco especialmente el patrocinio recibido de la empresa comercial "La Casa de la Báscula S.A.", el cual hizo posible la elaboración de este trabajo.

"...la existencia del mundo no puede justificarse sino como fenómeno estético."

"...el arte ...es lo que se considera la actividad esencialmente metafísica del hombre."

Federico Nietzsche.

(El origen de la tragedia.

Espasa-Calpe, Madrid, 1975

p.15).