

# TEATRO Y SOCIEDAD

Artículo de Juan Francisco Giacobbe  
publicado en revista *Dinámica social* - 1951

La historia social más que la historia meramente artística nos demuestra que: cuando los órdenes compositivos de lo integral de las sociedades (arte, religión, tradición, cultura y percepción racional de lo antropológico y lo demogenético) no están en trance evolutivo, es decir, no están en posición de crisis ante lo eterno, el teatro no prospera ni adquiere la estatura precisa de función en el espíritu del mundo.

El ejemplo griego es más que elocuente al demostrar la transmutación de valores sociales antes y después de la tragedia, y antes y después del Imperio de Alejandro. En un breve período de años, en casi dos décadas, la articulación de las aprehensiones nacionales de lo religioso social (tragedia) pasa a la burla de las aprehensiones de lo mismo (comedia). Desde Pericles a Filipo II la sobreabundancia de valores nacionales es tan grande que entran ya en la crisis de la incertidumbre para aferrarse al Imperio como la medida más alta de la representación de la eternidad nacional. Pero en ese interín el alma social duda de sus ficciones más sagradas y se desencadena en la duda de lo humano y de lo divino por partes iguales.

No es verdad que la tragedia sea una aspiración a lo sobrehumano: no es más que el fracaso de la tendencia de esa ambición hundida en la problemática de las pasiones que destruyen las posibilidades de triunfo.

¿Qué es *Electra* sino un fruto de la ruina de la ambición del poder, y qué es *Orestes* sino la venganza oculta que viene a asesinar el poder mal adquirido; y qué es toda la tragedia sino una rebelión del ser nacional herido por la fatalidad inicua? En el mismo caso. ¿No es el Prometeo encadenado un largo llanto de la injusticia benefactora social, ante el egoísmo de los dioses omnipotentes que predeterminan la condena del progreso? Y del mismo modo, ¿no es Hipólito la víctima inocente de la pasión promovida en Fedra por el celo divino en contra de la pureza del héroe? ¿Y no es Teseo más que el vencido de sus propios triunfos en el juego entre lo nacional y lo divino?

La dialéctica del espíritu griego, llena de nacionalismo en crisis se defendía y atacaba a las deidades del fracaso del propio destino social. La injusticia no proviene del hombre, según el griego, depende de los dioses. El hombre es casi siempre inocente y el fracaso de la ambición en las miasmas de las pasiones más reprobables, está predeterminado por los dioses. No hay en ello jacobinismo resentido, ni hay en ello apostasía de los dioses nacionales, hay, así, solapadamente, una sometida justificación que intenta rebajar la gravedad de la culpa.

El griego de entonces, ya sentía desde lejos, el comienzo de su infalible decadencia. Como muy pocos pueblos, había presentido la parábola histórica de lo social y lo transfundía en ficción teatral, pero en el fondo de su intención, buscaba de un modo profiláctico su curación.

De esa *noción profiláctica de lo social* nace la comedia. No es de ningún modo el anverso ni el reverso de la tragedia, es sencillamente su reflejo. La comedia no es menos escéptica que la tragedia, aunque el modo sea más procaz y la tendencia hacia lo ridículo rebaje el tono del espíritu. Y tan no es menos escéptica, que ella es la primera que enarbola el problema de la crítica social ante los propios personajes vivos. El valor social de Aristófanes adquiere proporciones heroicas si se le juzga desde un plano pura y

exclusivamente social. El hombre que se anima a poner en duda la justicia de los dioses celestes en el juego de las incidencias sociales, y que más que eso (los dioses son menos susceptibles que los hombres o más indiferentes, si cabe) ataca la infalibilidad y la fama de hombres divinizados por la opinión y a los que él cree corruptores del bien social (Sócrates y sus secuaces; Pericles y compañía) tal hombre está en función de corrector y por ende de conductor de ideas político-artísticas en beneficio de un fin nacional.

De allí nace, de esas dos posiciones del escepticismo de la tragedia y de la confianza criticista de la comedia, el crepúsculo expresivo de toda Grecia. Después será el espectáculo, será la apoteosis alejandrina, será el arte de la distracción de las masas, en el enriquecimiento licencioso del imperio, pero antes, durante la crisis de una forma social a la otra, el teatro se llena de luces únicas, se hace vehículo doctrinal y filosófico, se hace dolor y amonestación, prefacio y epílogo de dos épocas que sin ser opuestas se separan.

**E**se fenómeno se repetirá siempre que una determinada vivencia social va a cambiar de faz histórica.

Roma no la necesita hasta el triunfo del cristianismo. Antes, está tan segura de ella misma en sí misma, que no debe recurrir al teatro para educarse ni para corregirse. Por entonces el poder romano se ha encargado de armonizar el ser social y el ser divino. Ha organizado también la ley de los dioses, no en solo hecho litúrgico sino en el decreto de una interrelación entre las acciones recíprocas de uno y otro. El romano no duda hasta tal punto de la infalibilidad de la ley, que ni siquiera supone que los dioses pueden infringirle ningún desacato. El Estado romano sabe que, legalmente, los dioses no le pueden fallar. Cuando tal suceda será porque la Revelación divina ha extendido sus planes de Redención y entonces él, consecuente con su naturaleza realista y socialmente equilibrada, hará de la nueva religión también un digesto y una norma de vida social.

El catolicismo está señalado por esa certidumbre de lo absoluto y de lo humano y está esencialmente ligado a ese concepto de la infalibilidad de la Ley en cuanto normativa divina en el hombre. Por ello, exceptuando la ceremonia expresivamente litúrgica y ritual de la Misa, el católico, durante seis siglos no necesita del teatro, ni lo supone siquiera.

Actor en un gran drama celeste, él no puede ocuparse de las pequeñas contingencias ni de las sutilezas de los fracasos. Siendo el sometimiento su evangelio, el católico no puede hacer jamás un drama de su propia ruina, porque toda ruina está señalada por su libre albedrío y por su inalienable culpa. Le corresponderá al plano divino; no ya confundir como en la tragedia griega, la vida del hombre, sino redimirla, perdonarla, divinizarla en las promesas eternas. El hombre Iglesia por lo mismo está más allá de toda ficción y de todo teatralismo entendido como crisis entre los factores sociales y los divinos. Por entonces la sociedad vive en aspiraciones de universalismo. Las circunscripciones nacionales son tan definidas como para erguirse en contra de lo ilimitable del mundo.

Pero, cuando los despertares de las diversas conciencias nacionales comienzan su balbuceo en las lenguas romances o en las nuevas lenguas anglosajonas, la crisis aparece. Cuando el mundo católico medieval va a entrar en su última faz, cuando la scensión de la teología va a llegar al mismo punto del saber griego en épocas de Sócrates, Aristóteles y Platón, cuando en fin, el hombre se ha explicado ante Dios y se ha representado ante Dios, la crisis de los valores compositivos nacionales surge. Y con ella el nuevo teatro.

Ya no basta la misa en sí misma, rica de convivencias divinas. Hay que catequizar con el misterio, con la sacra representación, con los juegos místicos y hagiográficos. Al principio la ingenuidad es tan litúrgica como una ceremonia ritual. Después, al tema sagrado se le deriva el ridículo y a las representaciones místicas las profanas y la crisis

empieza a morder en la duda y en la aspiración de lo nuevo y lo mejor. Un estado de concreción social ha terminado con ello.

En Italia el paganismo se enciende con las mismas delicias en todas las manifestaciones. Una armonía no excenta de urdimbre católica abunda en el encanto de un Poliziano, mientras que con acidulado escepticismo social y humano Machiavelli enarbola toda la admonición moderna hacia la ficción de la ética social. Contra ellos surgirá, ya desbocado en el descreimiento, ya resbalando hacia lo pornográfico, la argucia de Pedro Aretino, que determina la cirrosis histórica de una sociedad. El papado halaga a Aretino, sin pensar que está prestándose al juego de una transformación socializante y que él mismo cae en la crítica que fomenta. Hobbes, Moro y Campanella, cada uno a su tiempo, aplicarán sus certeras puñaladas al edificio social del catolicismo. Quince siglos de luchas y de triunfos, de construcciones y de unidad se bambolean ante ese teatro del alto renacimiento italiano. Y desde la crisis luterana hasta el triunfo ignaciano de Loyola en el Concilio de Trento y durante todas las luchas que las dos posiciones del espíritu de Occidente lega a los siglos siguientes, el teatro se explaya siempre en la misma forma causal y en el mismo signo genérico: *la crisis de lo nacional*.