

TEATRO

Por Jorge IBARGÜENGOITIA

Concepto versus apreciación

"En el nombre de Cristo, ¡deteneos! ¡Tened piedad de estos pobres indios!" —Fervorín pronunciado por Jorge Ibarguengoitia ante la chusma reaccionaria.

El primer libro de historia de México que tuve se llamaba *Mi patria*. En una de las primeras páginas había un grabado que representaba a dos indios que se habían acercado a las líneas españolas y rebanado de sendos macanazos los pescuezos de dos caballos. Los indios eran los buenos, y los conquistadores, los villanos. El Cura Hidalgo era bueno; Morelos era mejor; Santa-Anna era un malvado que vendió a México; la batalla del 5 de mayo, una gesta gloriosa... En secundaria fui a caer con los maristas; ellos me explicaron que los indios eran pederastas y hacían sacrificios humanos, y que fueron redimidos por los misioneros gracias al genio de Cortés. Hidalgo era un viejito chocho; de Morelos, ni hablar; Guerrero era masón; Santa-Anna perdió Tejas gracias a las maquinaciones diabólicas de Gómez Fariás, otro masón; la batalla del 5 de mayo la ganaron los mexicanos sólo porque Márquez había quedado de presentarse con quince mil hombres para apoyar a los franceses y falló a última hora, etcétera. Mi educación no terminó en catástrofe porque, como tuve oportunidad de oír las dos versiones, acabé por no creer en ninguna, pero mi caso es más bien excepcional, y hace apenas cuatro meses estuve en una cantina irrupatense con dos licenciados borrachos mirándose torvamente entre sí.

—“Recuerde, licenciado, que soy liberal.”

—“Y usted recuerde que yo soy conservador.”

Si esta peculiaridad del mexicano de ver el mundo como una película de vaqueros, con villanos y “muchacho”, se refiriera sólo a la política, la cosa no tendría tanta importancia; pero lo malo es que en el campo del arte sucede exactamente lo mismo. Hace pocos días, un amigo mío, que fue maestro de escultura, me explicaba: “No me interesaba que mis alumnos hicieran cosas bellas, sino que captaran el ‘concepto’.” Como los que lo escuchábamos lo miramos tan asustados, nos explicó que el “concepto” consiste en el desarrollo de este axioma: “El arte de una época debe corresponder al pensamiento de la misma.” Lo que a primera vista parece una *platitud*, resulta —después de reflexionar— una afirmación compleja para todo el que no esté armado de una ignorancia supina, y en manos de un maestro decidido corresponde a este otro axioma: “El arte de una época debe corresponder a lo que a mí me dé la gana.” Para un pintor de la Escuela Mexicana, el pensamiento actual es: “México... los pechos cobrizos de la madre mexicana... la frente joven que en sudor se moja, nunca ante otra más alta se sonroja... México, al trabajo fecundo y creador... ¡oh, patria! tus sienas de oliva... etcétera.”

Para un pintor abstracto, en cambio, el pensamiento actual es: “¡Que viene la bomba! ¡que viene el bongó! bebamos, comamos y gocemos, porque mañana moriremos.” Para un dramaturgo de “mensaje”, el pensamiento actual es: “Estamos sitiados, estamos frustrados, mientras más solo está el hombre, es más hombre.” Y así *ad nauseam*.

En la práctica, esta situación se convierte para el estudiante en un verdadero caos. A mí me sucedió. Por ejemplo: en primero de facultad (esto era hace diez años), Usigli empezó por hacernos leer *El arte poética* de Aristóteles, que es una de las lecturas más aburridas y más inútiles de que yo tenga noticia; y luego nos explicó, en unas cuantas clases y con una facilidad asombrosa lo siguiente: los griegos son los únicos clásicos verdaderos; la tragedia griega (la única tragedia) es el exponente más elevado y más perfecto de teatro que haya producido la humanidad; después de dos mil quinientos años, sus obras conservan una frescura extraordinaria. Eurípides es el primer romántico. (No sé por qué, pero este concepto llevaba implícito algo peyorativo.) Después de Eurípides, el teatro decae. Vienen los romanos, que no hicieron más que copiar mal a los griegos, y que produjeron una serie de tragedias sentimentales, y “poco teatrales”, y una comedia de segundo orden, porque no se ocupa de los grandes temas de su tiempo. Así, hasta el Renacimiento. Shakespeare es romántico, pero el único romántico bueno, porque logró hacer un teatro de “caracteres”. El teatro español *in toto* se va a la basura, porque no logró hacer un teatro de “caracteres”. Molière es un genio, pero no puede traducirse. Quitándolo a él, el teatro francés es falso. Después de esta etapa más o menos extraordinaria, aparecen algunas figuras que logran salvarse de la mediocridad general, tales como Ibsen, ... y así hasta nuestros días...

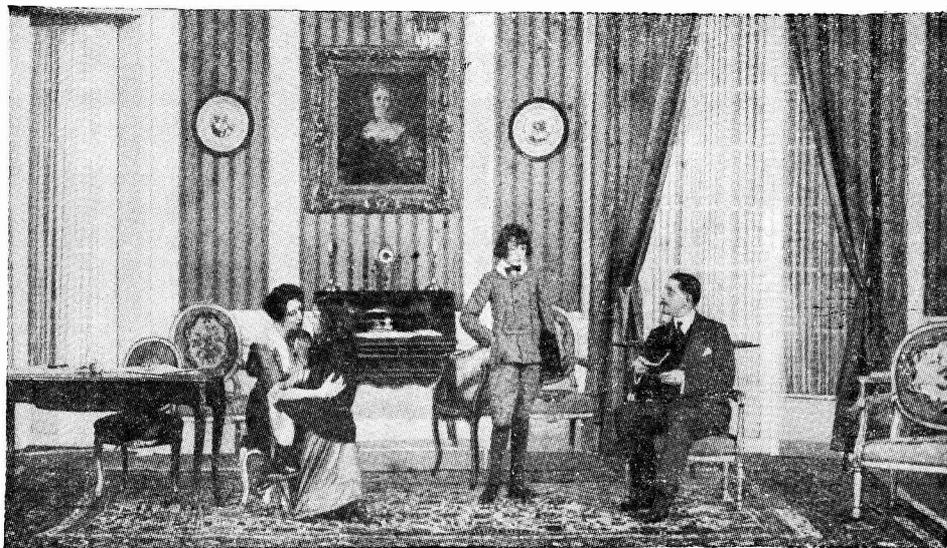
Para un estudiante las cosas se hubieran simplificado mucho después de esta “clave” de lecturas, si no hubiera sido porque contemporáneamente se nos im-

partían otras clases contradictorias, como la de don Julio Jiménez Rueda, que durante un año habló elogiosamente del teatro español del Siglo de Oro, o las de don Francisco Monterde, con su teoría de que en México aparecen los grandes dramaturgos a principios o a finales de siglo (así que no nos quedaba más que resignarnos) y de que Sor Juana se había adelantado en una de sus obras, no recuerdo cuál, en docientos años al teatro de su tiempo... o trecientos, tampoco recuerdo. Marchand, al mismo tiempo, nos hablaba primores (en francés) de la *pièce bien faite*, tan vituperada por Usigli, Bernard Shaw y los demás. De vez en cuando aparecían figurones como Díaz Plaja, que entraba como elefante desbocado en el salón de conferencias, subía al estrado, y tomando un gis ponía una raya horizontal en el pizarrón, y después —en cosa de un cuarto de hora— despachaba la historia entera de la literatura y del arte en una curva sinuosa que tenía como eje la línea horizontal, y que significaba la tendencia dominante de cualquier momento histórico. Por ejemplo: 500 a. C. hacia arriba: por clásico. 200 a. C. hacia abajo: por romántico. 1500 d. C. hacia arriba: por renacentista (clásico). 1650 hacia abajo: por barroco (romántico). 1750 hacia arriba: por neoclásico (clásico). 1820 hacia abajo: por romántico (romántico). 1880 hacia arriba: por naturalista (clásico). 1890 hacia abajo: por el *Art Nouveau* (que es un neo barroco). 1900 hacia arriba: por cubista (clásico). 1920 hacia abajo: por surrealista (romántico)... “A últimas fechas —nos decía Díaz Plaja— con el ritmo moderno de la vida, la tendencia cambia cada dos años de clásico a romántico y *viceversa*.”

El resultado de este adiestramiento era que una niña, por estúpida que fuera, podía —después de tres años de facultad— opinar, autorizada y autoritariamente, sobre cualquier obra de arte, aun sin verla. (Sé de una tesis cuyo título provisional era: *El horror, el terror y el pavor en la literatura universal*.)

Pero el tiempo pasa, y las gentes salen de la facultad y se esparcen por el mundo como tabernáculos ambulantes, llevando junto a su corazón sus malas mañas.

En México cada artista tiene su “concepto”, y el que no lo tiene es un superficial o un primitivo. Cuando le llevo a un director una obra, nunca tiene el



Este hogar es figurativo, y no admite propaganda abstracta

valor de decirme que no le gusta —que sería la verdad—, sino que me dice que al mundo en estos momentos críticos no le interesa el sexo; que los personajes no son reales porque no tienen ideología propia (como si alguien la tuviera); que es muy negativa o que es demasiado positiva; que estoy escribiendo teatro estilo siglo xvi; que la obra no es buena porque es farsa; que no estoy en contacto con el pueblo, y por consiguiente no entiendo el dolor humano, etcétera.

Se dice que tal cosa es casi un *vaudeville* o que es una farsa o que cae en el melodrama —como si fuera bastante decir— y nadie se ocupa de explicar si es un buen *vaudeville* o una mala farsa —que sería lo pertinente.

Ahora bien, nada más natural que si una persona escribe tragedias piense que la tragedia es el más elevado de los gé-

neros dramáticos, y que si escribe farsas piense que todos los géneros son equivalentes; que si alguien pinta abstracto piense que los figurativos están equivocados y *viceversa*, lo que no es natural es que la crítica adolezca de la misma parcialidad.

Sea porque somos un pueblo joven, o porque así está el mundo, el caso es que hemos sustituido la función de apreciación artística, que requiere ciertas condiciones físicas y mentales, por la función de clasificación, que en resumidas cuentas no requiere sino el aprendizaje de ciertos *slogans*, y que permite abrirse paso en la sociedad, tener temas de conversación, ganar amigos entre los del propio partido y enemigos entre los del contrario, y hasta escribir tratados extensos sobre cualquier asunto relacionado con el arte.

tisa: el *Auto sacramental de El Divino Narciso*, la escribió a solicitud de una virreina, y estaba destinado a representarse en la corte, posiblemente, con asistencia de los reyes de España.

En relación con la comedia de Agustín de Salazar y Torres, tal afirmación sorprende aún menos, pues la “gran comedia” o “comedia famosa” —que Juan de Vera Tassis y Villarroel concluiría, “por mandato soberano”— había sido escrita para un cumpleaños de Mariana de Austria, como se recuerda en la edición de 1676, según el dato de Palau, quien consigna: “Fiesta para los años de la Reina nuestra señora.”

Quizás esos antecedentes pudieron influir en la aseveración que hizo el doctor Castorena y Ursúa, al finalizar aquel párrafo de su prólogo, con estas palabras: “para representarse a Sus Majestades” — como se había representado, se sobreentiende, la versión precedente, original, de la misma comedia.

¿O la fuerza de una tradición que, en materia teatral, perduraba en la villa y corte, le llevó a escribir esa afirmación acerca del original en que Sor Juana había acabado y perfeccionado, “con graciosa propiedad”, la comedia de Salazar y Torres?

Fuera de los datos que consignó en su prólogo el doctor Castorena y Ursúa, están aquellos que suministra Sor Juana, con las referencias a *La segunda Celestina*, de Salazar y Torres, en el *Sainete segundo*.

En éste —representado en México, según ya se dijo, hacia 1683, en festejo dedicado a la virreina María Luisa Gonzaga y a su primogénito, nacido ese año—, da por efectuada aquí, poco antes, una representación de *La segunda Celestina* que ella, posiblemente, había completado y pulido.

Dos actores: Muñiz y Arias, al dialogar en el sainete sobre las precedentes jornadas de *Los empeños de una casa* —que critican como supuesto fruto de novel comediógrafo—, aluden a la risueña, reciente interpretación de esa *Celestina*, en la cual el primero había estado “tan gracioso”.

Si tal representación se había efectuado aquí, en 1683 o poco antes, la comedia de Salazar y Torres, concluida y “perfeccionada” por Sor Juana Inés de la Cruz —según expresión del doctor Castorena y Ursúa—, habría sido vista en México, sin que se conociera la conclusión que le dio Vera Tassis, publicada por él en Madrid, en 1694; pues habría podido llegar ésta aquí unos meses antes de la muerte de Sor Juana, acaecida en 1695.

Como de aquella representación, aludida por Sor Juana en su *Sainete segundo*, no quedó huella alguna —descubierta hasta ahora, al menos—, cabe también suponer que sólo haya sido imaginada por la poetisa, como una ficción dentro de la ficción que era el mismo sainete, sin que realmente se hubiera realizado.

En cuanto a la representación, basada en el original inédito de Sor Juana, en Madrid, prometida por Castorena y Ursúa, con asistencia o no de los reyes de España, si llegó a efectuarse allá, lo sería después de iniciado el siglo xviii, aunque tampoco haya quedado huella alguna, aparente, de tal acontecimiento.

ANAQUEL

Por Francisco MONTERDE

En torno a una obra de Sor Juana Inés de la Cruz

Cualquier investigación que se emprenda en torno a la parte, no hallada aún, de la obra teatral en que colaboró Sor Juana Inés de la Cruz, debe tener como punto de partida los datos que proporciona, en su prólogo, el doctor Juan Ignacio de Castorena y Ursúa.

Esos datos nos dicen que, entre las obras de Sor Juana, inéditas al publicarse el tercer tomo que Castorena y Ursúa prologa —*Fama y obras póstumas*, Madrid, 1700—, se contaba “un poema, que dejó sin acabar don Agustín de Salazar y Torres.”

Tal poema, según el concepto que persiste en las retóricas, acerca de las obras de teatro consideradas como poesía dramática, pudo ser un drama o una comedia de Salazar y Torres.

Precisamente una de las comedias de este autor quedó sin terminar a su muerte, acaecida en 1675: la titulada *El encanto es la hermosura y el hechizo sin hechizo*, que un año después se imprimía, en Madrid, con otro subtítulo, el de *La segunda Celestina*.

Alusiones contenidas en el *Sainete segundo* de Sor Juana —representado en México hacia 1683, con la comedia *Los empeños de una casa*— dejan ver, a quienes lo han estudiado, que Sor Juana se refiere a aquella obra de Salazar y Torres.

Por el texto de aquel sainete se puede inferir también, que la misma Sor Juana fue una de las que acabaron esa obra, que había dejado inconclusa, al morir, Salazar y Torres. Todo eso está de acuerdo con lo afirmado por Castorena y Ursúa.

Dice después el prologuista de las obras póstumas que el original de ese escrito que “perfeccionó con graciosa propiedad la poetisa”, lo conservaba “la estimación discreta de don Francisco de las Heras, Caballero del Orden de Santiago, Regidor de esta villa” (Madrid, la villa y corte).

Sería infructuoso, quizás, debido a las vicisitudes sufridas por España, a lo largo de más de dos y medio siglos, tratar

de seguir la pista de ese original, manuscrito, de Sor Juana, que guardó aquel personaje, al menos hasta comienzos del siglo xviii.

Sin embargo, los buenos conocedores en materia de heráldica y genealogía españolas y los bibliotecarios y archiveros de la Península Ibérica, bien enterados acerca de la formación y dispersión de archivos y bibliotecas en España, pueden proporcionar informes acerca de la descendencia y los bienes de don Francisco de las Heras.

Gestiones análogas podrían iniciarse acerca de la posible reedición del primer tomo de las *Obras* de Sor Juana, posterior a 1700, que pudiera contener el texto del manuscrito original, conservado en España por aquel caballero.

El doctor Castorena y Ursúa, en el mencionado prólogo, afirmaba: “por ser propio del primer tomo, no le doy a la estampa en este libro y se está imprimiendo”; con lo cual da a entender que prefirió no incluirlo en las *Obras póstumas*, por ambas razones.

Pudo también imprimirse por separado aquel original inédito, como se había impreso *La gran comedia de la Segunda Celestina*, en Madrid, en 1676, según cita de Palau y Dulcet — que recogió Alberto G. Salceda, con el dato adicional de que poseyeron ejemplares de ese curioso impreso los señores Murillo y Cánovas del Castillo. ¿Será factible encontrar alguno de ellos?

El último dato que proporciona, acerca de tal escrito de Sor Juana, el doctor Castorena y Ursúa, en su prólogo varias veces aquí citado, se refiere a la representación del “poema” que había dejado “sin acabar” Salazar y Torres.

El mismo dice, al finalizar aquel párrafo en que menciona el original que guardaba don Francisco de las Heras, y que optó por no incluir entre las *Obras póstumas* de la poetisa: “se está imprimiendo, para representarse a Sus Majestades”.

Esta afirmación no había sorprendido a los sorjuanistas, enterados de que alguna de las obras dramáticas de la poe-