

# El teatro

De los orígenes a la actualidad

## El teatro: de los orígenes a la actualidad.

### 1. El teatro y la literatura dramática.

De manera estricta y específica, el teatro se vincula a la literatura a través de la composición dramática. Inclusive en sentido técnico y profesional, la palabra drama tiene un valor complejo y ambiguo. Desde un punto de vista estrictamente literario, su significado más general equivale al texto destinado a la representación teatral. Ello no quiere decir que, en efecto, nos hallamos en presencia de una composición escrita como suponemos habitual en el ámbito de las letras; pero desde el comienzo advertimos, en cambio, que su relación con el público –a diferencia de lo que sucede con la novela, la poesía o el ensayo- no se establece a través de la lectura directa, sino por mediación de actores que deben transformar el texto en acción dialogada. En esta perspectiva, el drama –en cuanto composición escrita- es comparable con una partitura musical, cuyas virtudes como obra de arte solo pueden estimarse plenamente gracias al concurso de adecuados intérpretes. En tal sentido, si nuestro acceso a la pieza teatral se limita a la lectura, en la creación de un gran dramaturgo – se llame Sófocles, Shakespeare o Brecht- posiblemente hallaremos notables cualidades literarias, ya sea en el empleo del lenguaje o en la exposición de las ideas; pero como se trata de una labor concebida en términos escénicos, sólo alcanzará la plenitud al ser representada en condiciones óptimas. Por añadidura, para un lector que no está familiarizado con las exigencias profesionales del teatro, ciertos dramas pueden perder gran parte de su valor, si se los juzga exclusivamente a través del texto y se omiten o desconocen las condiciones que impone su adecuada representación; tal es el caso de muchas piezas –como las de Eugene Ionesco, Samuel Beckett o Ann Jellicoe- que han sido concebidas en función casi exclusiva del ritmo escénico. En consecuencia, la lectura de un drama no basta; para su conveniente estimación se requiere, antes que nada, verlo y oírlo, representado. Complementariamente un eminente poeta o pensador que desconoce los requisitos escénicos puede sentirse tentado a escribir dramas que posean relevantes cualidades literarias, pero que fracasen a causa de su absoluta ineficacia teatral; es el caso de Séneca, en sus esfuerzos por emular a los grandes trágicos griegos; y sucedió lo mismo cuando los románticos ingleses –Coleridge, Shelley o Keats- trataron de reimplantar el teatro en verso, a imitación de Shakespeare. Un caso muy interesante para ilustrar este problema le ofrece **La Celestina**, atribuida al español Fernando de Rojas: mediante el diálogo, nos proporciona la exposición de la anécdota y la pintura de los caracteres, como si se tratara realmente de un drama; pero la extensión, estructura y complejidad hacen muy difícil su aceptación como obra teatral, y más bien recomiendan considerarla una “novela dialogada”. En síntesis, el texto dramático puede ser descrito como una composición que se integra con parlamentos –es decir, expresiones orales de los personajes, ya sea en prosa, en verso o combinando ambos recursos- y con indicaciones destinadas a ordenar la representación, a precisar la escenografía y a señalar los movimientos de los actores. Al analizar la obra teatral, el crítico literario generalmente concentra su interés en los parlamentos, de los que suele extraer su juicio sobre los valores poéticos del lenguaje, la intensidad de las situaciones y la verosimilitud y hondura de las pasiones humanas expuestas. No obstante, es necesario tener en cuenta que un gran dramaturgo utiliza recursos verbales de manera muy diferente a un poeta o novelista: para él el lenguaje no es un mero vehículo emotivo o descriptivo sino que debe conducir a la acción sugiriendo al intérprete los gestos o desplazamientos escénicos. Por lo tanto, el drama es una creación híbrida, en el sentido de

que entraña una combinación de recursos diversos y un trabajo en equipo; en esta síntesis de procedimientos, al escritor le compete la preparación de pautas anecdóticas dentro de las cuales se desarrollará la interpretación.

Aristóteles, en su **Poética**, ha presentado el drama como una “imitación que se efectúa por medio de personajes en acción y no narrativamente”. Puesto que el acento de esta opinión parece recaer en el hecho de que es necesario imitar la conducta humana y las situaciones de la vida real, se ha insistido en que la obra teatral debe manejar elementos “verosímiles”. A causa de ello, con frecuencia se ha reiterado la tesis de que la representación escénica tiene que suscitar una “ilusión de realidad”, a fin de que el espectador tenga la impresión de contemplar sucesos verdaderos. En ciertas épocas, este criterio se ha puesto de manifiesto –de uno u otro modo- con singular vigor: por ejemplo, los preceptistas aristotélicos del Renacimiento –como Robortello y Castelveto- sostuvieron que la duración y el ámbito en que se desarrolla la anécdota dramática deben limitarse en tiempo y espacio para que coincidan con la longitud de la representación y con las dimensiones del escenario; por su parte, los autores y directores dramáticos –como Emile Zola y André Antoine- defendieron la minuciosa reconstrucción escénica del medio en que se desarrolla la acción y la aparente espontaneidad de los actores. La desmedida fidelidad a estos criterios no se ajusta al pensamiento de Aristóteles –quien se limitaba a evaluar los procedimientos del drama griego- ni tampoco respondía a las posibilidades efectivas de la representación teatral, en general. Una novela puede llevar lícitamente su verosimilitud hasta el extremo de simular que es un documento: un conjunto de cartas, en **Las amistades peligrosas** de Laclos; una autobiografía, en **David Copperfield** de Dickens. Lo mismo sucede con respecto a las películas cinematográficas, que pueden remedar el aspecto testimonial, mediante la reconstrucción de hechos históricos: la revolución rusa de 1917, la acción de los guerrilleros en Francia durante la ocupación alemana de la Segunda Guerra Mundial, el estallido de la bomba de Hiroshima. La exhibición teatral, por el contrario, no presenta ni un texto ni una serie de imágenes, sino un grupo de personas que se mueven en el marco artificial de un escenario. En consecuencia, la conducta y las situaciones expuestas pueden –y acaso deben- resultar verosímiles, pero difícilmente logren una completa “ilusión de realidad”; es más, a menudo el teatro emplea diversos modos de comentar la acción –el aparte, el monólogo, el coro- que son puramente convencionales; y por añadidura, las limitaciones a que se ve sometida la reconstrucción escénica de episodios complejos restringe los alcances de la verosimilitud, según agudamente advierte Shakespeare a sus espectadores en **Enrique V**. Sin embargo, debidamente utilizadas, las limitaciones y la artificialidad de la representación dramática pueden resultar poéticamente muy ventajosas, permitiendo el acceso a los aspectos esenciales de una situación: por un lado, el teatro se ha mostrado en todas las épocas especialmente apto para explorar la condición humana y su destino, en relación con ciertas experiencias básicas y elementales; por otro, los más diversos dramaturgos de nuestro tiempo –Pirandello, Brecht, Ghelderode- han comprobado que al emplear la exageración, el grotesco o el absurdo conseguían hacer más claras y notorias sus respectivas interpretaciones del hombre y de la sociedad. Además, en la medida en que los actores deben repetir los gestos en cada nueva función de un mismo espectáculo, la representación escénica posee un carácter netamente ritual, pues los movimientos y diálogos adquieren el orden y la regularidad de una ceremonia litúrgica. Por último, cabe consignar que el drama habitualmente ha requerido una mayor unidad y concentración anecdóticas que la

literatura narrativa –ya sea poesía épica o novela- , en razón de sus características estructurales y de las exigencias originadas en el tipo de atención que debe prestar el espectador.

Ya en el teatro griego, el campo de la creación dramática se repartía en la tragedia y la comedia. Esta división puede ser explicada de dos maneras diferentes: 1) de acuerdo con la naturaleza e intensidad de las situaciones y los personajes expuestos; 2) de acuerdo con el desenlace feliz o infortunado de la anécdota. Aristóteles adopta el primero de estos criterios y declara que la tragedia exhibe a los personajes “más dignos”, en tanto que la comedia presenta a la gente “menos digna”; en consecuencia, el clima trágico se logra mediante la evocación de individuos egregios –semidioses, héroes, figuras míticas- que enfrentan con valentía y decoro las vicisitudes del destino, mientras que la atmósfera cómica surge de poner en escena el comportamiento del hombre común de la vida cotidiana (al respecto recuérdese que en **Los caballeros** de Aristófanes uno de los personajes se llama Demos; es decir, el “pueblo”); a su vez, esta dicotomía puede entrañar –como lo advierten los preceptistas aristotélicos del Renacimiento- un tajante distingo social entre los grupos ilustres y las clases populares; tal discriminación fue respetada y mantenida por Shakespeare y por los autores del período “clásico” francés (Corneille, Racine y Moliere), pero ya el “drama de honor” perteneciente al Siglo de Oro español elimina la separación entre ambos sectores al exaltar la honra del hombre que no posee blasones (como lo hace Lope de Vega en **Fuenteovejuna**). El segundo criterio para distinguir las dos especies dramáticas es expuesto claramente por Dante, quien lo toma de Séneca; según esta doctrina, la tragedia comienza con un cuadro admirable y tranquilo, pero termina en un desenlace triste y horrible; en cambio, la comedia suele empezar con algún tema o situación de índole áspera, pero su acción se encamina necesariamente hacia un final apacible y feliz. Por añadidura, es posible agregar otro distingo entre tragedia y comedia: los sucesos expuestos en la primera ocurren en un pasado remoto e incierto o en regiones lejanas, a fin de presentarnos un mundo heroico (que nunca nos parece corresponder a una época presente); por contraste, la segunda tiende a evocar sucesos y personajes tomados de la vida cotidiana, de modo que su aspecto se torna notoriamente realista. Cabe consignar, empero, que la drástica separación entre las dos especies dramáticas señaladas se ha ido debilitando en el teatro moderno. Con el avance de la clase media y la creciente democratización de la sociedad, el mundo egregio y heroico de la tragedia clásica perdió actualidad y fue necesario implantar el drama burgués –definido por Diderot en el siglo XVIII y practicado por Ibsen cien años después- que enfoca con seriedad los problemas familiares y sociales del hombre común; al mismo tiempo, la comedia fue trasladando su acento, para presentar al personaje aristocrático como ridículo y desvergonzado y al individuo sin alcurnia como justo y noble, según el modelo que proporciona Beaumarchais en **Las bodas de Fígaro** (1781). Pero no sólo ha sufrido un vuelco al aspecto social del drama, sino también la estructura misma de la composición escénica; a causa de ello, las fronteras entre la tragedia y la comedia han quedado borradas: Chéjov, por ejemplo, se quejaba de que el director no había advertido la tesitura cómica de una de sus piezas, y la había encarado como tragedia (lo cual es incomprensible, porque la condición irrisoria de las criaturas de este autor suele producirnos una impresión de hondo patetismo); de igual modo, Ionesco recomienda a los intérpretes de **La cantante calva** que no olviden el sufrimiento presente en sus situaciones más jocosas, porque la comicidad del hombre actual radica en un penoso desamparo ideológico y una

estremecedora ausencia de proyección metafísica. Además de las dos especies principales ya indicadas, pueden mencionarse otras, de significación más restringida: el drama de sátiros griegos, creación grotesca que se incluía en las representaciones de trilogías trágicas y de la que sólo ha sobrevivido completa **El ciclope** de Eurípides; la farsa que surgió a fines de la Edad Media como forma enteramente secular, cuyo carácter satírico apuntaba a la crítica de costumbres; la pieza histórica, que tuvo considerable repercusión en el teatro isabelino inglés como crónica escénica de reyes y grandes figuras pasadas que muchas veces sirvió como forma velada para criticar la situación política vigente (según el empleo que le dio Shakespeare); el auto sacramental, que sirvió en la España del Siglo de Oro como medio de aleccionamiento e instrucción religiosa (según el modelo proporcionado por Calderón); la pantomima, que expone la anécdota por medio de gestos, con exclusión de todo diálogo; inclusive la palabra drama pasó a designar el tratamiento serio de problemas burgueses, de conformidad con la doctrina de Diderot; y por supuesto, esta lista se halla muy lejos de agotar la nómina de variedades dramáticas.

## 2- El drama europeo en la antigüedad.

La opinión más difundida tiende a vincular los comienzos del drama a celebraciones religiosas. Esta hipótesis parece confirmada, en lo tocante a los orígenes de la tragedia griega: existen muy diversas y contradictorias circunstancias que dieron nacimiento al género, pero todos los juicios coinciden en establecer una conexión estrecha entre las festividades de Diónisos –divinidad de la vegetación- y las representaciones escénicas que culminaron en el esplendor de la tragedia ateniense. Se supone que el punto de partida estuvo ubicado en ciertas exhibiciones corales –combinación de cantos y danzas- pertenecientes a los cultos dionisíacos, tal vez revestidas de un carácter mágico. Hacia el año 513 a J.C., Tespis, un poeta semilendario, introdujo un actor que personificaba a alguna figura mítica o histórica, confiriendo al espectáculo coral una incipiente naturaleza dramática. Con posterioridad, Esquilo agregó un segundo intérprete, y en tiempos de Sófocles se incorporó un tercero; según discutidas apreciaciones de algunos eruditos, tardíamente este número se elevó a cuatro, en la época de Eurípides. De acuerdo con la extensión y complejidad de las partes que debían representar, los tres actores principales fueron denominados protagonista, deuteragonista y tritagonista, respectivamente; ello significa que solo podía haber en escena simultáneamente tres actores, a los que solía sumarse un corifeo o jefe del coro; si el número de papeles excedía el de intérpretes, estos debían personificar en distintas escenas, a más de una figura. Los espectáculos trágicos se llevaban a cabo en el Ática en las celebraciones de Diónisos, en invierno y comienzos de la primavera; esta costumbre se conservó hasta el período alejandrino. Durante los siglos V y IV a. J.C., en tales festivales se invitaba a competir en la presentación de una tetralogía por cada autor –tres tragedias y un drama de sátiros-, la cual a veces era organizada en torno a un asunto común (como **La Orestíada** de Esquilo), aunque esta conexión temática quizá no resultaba muy frecuente. Las representaciones tenían carácter público y oficial, y en ellas se premiaba al dramaturgo elegido por la aclamación popular o por el voto de un jurado. Los actores llevaban máscaras adecuadas a sus respectivos papeles y calzaban coturnos de elevada suela; no había actrices, y las partes femeninas eran desempeñadas por hombres. En sus comienzos, la tragedia poseyó un acento lírico y una entonación casi litúrgica, pero con el transcurso del tiempo fue evolucionando hasta un mayor realismo. El coro adoptaba el aspecto de un conjunto de testigos de los sucesos dramáticos,

generalmente de origen más humilde que las figuras principales (una excepción la proporciona Esquilo en **Las Euménides**); su función principal era proporcionar un comentario lírico a la anécdota. Por lo general, los sucesos eran de índole mítica y procedían de leyendas conocidas de antemano por los espectadores; en consecuencia, entre los intérpretes y el público se establecía una relación irónica: los personajes se comportaban como si pudieran vencer las acechanzas del destino, pero todos los presente –conocedores de la fábula- sabían cuál era el desenlace. Habitualmente, una tragedia se componía de las siguientes partes: 1) el **prólogo**, que exponía el asunto del drama, antes de la entrada del coro; 2) el **párodos**, o canto que acompañaba el ingreso del coro; 3) los **episodios**, o sucesos que componían la fábula, separados entre sí por las intervenciones líricas del coro; 4) los **stásima**, o intervenciones del coro ya ubicado en la orquesta; y 5) el **éxodo**, o escena final después de la última intervención coral. De la división en episodios surgirá, ulteriormente, la separación en actos, que ha conservado el drama hasta nuestra época. Según Aristóteles, el objeto de la tragedia es suscitar una catarsis o purificación de las pasiones, alcanzada a través de la piedad y el horror que producen los sufrimientos expuestos en escena; para que se logre este efecto, el público tiene que sentir simpatía por el héroe; por lo tanto, debe ser un personaje noble, cuya desgracia es ocasionada por un infortunado traspíe (hamartía); a causa de este tropiezo, se desencadenan las peripecias, o “paso de una situación a la opuesta”; para lograr el pleno efecto purificador, el personaje necesita alcanzar la anagnórisis o “reconocimiento”, en la que se efectúa la “transición de la ignorancia al saber”. El clima trágico debe poseer belleza y dignidad; la primera tiene origen en la intensidad poética del lenguaje; la segunda emana de la nobleza del héroe, de éthos (o decisión moral que le corresponde asumir) y la diánoia (o capacidad intelectual para decir lo que es oportuno en el momento adecuado). La historia de la literatura trágica griega está centrada en los tres dramaturgos principales que vivieron durante el siglo V a J.C.: Esquilo, Sófocles y Eurípides; el tema predominante en la obra de estos creadores es el enfrentamiento del hombre con los dioses y el destino: Esquilo puso el acento en el poder divino que gobierna los sucesos terrenos; Sófocles destacó la acción de la voluntad humana, que se somete a las fuerzas sobrenaturales o que las enfrenta; Eurípides dio especial relieve a la psicología del individuo que debe asumir una decisión con respecto al curso de los acontecimientos. De la producción de Esquilo, han llegado hasta nosotros siete tragedias: **Las suplicantes**, **Los persas**, **Los siete contra Tebas**, **Prometeo encadenado** y la **Orestíada** (integrada por **Agamenón**, **Las coéforas** y **Las Euménides**). De Sófocles, se conservan siete tragedias: **Antígona**, **Edipo rey**, **Electra**, **Ajax**, **Las traquíneas**, **Filoctetes** y la póstuma **Edipo en Colono**. De Eurípides, quedan diecinueve piezas, alguna de paternidad dudosa; entre ellas cabe destacar: **Alceste**, **Medea**, **Las troyanas**, **Hipólito**, **Las suplicantes**, **Ifigenia en Tauris** e **Ifigenia en Aulis**. La decadencia de la tragedia ática se tornó aguda a partir de las postrimerías del siglo IV a J.C. Desde el punto de vista de los sucesos históricos, el gran desenvolvimiento de la tragedia coincide con la época de Pericles; este período corresponde al apogeo ateniense en el mundo griego y puede ubicarse entre la victoria sobre los persas en Maratón (490 a J.C.) y el fin de la guerra del Peloponeso (404 a J. C.); dicho lapso abarca profundos cambios en la sociedad helénica, robustecida por el triunfo en la primera Guerra Médica y crecientemente amenazada por conflictos intestinos; la agitada situación se proyecta hondamente en la producción dramática, cuyos autores parecen incitados a utilizar la escena como medio educativo: en **Los persas** de Esquilo, hay una manifiesta denuncia de la soberbia que corrompe y destruye las naciones; en la **Antígona** de Sófocles, se exalta la piedad y el

respeto de las prácticas religiosas, como remedio para el escepticismo y la descomposición moral.

La comedia griega también estuvo vinculada, en sus orígenes, a las festividades de Diónisos, circunstancia que se advierte todavía en las obras de Aristófanes, en las que se conservan ciertas procesiones rituales relacionadas con los cultos de fertilidad. En su parte esencial, la comedia primitiva era una especie de revista teatral, con gran despliegue de bullicio. Se dice que la comedia –como pieza argumental sobre temas de actualidad, con personajes más o menos constantes- fue desarrollada por el siciliano Epicarmo, que vivió entre los siglos VI y V a J. C. ; asimismo, se afirma que el coro fue incorporado tardíamente, quizá hacia 486 a J.C. En los concursos cómicos, solían participar cinco poetas por vez, cada uno con una obra. En tiempos de Aristófanes – cuando se practicaba lo que llegaría a denominarse “comedia antigua”-, estas composiciones solían abarcar las siguientes partes, si bien la estructura era menos estricta y constante que en la tragedia: 1) el **prólogo** , o exposición; 2) el **párodos** o entrada del coro; 3) un **agón** o disputa entre dos contendientes, que constituía el núcleo del espectáculo; 4) una **parábasis**, en la que el coro hablaba en nombre del poeta; 5) un número de **episodios**, separados entre sí por cantos del coro; 6) el **éxodo**, con grandes manifestaciones de regocijo, concluyendo en una boda o banquete. Por contraste con la tragedia, la anécdota era invención exclusiva del dramaturgo y solían desenvolverse en tiempo presente, con manifiesta alusión a sucesos de la actualidad. El coro tenía la misión de azuzar a los contendientes –en vez de aplacarlos-, y por último se ponía de parte del vencedor. Los personajes solían ser tipos característicos de la vida cotidiana o encarnaciones de ideas abstractas; los actores eran exclusivamente masculinos y llevaban máscaras grotescas. La intención de la comedia era eminentemente satírica, y estaba orientada con preferencia a la crítica social, política y literaria. Entre los grandes autores de la “comedia antigua”, cabe mencionar a Cratino, Crates, Ferécates y Eupolis; pero ninguno puede rivalizar con Aristófanes, de quien se ha conservado un número significativo de piezas, todas ellas de considerable agudeza, lenguaje desenfadado y despiadado poder corrosivo: **Los caballeros, Los acarnienses, Las nubes, Las avispas, Las aves, Las ranas, Lisístrata, Las fiestas de Deméter, La asamblea de las mujeres y Pluto**. Esta producción lo presenta a Aristófanes como un hombre de ideas conservadoras, partidario de los terratenientes y productores rurales, profundamente disconforme con la demagogia y la venalidad de su tiempo; **Las ranas** no solo es una regocijante pintura del mundo de los muertos, sino que es un sagaz enfoque crítico de los grandes trágicos, expuesto a través de una disputa entre Esquilo y Eurípides, circunstancia que permite desenvolver una caústica parodia de sus respectivos estilos dramáticos. Hacia el año 400 a J. C., la “comedia antigua” fue suplantada por la “comedia media”, ilustrada por **Pluto** de Aristófanes y singularizada por una participación más restringida del coro, a la vez que por un mayor relieve de la trama anecdótica; setenta años más tarde aparece la “comedia nueva”, especialmente influida por los procedimientos de Eurípides, caracterizada por la exposición ingeniosa y romántica de una anécdota sentimental y desprovista de coro; su mayor representante fue Menandro, de quien se conserva **El misántropo**; esta especie dramática tuvo enorme ascendiente en el teatro romano y estableció la pauta de la comedia de maneras, que se continuaría hasta los tiempos modernos; además, introdujo ciertos tipos humanos que tendrían larga prosapia escénica.

En Roma, la literatura dramática incorporó elementos nativos de diversa especie, pero el teatro sólo alcanzó adecuado desarrollo a través de la imitación de los procedimientos griegos. La tragedia nunca llegó a arraigar en Roma con acento propio; su más conspicuo representante fue Séneca, en el siglo I de nuestra era, quien compuso nueve dramas sobre asuntos míticos adaptados de Eurípides y otros creadores griegos; en general, prevalece una entonación discursiva y declamatoria, una finalidad moralizadora y una abundante proliferación de actos sangrientos; en suma, no se trata de una labor excepcional por su mérito u originalidad, pese a lo cual produjo considerable impacto en el “drama de venganza” que se cultivó en el Renacimiento, especialmente en Italia e Inglaterra (incluido **Hamlet** de Shakespeare).