

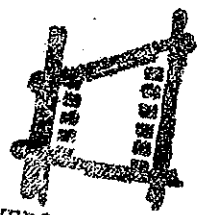
2da. Ed.  
F. de B. A.  
de 3 de B. A.

Enciclopedia de teatro  
Ensayo

Más como novela de la vida de la construcción  
de la vida de la construcción  
↓  
Hacia una novela de la vida de la construcción  
↓  
Hacia una novela de la vida de la construcción

# teatro: teorías so- bre el arte dramático (I) Raúl Héctor Castagnino

792.001  
C346t  
i2420



UNIVERSIDAD DEL CINE  
BIBLIOTECA

CENTRO EDITOR DE AMERICA LATINA



algunas piezas regulares brindan poca satisfacción, no hay que creer que este efecto provenga de la falta a las reglas, sino más bien de los autores en quienes la estrella del genio no ha podido proveer al arte una materia más rica".

En este proceso que, en Francia, lleva a la consolidación de la doctrina clásica, el nombre de Pierre Corneille (1606-1684) opera —en el medio académico y cortesano— como un grano de arena en un mecanismo de relojería. Las adhesiones o repulsas que promueve constituyen una cuestión común y paralela a la "querrela de antiguos y modernos". En sentido contrario, a lo largo del siglo XVII, los nombres de Racine, Molière y Boileau son los que sin tropiezos ni oposiciones enconadas van dando solidez a la idea de teatro regular y a la doctrina clásica.

Tanto los conceptos de Corneille como los de Racine y Molière constituyen aspectos de indispensable mención para la teoría del teatro clásico francés. Por estar las ideas dispersas en diversos documentos resultaría extenso y abundoso glosarlos y ubicar los pensamientos en los respectivos contextos; por lo tanto, adoptaré un doble criterio: en el caso de Corneille, Racine y Molière me limitaré a la transcripción directa de los párrafos que aportan ideas al proceso; en cambio, dedicaré un apartado especial dada su trascendencia, a *L'art poétique* de Boileau como he hecho con Aristóteles y Horacio.

Con respecto a la finalidad de la tragedia, Corneille expone estos pensamientos:

1. "Puesto que componemos poemas para ser representados, nuestro primer objetivo ha de ser causar agrado a la corte y al pueblo y atraer la mayor cantidad de gente a las representaciones. Conviene además, si se puede, cumplir las reglas a fin de no desagradar a los 'doctos' y recibir el aplauso de todos. Pero, sobre todo, tratemos de ganar la voz pública."

*Epître-dédicatoire de "La Suite du Menteur" (1634)*

Obras de Corneille  
Nada  
Indicaciones

2. "Con Aristóteles y Horacio, creo que nuestro arte sólo tiene por objeto la diversión. Diréis que me comporte indignamente con el oficio que me dio fama al asignar especial énfasis a un objetivo tan bajo como es de reducirlo al placer del pueblo, pero a esto os responderé que lo mismo quienes colocan tan alto el objeto del arte se comportan indignamente con el artesano, en quien evalúan más el mérito personal que la dignidad de la profesión."

*Epître de la "Suite du Menteur" (1643)*

3. "Si bien, según Aristóteles, el único objetivo de la poesía dramática es agradar a los espectadores y la mayor parte de estas obras lo ofrecen abundante, sin embargo, quisiera manifestar que muchas de entre ellas no se han inquietado por conseguirlo. Dice Aristóteles que no es necesario pretender que este género de poesía nos brinde toda clase de placeres, sino sólo el que le corresponde; para encontrar ese placer correspondiente y ofrecerlo a los espectadores, es necesario valerse de los preceptos del arte y causar agrado según las reglas."

*Premier discours (Trois discours sur l'art dramatique. 1660)*

Acentuado por Corneille el goce estético reglado, como primer objetivo del arte dramático, jerarquiza decrecientemente otros, tales como moralidad y utilidad.

4. "Entre muchas otras cosas, la pintura y la poesía tie-  
de común, que una, a menudo, traza hermosos retratos de una mujer fea y la otra bellas imitaciones de una acción que no hay que imitar. En el retrato no se trata de si un rostro es hermoso, sino parecido; en la poesía no hace falta considerar si las costumbres son virtuosas, sino si ellas corresponden a las personas que las cumplen. Así nos describe indiferentemente buenas y malas acciones, sin proponernos éstas como ejemplo; y si con ellas quiere provocarnos algún horror, no es para su cas-

Racine  
Boileau  
Molière  
Nada  
Indicaciones

tigo, que no se preocupa por hacémoslo ver, sino por su fealdad, que se esfuerza por exhibir al natural."

*Medée* (Épître) (1635)

5. "La primera utilidad del poema dramático reside en las sentencias e instrucciones morales que en él se pueden sembrar casi constantemente (...). La segunda utilidad (...) se encuentra en la sencilla pintura de los vicios y virtudes, que no dejan de producir saludable efecto, cuando está bien trabajada y cuando los rasgos son tan identificables que no se los puede confundir entre sí, ni tomar al vicio por virtud."

*Premier discours* (Trois discours sur l'art dramatique. 1660)

La verosimilitud es otra de las cuestiones de teoría dramática que preocupa a Corneille y sobre la cual ha meditado frecuentemente.

6. "Los grandes temas que remueven intensamente las pasiones y oponen la impetuosidad a las leyes del deber o a las ternuras de la sangre, siempre han de ir más allá de la verosimilitud y no encontrarán ninguna credulidad en los auditorios si no se hallan sostenidas o por la autoridad de la historia que persuade o por la preocupación de la opinión común que brindan los mismos auditorios ya totalmente persuadidos."

*Premier discours* (Trois discours sur l'art dramatique. 1660)

7. "Todo lo que entra en el poema debe ser creíble y llega a él —según Aristóteles— por uno de estos tres medios: verdad, verosimilitud u opinión común. Por mi parte, iría más lejos y aunque alguien pudiera tomar esta proposición por una paradoja, no temería adelantar que el tema de una tragedia puede no ser verosímil en absoluto."

*Preface de "Héraclius"* (1647)

Sobre las reglas de las tres unidades —tan conflictuadas— Corneille tiene particulares puntos de vista, motivo de los frecuentes altibajos en las relaciones oficiales con el mundo académico y la Corte. En el "Preface" de *Clitandre* (1630), tragedia ajustada a la unidades, asienta esta observación:

8. "Si he guardado en esta pieza la unidad de tiempo, encerrando su acción en el término de un día, no significa esto que me haya arrepentido de no haber cumplido esa regla en *Mélite* o que me haya decidido a cumplirla siempre, en adelante. Hoy algunos adoran esta regla; muchos la desprecian. Solamente he querido mostrar que, en mi caso, si la dejo de cumplir no es por desconocimiento de la misma."

*Preface de "Clitandre"* (1630)

9. "Conocer las reglas y comprender el secreto de su aprovechamiento en el teatro, correctamente, son dos ciencias muy diferentes. Es posible que para saber componer una pieza no sea suficiente haber estudiado los libros de Aristóteles y Horacio."

*Épître-dédicatoire de "La Suivante"* (1634)

10. "Es necesario colocar las acciones donde sea más fácil y decente que ocurran; hacerlas suceder en un espacio razonable sin comprimirlas extraordinariamente cuando la necesidad de encerrarlas en un solo lugar y en un solo día nos coneciona (...). La obediencia que debemos a la regla de las unidades de tiempo y lugar nos dispensan, con todo, de la verosimilitud."

*Deuxième discours* (Trois discours sur l'art dramatique. 1660)

11. "La regla de la unidad de tiempo tiene su fundamento sobre estas palabras de Aristóteles: 'la tragedia debe encerrar la duración de su acción en el transcurso de un giro solar o tratar de no sobrepasarlo demasiado'. Estos conceptos motivaron la disputa famosa acerca de si debe entenderse como referencia a un día natural de veinticuatro horas

o un día artificial de doce. Cada una de estas opiniones tiene abundancia de partidarios. Encuentro temas muy difíciles de encerrar en tan poco tiempo, que no sólo necesitan las veinticuatro horas completas, sino que reclaman la licencia admitida por el filósofo de excederlas un poco. En lo que a mí respecta, la he extendido sin escrúpulo hasta treinta. En Derecho hay un axioma que aconseja ampliar los favores en vez de restringir los rigores. *Odia restringenda, favores ampliandi*. Hallo que un autor está demasiado constreñido por esta rigidez, que, tal como la forzaron algunos de nuestros antecesores, llega hasta lo imposible."

*Troisième discours (Trois discours sur l'art dramatique. 1660)*

12. "En cuanto a la unidad de lugar no he encontrado ningún precepto en Aristóteles ni en Horacio, lo cual lleva a algunos a creer que la regla sólo ha aparecido como consecuencia de la unidad de tiempo y a persuadirse en seguida que puede entenderse justamente como el espacio dentro del cual puede ir y venir un hombre en veinticuatro horas (...). Creo, pues, que es necesario formular esta unidad en los términos más exactos posibles, pero como no es dable acomodarla a toda clase de temas, entiendo y acuerdo muy voluntariamente como unidad de lugar lo que puede ocurrir en una sola ciudad."

*Troisième discours (Trois discours sur l'art dramatique. 1660)*

13. "La unidad de acción en la comedia consiste en la unidad de intriga o de obstáculos a los propósitos de los principales actores; y en la tragedia, en la unidad de peligros, sea que el héroe sucumba por ellos o que los sortee felizmente."

*Troisième discours (Trois discours sur l'art dramatique. 1660)*

Otro aspecto consiguiente en la teoría dramática corneilleana son sus opiniones sobre los rasgos que

diferencian tragedia y comedia, sobre todo el hecho de que no reniega de la tragicomedia como especie híbrida, sino que propone una nueva variante intermedia: la comedia heroica.

14. "La comedia difiere de la tragedia en que ésta reclama una acción ilustre, extraordinaria, seria; mientras que aquella una acción común y complicada. La tragedia exige grandes peligros para sus héroes; la comedia se contenta con inquietudes y desencuentros de aquellos que actúan en primer plano."

*Premier discours (Trois discours sur l'art dramatique. 1660)*

15. "Las condiciones temáticas son diversas para la tragedia que para la comedia. No trataré aquí lo concerniente a la comedia, que Aristóteles definía simplemente como imitación de personas de baja condición y rústica torpeza. Yo no podría sostener que esta definición satisfaga totalmente. De acuerdo con esto, la poesía dramática es una imitación de acciones y si se detiene en la condición de las personas no dice cómo deben ser estas acciones. Sea como fuere, esa definición tenía una razón de ser en las costumbres de su tiempo, donde se hacía actuar en la comedia sólo gentes de condición mediocre. Pero no conserva total validez para nuestro tiempo, en el cual aun los reyes pueden entrar en la comedia, cuando sus acciones no están por encima de ella. Cuando se coloca en escena una simple intriga de amor entre reyes en la cual no peligran ni sus vidas ni estado, no creo que por el solo hecho de ser personas ilustres, la acción deba elevarse al plano trágico."

*Premier discours (Trois discours sur l'art dramatique. 1660)*

16. "He aquí una obra de una especie nueva que no ofrece ejemplos entre los antiguos. Resulta difícil hallar un rótulo para ella (...). No he podido decirme jamás a adjudicarle el de tragedia por no

ver que los personajes fuesen dignos de él. Esto también parece haberle ocurrido al bueno de Plauto, que buscaba en estas ocasiones otras sutilezas. Porque hay dioses y reyes en su *Anfitrión*, quiere que sea tragedia; y porque hay criados que bromean, quiere que sea comedia. Da uno y otro calificativo con un término compuesto que construye expresamente, por miedo de no darle todo lo que cree que debe contener la calificación. Pero esto es reparar demasiado en los personajes y muy poco en la acción."

*Épître-dédicatoire a Monsieur de Zuylichem: "Don Sanche" (1650)*

17. "Aunque hay grandes intereses de Estado y el cuidado que una persona real ha de tener de su gloria obliga a callar su pasión, en una obra como en *Don Sancho* no existe el menor peligro para su vida, de pérdida de sus estados o destierro, razones por las cuales, pienso, no hay derecho a adjudicarle una calificación más relevante que la de la comedia. Pero, por responder en alguna medida la dignidad de las personas que en ella representan las acciones, me he preocupado de agregarle el calificativo de "heroica" para distinguirla de las comedias comunes."

*Premier discours (Trois discours sur l'art dramatique. 1660)*

Dentro del panorama abarcado por la progresión de la doctrina clásica a lo largo del siglo XVII francés es interesante cotejar las fechas de los distintos documentos teóricos: los dos textos de Chapelain, *Lettres sur l'art dramatique* y *Sentiments de l'Académie sur "Le Cid"*, son de 1630 y 1638, respectivamente. Los de Corneille se extienden entre 1630 y 1660; *Clitandre*, de 1630; *La Suivante*, de 1634; *Medée*, de 1635; *La suite du Menteur*, de 1643; *Heraclius*, de 1647; *Don Sanche*, de 1650 y *Trois discours sur l'art dramatique*, de 1660. Los de Racine y Molière, que a continuación extractaré, se

encadenan correlativamente: los dos "Prefacios" de *Andromaque*, de 1667; el "primer Prefacio" de *Britannicus*, de 1669; el de *Bérénice*, de 1670; el de *Mithridate*, de 1673; el de *Phèdre*, de 1667. Y para la comedia, cuentan los pensamientos teóricos de Molière expuestos en el "Preface" de *Les Précieuses ridicules*, de 1659; la advertencia preliminar de *Les Facheux*, de 1661, y algunos pasajes de piezas como *Critique de l'Ecole des femmes* (1663) y de *L'impromptu a Versailles* (1663), y el "Preface" de *Tartuffe*, de 1668.

Las observaciones teóricas de Jean Racine (1639-1699) se diseminan en los distintos Prefacios que compuso, a medida que fue editando sus tragedias, para justificarlas o aclararlas. Fincan casi siempre en torno de la tragedia y dentro del estricto contexto de la teoría clásica. A Racine también le preocupa la finalidad de la tragedia, los límites de la verosimilitud en relación con las unidades de tiempo y lugar. He aquí, en simple consignación, algunos de sus conceptos:

1. "No es de forzosa necesidad que haya sangre y muerte en una tragedia. basta que en ella la acción sea grande, que los actores sean heroicos, que las pasiones resulten excitadas y que, por todo, se expanda ese aire de tristeza majestuosa que constituye todo el placer de la tragedia. Sólo lo verosímil conmueve en la tragedia. ¿Qué verosimilitud existe que en un día allegue tal multitud de cosas que puedan acumularse en muchas semanas? Hay quienes piensan que esta simplicidad es señal de poca capacidad de invención. No saben que, por el contrario, todo en mi invención consiste en hacer algo con nada y que la acumulación de incidentes ha sido siempre el recurso de los poetas que no sentían en su genio ni la fluencia ni las fuerzas mínimas para obrar sobre la atención de los espectadores durante cinco actos con una acción simple sostenida por la violencia de las pasiones, la belleza de los sentimientos y la elegancia de la expresión."

*Preface de "Bérénice" (1670)*

2. "Una acción simple y con escaso material, tal como debe ser la acción que transcurre en un solo día, que avanzando a través de versos muy graduados y de dosificada intensidad hacia el desenlace, sólo está sostenida por el interés de los sentimientos y las pasiones de los personajes."

*Premier Preface de "Bérénice" (1663)*

3. "Nunca serán pocas las preocupaciones para poner en escena sólo lo indispensable. Y las más de las escenas están en peligro de aburrir desde el momento en que pueda separárselas de la acción que interrumpe en lugar de encauzar hacia el desenlace."

*Preface de "Mithridate" (1673)*

En Racine se acentúa la humanización de los héroes trágicos en un proceso cuya culminación está dada por la jerarquización del elemento erótico.

4. "Aristóteles, lejos de preocuparse por exigirnos héroes perfectos, quiere, por el contrario, que los personajes trágicos, es decir, aquellos a quienes la fatalidad empuja hacia la catástrofe, no sean ni totalmente buenos, ni totalmente malos. Es preciso, pues, que manifiesten una bondad mediocre, una virtud capaz de debilidades y que caigan en desgracia por faltas que les hagan temerosos sin hacerlos detestables."

*Premier preface de "Andromaque" (1667)*

5. "Las debilidades del amor (en *Phèdre*) pasan por verdaderas debilidades."

*Preface de "Phèdre" (1667)*

En cuanto al contenido moral de la tragedia, en este clasicismo francés del siglo XVII, la antigua catarsis adquiere nuevos matices:

6. "No me atrevo aún a asegurar que esta pieza (*Phèdre*) sea la mejor de mis tragedias. Dejo a

los lectores y al tiempo decidir acerca de su verdadero valor. Si puedo asegurar que antes no he hecho nada donde —como en esta tragedia— la virtud sea más estricta. Las menores faltas están castigadas. El solo pensamiento del crimen es mirado con tanto horror como el crimen mismo, y el vicio allí está pintado siempre con colores que hacen conocer y repudiar su deformidad. Este es, en verdad, el objetivo que todos los que trabajan para el público se deberían proponer. Esto es lo que los primeros poetas trágicos habían visto ante todo. Sería de desear que nuestras obras fuesen tan sólidas y llenas de útiles enseñanzas como las de aquellos poetas. Tal sería un medio de reconciliar la tragedia con esa gran cantidad de personas reconocidas por su piedad y doctrina que, en los últimos tiempos, la han condenado y que sin duda volverían a juzgarla más favorablemente si los autores cuidaran de instruir a los espectadores más que divertirlos y si ellos siguiesen en esto la verdadera intención de la tragedia."

*Preface de "Phèdre" (1667)*

La teoría clásica también afecta la comedia. El maestro de la especie es, indudablemente, Molière, aunque no puede afirmarse decididamente que ha mantenido una conducta rígida frente a los cánones tradicionales, de por sí más elásticos que los trágicos. En los Prefacios con que encabezó la edición de sus piezas, o dentro de las comedias por boca de personajes disertos en teoría dramática, compagina elementos que responden a la teoría clásica, si bien más de una vez la contradice. Por ejemplo, con respecto a la finalidad de la comedia, establece claramente que pretende la corrección de los vicios por el ridículo, pero que, para que a la vez produzca agrado, ha de apelar a elementos verdaderos. A veces acepta celosamente las "reglas" y otras sostiene que si el público obtiene placer con lo que él ofrece, aunque haya transgresión de las reglas, lo positivo es el placer obtenido.

1. "Si el empleo de la comedia consiste en corregir los vicios humanos, no veo por qué razón en ella habrá privilegios. Este vicio (la hipocresía) es en el Estado de consecuencias realmente más peligrosas que los otros vicios y hemos visto que el teatro tiene una gran virtud para corregirlo. Los más hermosos trazos de una seria moralidad a veces son menos eficaces que los de la sátira y nada enmienda mejor a la mayoría de los hombres que la pintura de sus defectos. Es un gran golpe a los vicios el mostrarlos a la burla de todos. Se sufren y aguantan las reprensiones, pero en absoluto se soporta el escarnio. Se admite ser malo pero no se consiente en caer en el ridículo."

*Preface de "Tartuffe" (1668)*

2. "No es mi propósito examinar ahora si todo podría ser mejor o si todos aquellos que se han divertido con mi comedia han reído de acuerdo con las reglas. Me limito a las decisiones de la multitud y creo que es más difícil atacar una obra que el público aprueba que otra que el público condena."

*Advertisement des "Facheux" (1661)*

3. "URANIE. — La tragedia, sin duda, es algo hermoso cuando está bien construida; pero la comedia tiene sus encantos y creo que la una no es menos difícil que la otra.

DORANTE. — Por cierto, señora. Y cuando para la dificultad ponéis un poco más de énfasis sobre la comedia, puede ser que no os equivoquéis pues, en fin, encuentro que es más fácil solazarse sobre los grandes sentimientos, lamentarse contra la fortuna, acusar al destino y proferir injurias contra los dioses que entrar, como corresponde, en lo ridículo de los hombres, hacer agradables en el teatro los defectos de todos. Cuando os compungís de los héroes hacéis lo que queríais. Estos son figuras para agradar, en las cuales no hay parecidos y no tenéis más que seguir los pasos de una imaginación de la cual

se da el vuelo, que a menudo deja lo verdadero para atrapar lo maravilloso; pero cuando pintáis los hombres es preciso captarlos del natural para que los retratos resultantes tengan parecidos y no habréis logrado nada si con ellos no hacéis reconocibles a las gentes de vuestro siglo."

*Critique de l'Ecole des femmes* esc. VI. (1663)

### 9.3. "L'art poétique", de Nicolás Boileau

Boileau publica *L'art poétique* en 1674. No es una obra erudita ni un sistema coherente sobre la creación literaria. Refleja simpatías y antipatías del autor y la forma sentenciosa lograda en sus alejandrinos ha contribuido a que se memorizaran fácilmente y tendieran a convertirse en codificaciones. Boileau se apoya en Aristóteles y en Horacio, entre los antiguos, y en *L'art poétique* de Vauquelin de la Fresnaye (1605), entre los próximos. Su gran modelo es Horacio, tanto que se le acusó de ser sólo un simple traductor, cargo del cual se defiende en un prólogo en que manifiesta: "Mi obra consta de 1.100 versos y apenas si hay 50 o 60 imitados de Horacio." Lo cierto es que —aunque no lo admitan algunos críticos— reitera el formalismo horaciano, aunque cabe distinguir que Horacio dirige la *Epístola* a jóvenes inexpertos y con aún no probada disposición para las letras, mientras que Boileau suma vocación de satírico a ese espíritu docente y, por momentos, arriesga un tono polémico que procura, más que instruir, desacreditar a los malos escritores y desanimar a los mediocres. *L'art poétique* —como la *Poética* aristotélica y la *Epístola* horaciana— es endeble cuando entra en aspectos relativos a la historia literaria. Incurre en omisiones que, se sospecha, son deliberadas.



En conjunto el texto consta de cuatro cantos. En el primero enuncia las condiciones que ha de reunir quien aspire a entrar en el mundo de las letras, los rasgos y características de las obras literarias y una sucinta historia de la poesía francesa. En el segundo canto se ocupa de los que denomina "géneros secundarios": la lírica y sus especies (égloga, elegía, oda, soneto, epigrama, rondeau, balada, madrigal, sátira). El canto tercero trata de los llamados "grandes géneros" (dramática y épica). Y el cuarto y último —comenzando con la famosa y siempre actual anécdota del médico que se hizo arquitecto— habla acerca de la condición moral de los artistas, su renunciamiento a los bienes terrenales y su calidad especial de "virtuosos".

Según Boileau, el punto de partida para justificar el propósito de realizar una obra artística estriba en sentir el dictado de la musa, el impulso vocacional. Pero, aún así, antes de abordar el intento el artista ha de consultar su disposición espiritual, medir fuerzas y, sobre todo, saber elegir el tema condicionado a su temperamento:

"La naturaleza fértil en espíritus excelentes, sabe entre los autores distribuir los talentos: uno puede dibujar en sus versos amorosa llama; otro, con un rasgo acertado, afilar el epigrama; ... pero, a menudo, un espíritu que se vanagloria y ama, desconoce su genio, se ignora a sí mismo."

De los artistas del siglo xvii francés y de *L'art poétique* de Boileau —quieranlo o no sus críticos e historiadores— arranca el vuelo corto y bajo del arte pseudoclásico que, al aceptar como norma incontrovertible *le bon sens* y el "gusto", ahoga a los dictados de la razón, del sentido común, de la regularidad, todo desborde pasional, toda locura estética, lo maravilloso y mágico del arte y la fantasía. Agobiadora mente, decreta Boileau:

"Cualquiera sea el tema, agradable o sublime, que siempre el buen sentido concierte con la rima. Uno y otro vanamente parecen odiarse; la rima es una esclava y sólo debe obedecer."

Desde luego, quedan aquí proscriptos el juego musical que en la expresión poética puede sobreponerse al concepto y el encantamiento estético, postergado por el intelecto, puesto que, como agrega Boileau:

"al yugo de la razón sin pena se doblega; lejos de perturbarla, la sirve y enriquece".

¡La razón! he aquí la clave de esta poética. Fuente, sí, de la claridad, del orden; aliada del sentido común; suministradora del argumento, de la conclusión, de la tesis. Pero, ¿siempre importa esto en el arte, sobre todo si a su costa se anulan la magia, el misterio, el hechizo, lo inefable? En la concepción de Boileau, la razón es el eje de toda obra de arte:

"Amad la razón. Que siempre vuestros escritos adquieran sólo por ella su lustre y su valor."

Como se comprenderá, Boileau aleja así toda divina locura de su teoría poética. Quizás con ello tome una posición combatiente contra los excesos del Barroco, sobre todo contra las cargazonas y metáforas oscuras, que en Italia producía Marini en obras como *Adonis* (1623).

Como en casi todos los preceptistas, también en Boileau se hallan preocupaciones estilísticas, aunque se queda en lo externo y formal del estilo sin penetrar en su esencia individual. Insiste en atender al gusto del lector, que el poeta siempre ha de tener en cuenta. Y, como campeón del predominio de la razón, no puede menos que acoplar a su teoría un arte de pensar.



El canto tercero es el que contiene la teoría dramática. Al ocuparse de la tragedia, señala el doble efecto del dulce terror y la encantadora piedad que produce en el espectador, y recuerda que su secreto consiste en agradar y emocionar a un tiempo. A propósito de criticar indirectamente la teoría dramática de Lope de Vega, sienta aquellos versos tan condensados a través de los cuales se estrecha el rigor de las unidades:

"Que el lugar de la escena esté fijado y marcado;  
un rimador, sin riesgo, del otro lado de los Pirineos,  
sobre la escena en un día encierra el transcurrir de años.  
Allá, a menudo, el héroe de un espectáculo grosero,  
niño en el primer acto, es adulto en el tercero.  
Pero entre los franceses, que la razón en sus reglas  
[enrola,

queremos que con arte la acción se conduzca;  
y que en un lugar, en un día, un solo hecho ocurrido  
mantenga hasta el final el teatro lleno."

Insiste en la necesidad de cuidar la verosimilitud en lo trágico, de acudir a relatores si los hechos son inconvenientes, de cuidar la gradación de la intensidad trágica. Hace luego breve historia de la tragedia para aconsejar la humanidad del héroe, el cuidado del decoro y advertir sobre los riesgos de triunfar en el teatro.

Tras de ocuparse de la epopeya, para cerrar el canto tercero, vuelve a la teoría dramática a propósito de la comedia. Explica su origen, su trasfondo satírico y cómo llegó a una forma estética capaz de instruir y reprender sin amargura ni veneno, deleitando espiritualmente. Exhorta a los autores a no inspirarse sino en lo natural:

"Quien sabe ver al Hombre, y con espíritu penetrante  
capta el fondo oculto de los corazones;  
quien sabe que es un Pródigo, un Avaro,  
un Hombre de Bien, un Fatuo, un Celoso, un Fan-  
[farrón

podrá presentarlos con acierto en la escena  
y hacerlos vivir a nuestros ojos, moverse y hablar."

Las mayúsculas son significativas en el texto de Boileau, pues de ellas podría deducirse que para la comedia prefiere tipos antes que caracteres y las consideraciones a propósito del decoro en ésta parecerían confirmarlo. Aconseja eliminar llantos y suspiros de dicha especie y buscar la risa con dignidad, guiada por la razón. El secreto de la comedia, para Boileau, se encerraría en estos versos:

"Prefiero, en el teatro, un agradable autor  
que sin degradarse a los ojos del espectador  
deleita con sólo la razón, sin ofenderla jamás."

En el canto cuarto se halla la confirmación rotunda del carácter utilitario que el clasicismo asigna al arte, cuya mayor preocupación apunta hacia el orden moral, que el arte no puede eludir. Este canto comienza con la anécdota del médico que se hizo arquitecto, sátira referida a Claudio Perrault, y su moraleja entraña el encarecimiento del arte de escribir como vocación intransferible.

El último canto se caracteriza por el tono exhortativo. Eludir falsos elogios, oír sanos consejos, cultivar la amistad, vivir, preferir la gloria y no escribir por magra pitanza, son algunas de las admoniciones que distribuye. Y en las entrelíneas de los versos finales se incluyen elogios al rey y al siglo.

La crítica francesa actual se empeña en querer demostrar que Boileau no es responsable de la rigidez preceptística de ciertos momentos del siglo XVIII. Los argumentos no son, todavía, muy convincentes. Aún, creo, tienen vigencia los conceptos con que Daniel Mornet, en 1947, cerraba su estudio sobre Boileau, en la *Histoire de la littérature classique française: 1600-1700*: "Él hace triunfar la 'razón-buen sentido' y un natural sabio y bien ordenado. Es él quien enseña en 'buen gusto', o sea una razón dis-

cretamente ornada y defendida contra la pedantería con adornos delicados y espiritualidad."

La teoría dramática francesa del siglo xvii responde a un teatro aristocrático, erudito, cortesano, que dio sello propio, tanto en la tragedia como en la comedia, a los aportes del renacimiento italiano recogidos de Poliziano, Trisino, Tasso, Ariosto o Macchiavello. Y es del caso preguntar: ¿fuera de la Corte no hubo teatro para el pueblo?

La respuesta es inmediata: sí, lo hubo, nacional y extranjero. El de la tradición de las *sotises*, el de un Gringoire; el de ferias y barracas, el de un Tabarin; el de los cómicos italianos de la 'comedia del arte'. Esta había traspuesto las fronteras nativas, expandiéndose por Europa. A Francia llegó en 1570 y su éxito despertó celos en los juglares franceses. Pero pronto empezaron a imitar a los italianos y aun los tipos fijos e inconfundibles se afrancesan: Pedrolino resultará Pierrot; Arlechino, Arlequín; Pulcinella, Polichinelle, etc. Pero no será esta modalidad, con todo, la definidora del teatro francés "regular".

#### 9.4. Teatro español

El "espíritu del pueblo" en España presenta algunos rasgos parecidos al de Inglaterra. Largos siglos de luchas semibárbaras contra el árabe invasor fortifican un alma nacional preexistente a la nación misma; alertan un sentido realista e inmediato de las cosas, dan a los paladines cristianos ciertas inquietudes de no ajeno sabor oriental, liberan pasiones y atavismos. El espejo del teatro refleja ese "espíritu". Y así como en Inglaterra se descubre consonancia entre público y teatro, entre patio y escenario, que explica la aceptación de formas dramáticas diferentes, otro tanto ocurre en España.

Las aventuras del Descubrimiento, las guerras religiosas y el Imperio dieron al pueblo español un

orgullo nacional, traducidos en rasgos de carácter visibles sobre todo en sus soldados: bazarías, fanfarronadas, donjuanismo, altivez, pundonor, puntillo de honra. Cuando se revisan ciertas piezas de la Edad de Oro de las letras hispanas se encuentran repetidos estos rasgos en el escenario, como se dan en la Corte, en plazas y caminos, en Flandes y América, el Danubio o Italia, en África o en Lepanto.

La grandeza del teatro español, entre 1550 y 1650, deriva de los fundamentos de su teoría dramática y de los modos de vida que refleja: 1) contacto popular, 2) realismo temático, 3) proyección de asuntos y temas, que impostan en el arte las contradicciones de la vida cotidiana del español de la contrarreforma, en quien se conjugan, por ejemplo, mezcla de ascetismo y licencia, de caballería y truhanería, de exaltación al rey y rebeldía de voluntad popular, de conflictos entre foraneidades clásicas y formas nacionales. Estas características aparecen desde que, en España el teatro se asienta en lo profano. Ya en Juan del Encina —en la *Egloga de Carnaval* y el *Auto del Repelón*— se da presencia popular desacomode con lo clásico, que ensayará al regreso de Italia. Bartolomé Torres Naharro formula en el "Prohemio" de la *Propalladia* una teoría dramática de corte clásico; mas Lope de Rueda, con los "Pasos", abre el curso de lo nacional, de lo rústico, de lo lugareño. Este curso de lo popular significa teatro de coincidencia de toda la sociedad, no del pueblo solo, del pueblo ajeno a la Corte, a la nobleza (como en sentido contrario lo será luego el de Francia: nobleza y Corte solamente). Coincidencia de toda la sociedad —nobles y plebeyos, cortesanos y villanos—, "apueblada" sin diferencias en el mundo de la ficción. Lo cual no obsta para que también una corriente de teatro culto, erudito, pugne por aflorar y caiga aplastada por las formas "irregulares".

Esta corriente encuentra un despunte de teorización en Bartolomé Torres Naharro (¿1476-1531?), quien al publicar en 1517 la serie de comedias que titula *Propalladia* las encabeza con un "Prohemio",

donde diserta sobre la especie. Parte de algunas disquisiciones generales que —según J. E. Gillet en el estudio preliminar de la edición crítica de la obra— han sido tomadas de la *Familiaria prenotamenta* de J. Badius. En un latín muy particular repite que, según los antiguos, la comedia concierne a la fortuna privada de los ciudadanos, sin que en ello peligren sus vidas, a diferencia de la tragedia, que concierne a la fortuna de los héroes en lucha contra la adversidad, contra el destino. Con la cita de gramáticos y tratadistas latinos, caracteriza la comedia en términos de Cicerón: imitación de la vida, espejo de las costumbres, imagen de la verdad. A esta generalización añade rasgos que sus propias comedias presentan: "Quiero ahora, yo, decir mi parecer pues el de otros he dicho. Y digo así: que comedia no es otra cosa, sino un artificio ingenioso de notables y finalmente alegres acontecimientos por personas disputado."

Aunque luego se autorrectifica, separa en la comedia cuatro momentos estructurales, según la tradición clásica: prólogo, prótesis, epítasis y catástrofe; para concluir que, de hecho, bastaría con solo dos elementos: introito y argumento. Sin embargo, y en ello están de acuerdo críticos y comentaristas de Torres Naharro, deja traslucir en sus ocho comedias los cuatro pasos de aquella estructura interna, al punto de que coinciden —como lo señala Humberto López Morales en el prólogo de la edición de *Tres comedias* (New York, Americas Publishing Co, 1965)— en muchas ocasiones, el prólogo con el introito (coincidencia obligada) y la estructura de los tres pasos siguientes con la externa de los actos o jornadas. La nomenclatura de los cuatro pasos procede de Acrón, escoliasta de Horacio, del siglo III, en *Escholia in Horatii opera*. Naharro tiende a desestimarla, quizás por erudita; pero la suya no logra sustituir los cuatro puntos evolutivos que el poeta latino señala en el desarrollo interno de la acción y sus situaciones. "En Naharro, argumento significa también cuerpo de la comedia; luego, introito-argu-

mento, cinco jornadas, pertenecen a la misma categoría de cosas." (López Morales: *loc. cit.*).

Así como de Cicerón ha tomado los rasgos que caracterizan la finalidad de la comedia y del escoliasta Acrón la nomenclatura de las partes, de Horacio recupera aspectos relativos a la estructura exterior de la especie: el decoro, el hecho de la obligatoriedad de los cinco actos, aunque prefiere sustituir el término acto por la expresión de origen itálico "jornada", fundado en que "más parece descansadero que otra cosa".

A pesar de la fidelidad con las teorías clásicas, particularmente las asimiladas por vía latina, Torres Naharro disiente con ellas en algo preciso. Horacio establecía el número de personajes que conviene que jueguen en las situaciones escénicas y admitía hasta cuatro interlocutores. Naharro aprecia: "el número de personas que se han de introducir es mi voto que no deben ser tan pocas que parezca la fiesta sorda ni tantas que engendre confusión; aunque en nuestra comedia *Tinnellaria* se introdujeron pasadas veinte personas, porque el sujeto de ellas no quiso menos, el honesto número me parece que sea de seis hasta doce personas".

Otra disidencia aparece al referirse a la clasificación de las comedias en seis clases, según lo estableció Acrón: estataria, pretexta, tavernaria, palliata, togata, motoria. Frente a éstas, propone propia agrupación en sólo dos variantes: comedia a noticia y comedia a fantasía, que define y explica así: "A noticia, se entiende de cosa nota y vista en realidad, de verdad (...); a fantasía, de cosa fantástica y fingida, que tenga color de verdad, aunque no lo sea."

En esta teorización española de la comedia clásica, como se advierte, lo clásico se destiñe bastante. Y cuando triunfan los criterios dramáticos de Lope de Vega se desvanece por completo. La teoría dramática de Lope de Vega (1562-1635) queda —¿puede decirse formulada?— en el *Arte nuevo de hacer comedias* (1609), escrito a vuela pluma con ligero tono burlón y observaciones que desliza en boca

de personajes en algunas comedias. El *Arte nuevo*... es sobradamente conocido para condensarlo aquí. Baste recordar que postula libertad creadora para el artista, entiéndase bien, libertad en relación con la preceptiva clásica; consiente la mezcla de elementos: lo trágico y lo cómico, nobleza y villanía, lo cual explica el esquema cruzado de la estructura de sus piezas: dama-galán (nobles), doncella-criado (pueblo). Que el rey alterne con el gracioso, que ponga sus miradas en tierna pastora. Ninguna preocupación admite acerca de las unidades de lugar y tiempo ni se cuida de evitar la multiplicidad de episodios secundarios complicadores de la trama, ni del desborde de pasiones y sentimientos. Encarece la habilidad por sostener el interés:

"En el acto primero ponga el caso,  
en el segundo enlace los sucesos,  
de suerte que hasta medio del tercero  
apenas juzgue nadie en lo que para."

Recomienda acomodar la forma métrica a los asuntos: décimas para quejas, soneto para la espera, romance para el relato, terceto para doctrina, redondillas para el amor. Y, sobre todo, agradar al pueblo.

Lopé de Vega, tanto como teorizador, es prolífico realizador de una concepción dramática, en la cual, como lo expresa un personaje de *El castigo sin venganza*:

"es la comedia un espejo  
en que el necio, el sabio, el viejo,  
el mozo, el fuerte, el gallardo,  
el rey, el gobernador,  
la doncella, la casada,  
siendo al ejemplo escuchada  
de la vida y del honor,  
retrata nuestras costumbres,  
o livianas o severas,  
mezclando burlas y veras,  
'donaires y pesadumbres'".

Las novedades lopescas no están tanto en si cumplen o no las reglas. Es importante su declaración de procurar placer antes al pueblo que a la Academia, la Corte o los intelectuales. Es importante su proclamación de independencia estética, acorde con el sentido autonómico, característico de España. Es importante el leve tono irónico predominante en el *Arte nuevo*... porque, si bien supone un desdén por la preceptiva servil, es también advertencia para que no se tomen sus observaciones como nuevos preceptos.

En síntesis, las teorías sobre el arte dramático del Renacimiento y del Barroco sientan oposición entre teatro clásico, "regular", y teatro no clásico, "irregular". El primero, culto, erudito, para privilegiada órbita de gustadores; el segundo, popular, afín con sentimientos e intereses comunes, define los patrimonios dramáticos nacionales.

#### X. Teorías sobre el arte dramático en el siglo XVIII

El siglo xviii es de realizaciones positivas en el campo del arte dramático; en cambio, el xviii es de crisis para el teatro. Se ha dicho, con razón, que nunca se discutió más sobre el método para producir obras maestras que en el momento en que esas obras faltaban. Esto significa que el xviii es un siglo en el cual, por imperio del racionalismo, abundan teorías, disertaciones, tratados, críticas y polémicas, que giran sobre el pivote de la influencia cultural de Francia. "Siglo afrancesado" se le ha denominado. En buena parte de él, Francia se erige en guía cultural de Occidente, impone su gusto y costumbres; pero, para comprender la evolución y características que presentan las teorías dramáticas, es preciso no olvidar que no es uniforme la orientación a lo largo de su transcurso y que si bien hay en él rasgos predomi-

Las referencias bibliográficas específicas se indican, en cada caso particular, dentro del texto.

## Índice

I. Advertencia preliminar .....	5
II. La <i>Poética</i> de Aristóteles .....	8
III. Catarsis .....	15
IV. Las "unidades dramáticas" .....	19
V. Deleite y enseñanza .....	23
VI. La <i>Epistola ad Pisones</i> , de Horacio ....	24
VII. La Edad Media y las teorías dramáticas	35
VIII. Teorías dramáticas y preceptiva dramática .....	42
IX. Teorías sobre el arte dramático en el Renacimiento y el Barroco .....	45
9.1. Teatro inglés .....	48
9.2. Teatro francés .....	55
9.3. <i>L'art poétique</i> , de Nicolás Boileau ..	73
9.4. Teatro español .....	78
X. Teorías sobre el arte dramático en el siglo XVIII .....	83
Bibliografía sumaria .....	101