

# TEATRO

## LOS OCIOS DEL HOMBRE: EL TEATRO

Por Juan GARCÍA PONCE

POR LO GENERAL, en la sociedad contemporánea, el sustantivo "ocio" evoca algo negativo, es una palabra desprestigiada, en bancarota. Convertida en adjetivo adquiere un franco tono peyorativo. A nadie le gusta que lo califiquen de ocioso; y una actividad ociosa es una actividad inútil, sin oficio ni beneficio, para decirlo con una frase hecha. Existe, inclusive, un refrán que drásticamente afirma que "la ociosidad es la madre de todos los vicios".

No creo que la intención de Difusión Cultural al organizar este ciclo de conferencias sea propiciar el desarrollo de los vicios, fomentando o al menos justificando la simpatía que, detrás de nuestro escandalizado repudio, todos sentimos en mayor o menor grado por el ocio. Pero tampoco me parece que el propósito del ciclo sea el de atacar el ocio, el buen ocio, el verdadero ocio.

Lo que ocurre es que en una u otra dirección, para bien o para mal, se deforma o se confunde el sentido de la palabra. En realidad el ocio no es forzosamente negativo o positivo, sino puede ser cualquiera de esas dos cosas. La definición que de él nos da el *Diccionario de la Real Academia*, suprimiendo los tecnicismos innecesarios, es esta: 1. Cesación del trabajo, inacción o total omisión de la actividad. 2. Diversión u ocupación reposada, especialmente en obras de ingenio, porque éstas se toman generalmente como descanso de otras tareas. 3. Obras de ingenio que uno forma en los ratos que le dejan libre sus principales ocupaciones.

Según esta definición, que, claro, no está libre de las tradicionales redundancias y el confuso estilo del diccionario, el ocio en sí no es algo negativo y hasta en varios sentidos fomenta una cierta creatividad; implica obsesión del trabajo; pero también ocupación reposada.

Tal vez sería conveniente que nos detuviéramos un momento sobre las posibilidades de la "ocupación reposada"; pero esto nos alejaría demasiado de nuestro tema. Sin embargo no está por demás mencionar, aunque sea de pasada, que *El Quijote*, por ejemplo, fue escrito en gran parte durante los ocios forzosos de Cervantes en la cárcel; que durante los ocios a que le obligaba el destierro, Dante redactó *La Divina Comedia*; que Franklin descubrió el pararrayos mientras se paseaba ociosamente; que Tirso de Molina y Calderón crearon sus obras en los ratos de ocio que les permitía su condición de sacerdotes; y que Paul Gauguin empezó su carrera como pintor en los días de ocio de la sociedad moderna: los domingos; y de acuerdo con eso podemos decir que si llegó a lo que llegó es porque, con muy buen juicio, supo dedicarse por completo al ocio, o sea a pintar.

Vemos así, que "las obras de ingenio que uno forma en los ratos que le dejan libre sus principales ocupaciones", como lo dice la Academia, tienen también su importancia y con mucha frecuencia es-

ta es mayor que la de las otras obras, las realizadas "en serio", como "trabajo", porque ¿quién recuerda ahora a Cervantes como soldado o se detiene a meditar en si Tirso o Calderón eran buenos o malos confesores? ¿Cuántos recuerdan a Gauguin como corredor de bolsa?

Pero sobre las características de ese aspecto del ocio nos detendremos más adelante, volvamos ahora al tema anterior. La definición de la Academia nos servirá nada más como definición abstracta, que aclara en términos ideales lo que significa la palabra. En el plano real, el de la simple observación directa, para la mayoría de nosotros el ocio es casi exclusivamente un sinónimo de descanso. Por comparación, decimos que estamos ociosos simplemente cuando no estamos trabajando. Y por trabajar, en general, entendemos ganarnos la vida, realizar a regañadientes una serie de tareas de cualquier clase que nos serán remuneradas.



Cariátide del Erechtheum

El ocio es, pues, el período de descanso, de libertad, del que disponemos entre el fin del trabajo y el regreso a él.

Esta superficial investigación nos hace ver que lo que nosotros aceptamos como ocio es lo que la Academia define como cesación del trabajo. Pero también que la cesación del trabajo, en el mundo moderno, acarrea, trae tras de sí, una idea de libertad. Experimentamos al trabajo como algo opresivo; el ocio, el descanso, en cambio, nos brinda la oportunidad de emplear nuestro tiempo, de emplearnos como queremos.

En sí, esta situación es antinatural y nos hace enfrentarnos a una de las particularidades de la vida moderna en la que también deseo detenerme. ¿Por qué experimentamos al trabajo como algo opresivo? En principio éste no es más que uno de los cauces naturales de la energía del hombre y como tal debería tener un carácter positivo. Debería ser un motivo de satisfacción, no de hastío; y ser una actividad voluntaria, no forzosa.

En la edad primitiva, cuando el hombre estaba solo y desarmado frente a la naturaleza, a la que conocía y no podía dominar, su vida era una lucha continua y sin cuartel contra las fuerzas naturales, y su poder creativo estaba encaminado esencialmente a apropiarse de estas fuerzas para utilizarlas en su beneficio. Pero, conforme esta lucha se fue haciendo menos urgente, dirigió ese poder hacia nuevas realizaciones. Así, los momentos más altos de la historia de la humanidad —el mundo griego, el Renacimiento— son períodos de equilibrio en los que el hombre dueño de sí mismo, en armonía con la naturaleza, con el mundo, se expresa con máxima plenitud. El trabajo, todo el trabajo, es entonces medio de expresión, es, en sí, creativo, satisfactorio. Contradictoriamente, en la edad moderna, cuando somos más dueños que nunca de los recursos naturales, cuando la naturaleza parece estar dominada casi por completo por la técnica creada por el hombre, invertimos los términos y en lugar de servirnos de la técnica, la servimos. Hemos creado un nuevo dios, totalmente falso: la sociedad. El mundo contemporáneo parece estar construido sobre el supuesto de que el hombre debe servir a la sociedad, pero no una sociedad real, humana, con un sentido de comunidad, sino a una abstracta, divinizada, que no le da nada real a cambio de sus servicios. El trabajo resulta, así, opresivo, porque ha perdido la facultad de expresar al que lo realiza, ha dejado de ser fin para convertirse en medio. Y medio ¿de qué? De nada tampoco, porque nuestros fines son inexistentes, fantasmales. Trabajamos para ser "alguien" (en el mundo moderno sinónimo de nadie), para ser poderosos o ricos o famosos; jamás simplemente para *ser*.

Dentro de este estado de cosas, el ocio nos da al menos la oportunidad de mirar al hombre moderno en estado puro. Mientras está ocioso es libre, hace a un lado sus ambiciones fantasmales, dispone de su tiempo; y la forma en que lo emplea puede ayudarnos a encontrarlo. Si el hombre ya no se expresa por medio del trabajo, tratemos de ver cómo *ocupa* sus ocios.

Sin embargo, muy significativamente, contra lo que cabría esperar, en este ciclo no se han examinado un grupo de obras realizadas por los ociosos, sino una serie de espectáculos, de diversiones, con los que los ociosos entretienen sus ocios, su tiempo libre. Se ha hablado del cine, del

\* Conferencia leída en el Teatro de la UNAM, el día 8 de diciembre, dentro del ciclo "Los ocios del hombre".

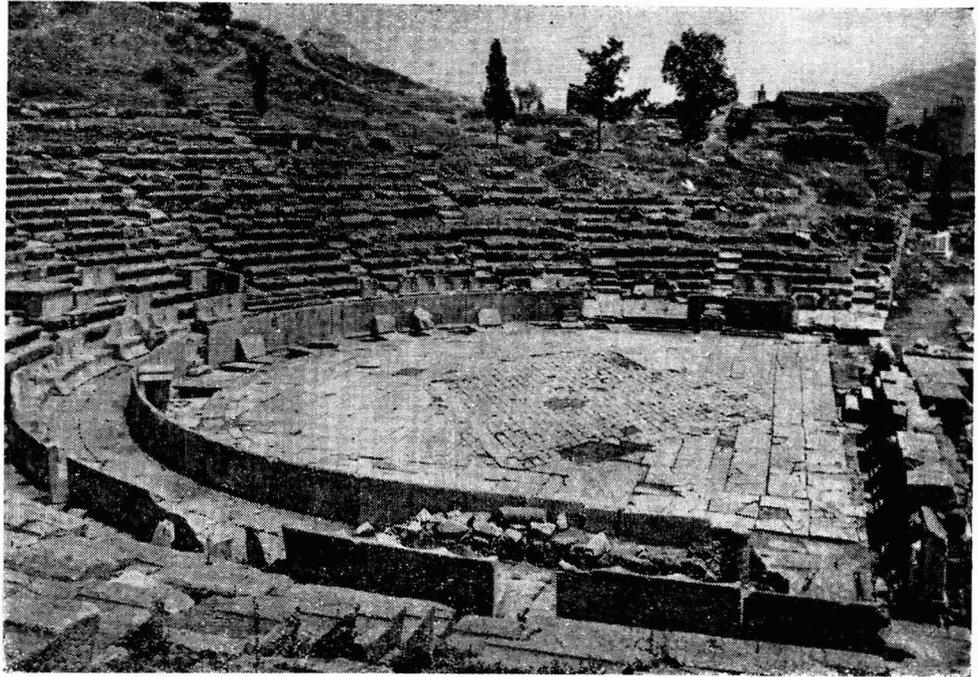
radio y la televisión, de los deportes, ahora yo intentaré hablarles del teatro y el jueves próximo se hablará de la lectura. Curiosamente, de estas seis formas de entretener el ocio, de hacer pasar el tiempo libre, cuatro son de reciente invención. Hace apenas un poco más de medio siglo, nadie iba al cine, nadie escuchaba el radio y mucho menos veía la televisión; muy pocos deben haber asistido a espectáculos deportivos que tuvieran el sentido que tienen ahora. Ante esa situación, los ociosos modernos nos preguntamos aterrados; ¿qué hacían entonces? Claro que no todos escribían *El Quijote* o *La Divina Comedia*, descubrían el pararrayos o pintaban como Gauguin; pero sí creo que hacían algo no menos hermoso: vivir en el verdadero sentido de la palabra, comunicándose con sus semejantes y con el mundo, amando. En la actualidad hemos olvidado como se hace eso, y por ello le tememos al ocio, tenemos que encontrar algo que nos distraiga, nos aparte de la oportunidad de *ser* que nos proporciona.

Esos "algos" son los espectáculos. Ya, en su conferencia sobre el cine, Carlos Valdés señaló, agudamente, que este se hace para hacer soñar a los espectadores, para apartarlos de la realidad haciéndolos identificarse con los héroes fascinantes y las bellas heroínas de aventuras increíbles que siempre terminan bien. Y el radio con su eterno desfile de dramones, y la televisión con su entronización de la idiotez, no se apartan en nada de este propósito. Todos son medios de enajenación, que se encargan de impedir que el ocio tenga el carácter positivo que puede y debe tener. A través de ellos el hombre se escapa de la oportunidad de buscarse, que le proporciona el ocio. Hemos distorsionado el sentido del trabajo y también tratamos de aprovechar lo menos posible las oportunidades que nos brinda el ocio. Uno y otro no son más que vías de escape, caminos de la interminable huída de nosotros mismos.

Ahora bien, ¿por qué colocar al teatro, que tradicionalmente más que un espectáculo es una forma de arte con un carácter positivo, como uno más de estos medios de enajenación? ¿por qué incluirlo entre los ocios del hombre, dado el carácter negativo de éstos? Porque al hacerlo no nos referimos al verdadero teatro, sino a lo que ha llegado a ser. Pero antes de hablar de éste, vamos a ver que es aquél, que es el verdadero teatro y cuál era la actitud del público ante él.

Creo que en el mejor, el más puro de los sentidos, el original, el teatro es rito, ceremonia. En *El arte teatral* Gastón Batty y René Chavance narran cómo nació con las siguientes palabras: "Apenas un destello de inteligencia apunta en la mente humana, la ilumina con un acto de fe en la vida universal. El hombre percibe dentro de sí una fuerza secreta, inmaterial, que no depende del cuerpo y a la que el cuerpo obedece. Esa fuerza es el alma. Y esa alma, que desea, que espera, que deplora o que sueña, cree el hombre reconocerla semejante a la suya en los seres que le rodean, en los animales, en las plantas, en las criaturas todas, que no concibe diferentes a él.

"Si el alma existe independientemente del cuerpo, puede ser apresada fuera de él, y si el cuerpo le obedece, es posible obligarla a conducir el cuerpo que domina. Además, los seres semejantes se buscan unos a otros. Si pintamos por ejemplo, la imagen de un bisonte, las almas



El teatro de Dionisos en la Acrópolis

de los bisontes que le hayan reconocido arrastrarán hacia ella todo el rebaño. De ahí las esculturas y las pinturas de las cavernas prehistóricas con su esmerado realismo. Así comenzaron las artes plásticas.

"Mas si en lugar de una imagen inmóvil se ofrece, a las almas de los animales que se pretende cazar, el cebo de una imagen animada, se dejarán atrapar más fácilmente. Los hombres se disfrazan entonces de animales, se revisten con una piel, se cubren la cabeza con una máscara esculpida, imitando, caracterizados de esa manera, los movimientos del animal que representan: su paso, su rugido, su manera de conducirse. Así comenzó en todas partes el teatro.

"La magia animista se transforma pronto en religión. Se ve morir al cuerpo, pero el alma que lo dirigía no desaparece con él, ya que le era independiente, y sigue actuando. El poder, que ya no puede ejercer sobre el cuerpo que le pertenecía, lo empleará para influir en los seres todavía vivos. Como el hombre ha adquirido, junto con la noción del tiempo, la de las múltiples generaciones que le han precedido, el mundo se le aparece henchido por una muchedumbre de almas desencarnadas, y habitado solamente por un pequeño número de vivientes que dependen absolutamente de ellas. Más fuertes que nosotros, es preciso atraerlas mediante señales de obediencia y apaciguar su cólera con testimonios de respeto semejantes a los que recibe el guerrero cuya fuerza o astucia le ha convertido en amo del clan. Por esto, se enterrarán con el muerto sus objetos familiares que siguen siendo propiedad del alma. Para alimentarla, se le ofrecerán sacrificios; para alegrarla, se bailará en honor suyo, imitando no sólo los movimientos de los animales, sino verdaderos ballets en los que la invisible espectadora reconocerá la imagen de su vida pasada, de sus placeres, tal vez la de sus hazañas y la de su gloria. La palabra humana reemplazará el aullido de los animales y el canto sostendrá la danza de allí en adelante. El teatro va a surgir del coro, como la mariposa de la crisálida.

"El rebaño de hombres se ha convertido en horda y clan; el clan se dio un jefe, los jefes establecen alianzas o guerrean entre ellos; la sociedad se organiza. Al mismo tiempo se organiza en el

cerebro del hombre, la sociedad de los espíritus, y los muertos tienen también sus jefes: los dioses.

"Los dioses son seres conocidos; tienen un nombre, una individualidad, una historia. Tienen servidores vivos en los sacerdotes que transmiten a los hombres las órdenes divinas y que llevan a los dioses las peticiones humanas. A los sacerdotes corresponde también el deber de enseñar las historias divinas. El culto dramático no será ya solamente un coro de homenajes o de imploraciones. El sacerdote va a separarse del coro y a encarnar el papel del dios, representando su historia. El sacerdote es el primer actor."

El origen del teatro es, pues, religioso. Y adaptado a las circunstancias sociales de cada época siempre ha sido fiel a ese origen. En Grecia, que es donde nació como forma de arte como lo conocemos en el mundo occidental, se inició como una parte del culto a Dionisios. Los autores de *El arte teatral* narran eficazmente cómo se desarrollaba la ceremonia: "Alrededor del altar, el coro ditirámico desenvuelve sus teorías con un ritmo vehementemente, escondido por los crótales y los cascabeles de bronce. Personificaciones del dios Pan y sátiros, de rostro untado con las heces del vino, cabalgando asnos o saltando, empuñando tiros, representan a los acompañantes del dios, cuya potencia celebran con sus danzas fálicas; la frente coronada de hojas, vestidos con pieles de animales, ceñidos con culebras y llevando antorchas encendidas, frenético y solemne a la vez, el coro evoca las edades primitivas, el horror de los sacrificios humanos y la majestad salvaje de los cultos bárbaros."

De esta ceremonia se extraen fundamentalmente los elementos de la tragedia, que Esquilo, Sófocles y Eurípides llevarían a la perfección formal y que en *El arte poética*, Aristóteles define así: "Representación de una acción memorable y perfecta, de magnitud competente, recitando cada una de sus partes por sí separadamente; y que no por modo de narración, sino moviendo a compasión y temor, dispone a la moderación de estas pasiones."

De acuerdo con esta definición, el propósito del teatro es purificador y aspira a ofrecer una imagen del hombre en lucha

con los dioses o con sus propias pasiones para que éste obtenga una enseñanza de ella. Dentro de la sociedad cristiana su forma y su intención puede compararse con las de la misa. Como ella, debe ser la representación de una pasión, y como ella, aspira a la recreación en el presente, mediante un lenguaje de signos, de un mito.

Y este propósito original no ha cambiado en esencia. Si recordamos el carácter de las tragedias de Shakespeare o Racine, de los autos sacramentales de Calderón o Tirso de Molina encontraremos que es imposible descubrir en ellos otro propósito que el de inquietar, el de obligarnos a enfrenar los problemas eternos con un espíritu rebelde. Las comedias de Aristófanes, Plauto, Terencio, Molière o Lope de Vega, tampoco encierran otra intención, aunque la presenten bajo una distinta envoltura. El teatro es siempre una imagen de la sociedad en que han vivido y creado sus obras sus autores.

En estas circunstancias, la sola asistencia a él debería ser, en sí, un acto rebelde, una afirmación de personalidad libre frente a las fuerzas adversas al hombre (por algo, por ejemplo, en la Edad Media, durante las peores épocas de oscurantismo religioso, se trató de hacerlo desaparecer). Lo era en el mundo griego, "una emoción sagrada exaltaba al pueblo de Atenas y a todos los griegos venidos de ciudades próximas o lejanas, que, desde el alba hasta la noche, durante tres días asistían al espectáculo", nos dicen Baty y Chavance al hablar de la forma en que se celebraban los concursos dramáticos en Grecia, cuyo ambiente describen así: "Los rústicos bancos de la *cavea* desaparecen bajo la vivaz y brillante policromía de una multitud de treinta mil espectadores; multitud exhuberante y tumultuosa que a la hora precisa expresará su aprobación con formidables aplausos, llamadas y gritos. En primera fila, entre los magistrados y los ministros de los cultos, el sacerdote de Dionisios se sienta en su cátedra, mientras el Dios mismo preside el espectáculo. Su estatua, transportada la noche anterior por los efebos, se yergue sobre la *timele*. Cerca de ella, empuñando sus bastones, los *rabducos* vigilan al público, prestos a intervenir si alguien se comporta indebidamente.

"Después de algunas ceremonias en honor de la ciudad y de una libación hecha con la sangre de un cochinillo, la trompeta anuncia la primera tragedia. Allá lejos, tras la pista limpia y vacía de la orquesta, la escena, que no oculta telón alguno, muestra la tela abigarrada del decorado; de pronto sobre el tablado, aparecen los actores para el prólogo. Enormes y magníficos, levantados por las gruesas suelas triangulares de los coturnos, con el pecho, el vientre, las espaldas, los brazos y las piernas acolchadas, y con la cabeza oculta tras la armadura de la máscara, comienzan a salmodiar con voz profunda y lentos ademanes."

La descripción evoca la imagen de un estadio moderno en el que se celebra alguna contienda deportiva; pero ¡qué diferente el espíritu! El público iba a encontrarse, no a olvidarse de sí mismo.

En la civilización romana, sigue celebrándose con muy semejante intención esta ceremonia extraordinaria. Con el advenimiento del cristianismo está a punto de desaparecer; pero su espíritu sigue vivo, aunque oculto, detrás de las de las ceremonias religiosas. Al fin, reaparece plenamente con los misterios. El teatro

se ocupa de los nuevos mitos. Se representan en los atrios de las iglesias y aún dentro de ellas estos "misterios", que evocan aspectos de la vida de Cristo o de los santos. A ellos se unen las procesiones, que son también parte del espectáculo teatral, y de las que nace el *triumfo*, es decir, el cortejo de grupos con indumentaria especial, en carruaje y a pie, con carácter predominantemente religioso al principio, y luego, gradualmente, cada vez más profano.

En ambas ceremonias, el público participaba abiertamente, se entregaba al espectáculo, que intentaba revelarle la problemática de su concepción del mundo. Al hablar de la forma en que se celebraban los misterios, Jacobo Burckhardt relata que durante una representación de la Pasión del Señor en Viernes Santo, celebrada al final de un sermón de Roberto Da' Lecce, en Perusa, durante la peste del año de 1448, todo el pueblo prorrumpió en sollozos.

Pronto, a la representación de vidas de santos y parte de la Pasión, se agregan intermedios durante los que se realizan pantomimas que comentan, caricaturizándolos, sucesos de la vida cotidiana. Después, los misterios relatan también hazañas de héroes populares. A *Los hechos de los apóstoles* se añade *El caballero Amadís, Rolando*. En España, Juan de la Encina rescuita las reglas clásicas y recomienda la imitación de los autores antiguos. Con Lope de Rueda reaparecen las compañías ambulantes, compañías muy modestas, de no más de cuatro o cinco actores y en las que éstos representaban también los papeles femeninos. Cervantes las describe así: "Todos los aparatos de un autor de comedias se encerraban en un costal y se cifraban en cuatro pellicos blancos guarnecidos de guadamecí dorado y en cuatro barbas y cabelleras y cuatro cayados, poco más o menos... No había figura que saliese o pareciese salir del centro de la tierra por lo hueco del teatro, al cual componían cuatro bancos en cuadro y cuatro o seis tablas encima, con lo que se levantaban del suelo cuatro palmos... El adorno del teatro era una maná vieja, tirada con dos cordeles de una parte a otra, que hacían lo que llaman vestuario, detrás de la cual estaban los músicos, cantando sin guitarra algún romance antiguo."

Se representaban los Pasos (*Los criados abusivos, El rufián cobarde, Cornudo y contento, La generosa paliza*) y las primeras comedias de Lope de Rueda; *Eufemia*, según el autor "comedia muy ejemplar y graciosa, agora nuevamente compuesta por Lope de Rueda", *Armelina*, "comedia muy poética y graciosa", en esos corrales que desafiaban soles y lluvias y donde ninguna compañía estaba segura de ganar un centavo.

Lope de Rueda muere en el último tercio del siglo XVI, dejando en su testamento lo que le debían, con indicaciones tan precisas como ésta: "el clérigo Juan de Figueroa me debe cincuenta y nueve ducados, resto de noventa y seis, de doce días de representación que representé en una casa una farsa a ocho ducados cada día"; pero el teatro estaba ya en contacto con el pueblo y enriqueció su lenguaje a través de observaciones directas.

Un poco más adelante, Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderón, expresarian admirablemente en innumerables comedias, dramas y autos sacramentales, el impulso vital, el amor a la vida, la alegría

y también la confusión ante la realidad, el desengaño, los conflictos vitales de ese mismo pueblo maravilloso. Podemos imaginar el carácter de esas representaciones con un público exigente y vivo, saliéndose asombrado de sí mismo, llevado sin saber a donde, sucumbiendo ante la magia del teatro; con las rivalidades entre los autores, prestos a sabotear las representaciones de los poetas rivales en todas las formas imaginables; con una unión total entre la vida y la representación que era imagen fidelísima de ella. Azorín ha pintado con eficacia el ambiente teatral de esa época: "Sólo da función de tarde; comienza a las dos o poco más; en verano se comienza algo más tarde. El teatro está formado por patios con suelo empedrado, enlosado, con gradas de madera, con balcones a modo de palcos, en las paredes que lo cierran: al fondo el escenario. Todo se desenvuelve bajo la capa del cielo, a la luz del día; no se utilizan luces artificiales. El público más selecto se acoge a los balcones; atesta el patio un público callejero y encrespado. Entran en el teatro muchos individuos de balde, en virtud de la razón suprema: "porque sí". La obra comienza y sigue sin intermisión; detrás del primer acto se representa un entremés, o se cantan unas tonadillas; después del segundo otra tonadilla o entremés. Dura la función más o menos tres horas. En esas tres horas los espectadores del patio permanecen de pie, inmóviles en su sitio. Gritan, como hoy en los toros, los vendedores de aloja, naranjas, cascajo."

Unos años después, en Inglaterra surgen los autores isabelinos. Recurrimos otra vez a *El arte teatral* para describir el marco histórico en el que nació: "El sentimiento nacional se manifestó temprano en los ingleses, aislados por el mar del resto del mundo. Profundas corrientes circulan a través de todas las clases sociales, estableciendo entre ellas una solidaridad moral e intelectual que se manifiesta en el teatro y asegura su continuidad.

"El Renacimiento resbala por encima del sólido bloque de Inglaterra. No alcanza a trastornarla. Sin duda pica la curiosidad de la minoría selecta. En ciertos medios, sobre todo en las altas esferas, esperece el gusto por las letras antiguas. La corte inglesa es muy sabia durante el siglo XVI: Enrique VII diserta en latín contra Lutero. Isabel escribe el latín, el griego, el francés y el italiano. Se dedica a estudiar en sus horas desdichadas. Prisionera en Whitehall, anota a Cicerón; enviada a la Torre de Londres, redacta una memoria sobre Séneca; relegada en Woodstock, esboza una crítica del *Tratado de los oficios*. Pero el oleaje erudito no alcanza a llegar al pueblo. Frecuentemente, las Universidades carecen de alumnos. Un maestro eminente o un edicto real atraen al público durante algún tiempo, pero luego se hace el vacío.

"La influencia extranjera sólo se ejerce de manera superficial. El conocimiento de la antigüedad modifica apenas las costumbres de aquellos que lo emprenden. La cultura no impide a la reina Isabel abofetear a sus damas de honor ni escupir en el vestido de Mathew, cuando se halla colérica. Pero, sobre todo, la cultura clásica no modifica el pensamiento de la gente. En vano protestan algunos espíritus refinados, denunciando la barbarie del viejo teatro. Las lecciones de los teóricos no obtienen éxito alguno. Los ingleses se

sienten a disgusto con el traje clásico, y mucho más cuando les queda estrecho. Su fuerte instinto lo rechaza. Acaban por seguir su propia vena. Ciertamente, no puede decirse que los grandes modelos del pasado dejen de impresionarlos. Por el contrario, les abren nuevos horizontes. El teatro clásico transmite a los ingleses una cierta preocupación por el lenguaje refinado, pero no modifica en lo más mínimo la materia de sus obras.

“Aun los temas que provienen directamente de la antigüedad aparecen llenos de crudeza. El *Orestes* de John Pickering está adornado con canciones y episodios burlescos; tres rufianes van a decir chistes de doble sentido al palacio real, en el intermedio entre dos asesinatos. Y entre el cúmulo de groserías, se multiplican las aventuras, las catástrofes terribles se amontonan y lo inverosímil luce con todo su esplendor.

“El teatro sustituye a los libros y a los periódicos. En él surgía la vida en medio de las groserías, del cinismo y de los chuscos episodios. El pueblo representaba ya un papel y tales relatos eran escuchados con una especie de fe patriótica. El genio nacional permanece intacto. Así se realizan en la Inglaterra isabelina las condiciones determinantes de la gran época del drama isabelino. Además, el público teatral surge de todas las capas sociales. Mientras los cortesanos toman asiento en las galerías, el patio aloja al terrible tribunal de mil cabezas, como lo llama Ben Jonson: ‘el jugador y el capitán, el caballero y su lacayo, la burguesa y la prostituta, con máscara y abanico, bonete de terciopelo o de tafetán, se reúnen en la sombra junto al mancebo de botica, o un diletante del mismo calibre que paga doce sueldos por su derecho a juzgar’.

“Y todos juzgan, pero ante todo comulgan con el espectáculo que da realidad a sus sueños.”

El resultado de todo esto son Shakespeare y Marlow, Greene, Ben Jonson, Champan y muchos otros, que complacen al pueblo, le dan lo que quiere, y al hacerlo, le revelan el mundo. Shakespeare, el agnóstico; Marlow, el genio torturado y casi sádico; Jonson, el moralista de los humores; profundizan en el hombre, tratan de hallar su verdad, lo recrean y lo revelan desde todos los ángulos posibles, y su público, su pueblo, los sigue fiel y apasionadamente.

En tanto, en Francia, Corneille y sobre todo Racine, adaptan los mitos clásicos a la moral jansenista de la época y sin apartarse de las formas tradicionales como los españoles y los ingleses, los dotan de un nuevo sentido; mientras Molière, ridiculiza los vicios de la sociedad en una larga serie de comedias, que a la diversión unen un profundo sentido moral.

Más adelante, los románticos rechazan el apoyo de las formas antiguas y recordando a Shakespeare y a Lope de Vega luchan por una vuelta a la imitación de la naturaleza. Nace en Alemania el Sturm Und Drag. Siguiendo a Lessing, Goethe y Schiller crean las grandes epopeyas individuales: *Goetz de Berlimchingen*, *Los Bandidos*, *Guillermo Tell*. En Francia, el estreno de *Hernani*, de Víctor Hugo, provoca un escándalo. El público participa siempre activamente del teatro. Va a buscar y opina y protesta, se revela o se entrega. Está vivo.

Después de estas épocas de esplendor, el teatro cae en una especie de marasmo.



Los “misterios” en la Edad Media



Escenario del teatro isabelino

El género se debilita y nuevas formas se imponen durante el resto del siglo XIX, hasta que el realismo de Ibsen escandaliza a la sociedad burguesa con sus enérgicas denuncias y le devuelve su categoría. Hauptman y Chevoj siguen por ese camino. Este relata la historia de la decadencia y muerte de la burguesía; aquél denuncia las condiciones oprobiosas en que vive la clase obrera y varias de sus obras provocan también escándalos y protestas. Empieza a producirse el rompimiento. Los autores no están con su época, sino contra ella. Las primeras obras expresionistas de Strinberg revelan la insatisfacción, la frustración vital de su mundo. Los expresionistas alemanes elaboran alegatos en favor de la clase obrera y predicen la destrucción de la sociedad por las máquinas, que han pasado a ser dueñas en lugar de servidas. En Estados Unidos, Eugene O'Neill expone con rotunda expresividad y aliento trágico la situación angustiosa del hombre que ha perdido a

sus dioses y no tiene nada para sustituirlos. En Alemania, Bertold Brecht convierte el teatro en tribunal y acusa a la sociedad contemporánea de intentar destruir al hombre. Los mejores autores contemporáneos acusan y se rebelan, protestan y sufren por el hombre.

El verdadero teatro, entonces, sigue vivo; pero le falta uno de sus elementos: el público, que en gran parte lo rechaza y pretende deformarlo.

Llegamos así a la situación que hemos anticipado al principio. Huyendo de sí mismo, el hombre moderno ha creado para llenar sus ocios un teatro falso y escapista, un teatro al que podríamos llamar teatro adjetivado. Por esto con frecuencia oímos decir “teatro frívolo” o “teatro sin pretensiones artísticas”, para calificar a un teatro que simplemente huye de la verdad, como si la forma de arte que es el teatro pudiera desintegrarse, dejar de ser vista como una totalidad y ser dividida en varias partes de las cuales pudieran rechazarse unas y tomar otras sin que la forma en sí desapareciera al adolecer de una o varias mutilaciones.

Esto es ridículo. El Teatro, con mayúscula, no puede ser más que uno, un todo, absoluto, indivisible. Cuando se nos dice que se va a hacer teatro frívolo se nos engaña; puede haber *frivolidad* en una representación, frivolidad por parte de los intérpretes, el autor o el director, pero no teatro frívolo, porque entonces ya no es teatro, pues el teatro siempre es “serio”, hasta cuando *en serio*, esto es con una auténtica intención artística se representa una comedia. Y desde luego, no puede haber “teatro sin pretensiones artísticas” si esencialmente es teatro, o sea una forma de arte.

Sin embargo, a este tipo de teatro, que no es teatro, es al que recurrimos para entretener nuestros ocios, que no son ocios. La función del teatro nunca ha sido divertir en el sentido de enajenar, de aturdir, que dentro de la sociedad contemporánea se le atribuye a este vocablo. El teatro no debe ser nunca un medio para separar al hombre de su yo íntimo, no debe contribuir jamás a que éste se olvide de las exigencias que implica su condición de tal, no debe funcionar como una más entre las distintas formas de perversión de la personalidad que se practican en la sociedad contemporánea. Su misión, como ya hemos dicho, no debe ser adormecer, sino inquietar. No debe ser conformista, sino rebelde. Como todo arte, debe aspirar a la revelación que perturba, no a la deformación que tranquiliza. Al igual que la función del ocio no es propiciar la asistencia a cualquier espectáculo que nos aparte de nosotros mismos, sino, al contrario, facilitar el libre y consciente uso de nuestros dones.

Pero ¡qué diferente nuestra actitud en el teatro a la del público griego, isabelino y español del Siglo de Oro! Hemos deformado su esencia como hemos deformado la del ocio. No queremos saber nada del verdadero teatro, como no queremos saber nada del verdadero ocio. La necesidad de huir de nosotros mismos nos hace favorecer cualquier cosa que facilite esa huida y así, casi hemos llevado a la destrucción a uno de los más hermosos medios de expresión del hombre. Enfrentémonos a la realidad, devolvámosle al teatro su verdadero significado, y entonces no tendremos que avergonzarnos por emplear nuestros ocios, que lo serán realmente, en asistir a él.