EL TEATRO COMO PARTICIPACIÓN VIVA

Diana Berber Irabien de Raiko
Universidad de Turku y Åbo Akademi, Finlandia

Ya en el siglo XVII Calderón de la Barca hablaba de «El gran teatro del mundo» (Esslin, 1987: 8) y su contemporáneo Shakespeare aseveraba que «El mundo entero es un escenario» (Barnett, 1979: 24). Pero desde tiempos de los griegos se hacían estudios teóricos sobre el teatro y el drama: Aristóteles escribió la obra teórica sobre el drama que más influencia ha tenido durante la larga historia de este arte, *La Poética* (Esslin, 1987: 14). El arte teatral es casi tan antiguo como la civilización misma; todos los pueblos han buscado expresarse a través de este género literario, cada cultura y sociedad dándole su toque propio, su estilo, su propia visión. Generación tras generación nos damos cuenta de su importancia para nuestra identidad y nuestro lugar en la sociedad. El dramaturgo Dereck Walcott, Premio Nobel de Literatura en 1992, nos lo recordó con una breve frase: «El teatro puede decir algo definitivo sobre la sociedad» («Aulas al Sol», 1997: 39). Y por fin se está reconociendo, a partir de la década de los 70, su valor como un medio para la enseñanza de un segundo idioma (Walker, 1977: 141).

Constituye un instrumento valioso para nuestra tarea de enseñar no sólo la lengua castellana, sino la enorme riqueza cultural de tantos grupos étnicos tan distintos entre sí como los que se pueden encontrar entre los 345 millones de habitantes de veintiún países que tienen como lengua oficial el español, más los casi treinta millones de hispanohablantes residentes en los Estados Unidos y Filipinas. Tenemos en nuestras manos la tarea de enseñar la cuarta lengua más hablada en el mundo, después del chino, del inglés y del hindi. Tanta importancia ha adquirido el español, que se organizó recientemente un I Congreso Internacional de Lengua Española en la ciudad de Zacatecas, en México (Aceituno, 1997:3). El interés comercial y sobretodo cultural de la lengua castellana es entonces de sobrada importancia. A pesar de esto, el teatro, como tal, no se utiliza mucho en la enseñanza del español. Vamos a comenzar por aclarar a lo que me refiero aquí. En

ASELE. Actas VIII (1997). DIANA BERBER IRABIEN DE RAIKO. El teatro como participación viva
Centro Virtual Cervantes

casi todos los libros teóricos sobre la enseñanza de una lengua extranjera utilizando el drama, se habla exclusivamente de una dramatización improvisada en la que los estudiantes mismos deben inventar el diálogo. En realidad, sólo una de las obras consultadas menciona la utilización de obras de teatro «formales» (Barnett, 1979: 24) en forma directa, mientras que otro artículo hace sólo referencia a la técnica social a través de la cual el individuo aprende sobre su relación con la sociedad a través de un modelo, en este caso, la obra de teatro (Pickering, 1979: 9). Es de particular interés señalar que una de las obras consultadas (Maley, 1982: 6) claramente rechaza el uso de las obras de teatro en la enseñanza de una lengua por considerar que acartona el lenguaje del hablante.

Pero, ¿qué mejor combinación existe para llegar al estudiante que la diversión, la emoción y el aprendizaje? Siempre que he utilizado el teatro en mis clases, he recibido una retroalimentación muy positiva. Esta parece ser la experiencia de otros profesores de lengua también. Es estimulante no sólo por ello, sino también porque el maestro ya no constituye el centro de atención ni el que necesariamente presenta la iniciativa, sino que el proceso de comunicación se democratiza (Pickering, 1979: 10-11). Por ello he querido utilizar como título para esta comunicación «El teatro como participación viva», mismo que llevaba la materia de teatro impartida en mi universidad en México, la Universidad Iberoamericana. El título es el ideal, ya que el teatro hace vivir a los que participan en él el drama que representa. Comencemos entonces con una brevísima historia del teatro para ver el recurso tan rico e inagotable con el que contamos.

1. Una brevísima historia del teatro

1.1. *El teatro universal*

Aunque se tiene conocimiento de que se hacían dramas rituales ya desde los pueblos primitivos, se considera que el teatro comienza con la tragedia griega. La palabra «tragedia» proviene del griego *tragós* = macho cabrío, y *odos* = canción, ya que durante la ceremonia al dios Dionisos, al mismo tiempo que se danzaba y cantaba, se sacrificaba un macho cabrío. Asimismo, la palabra teatro proviene del griego *théatron*, de *théasthai*, que significa mirar (Pignarre, 1971: 14-15).

La comedia surge más adelante. Su característica principal es que trata un tema de manera ligera, aun cuando el contenido sea serio, provocando lo que se ha definido como «risa reflexiva». A partir de la tragedia y de la comedia surgen todos los demás géneros, que incluyen sátira, farsa, melodrama, zarzuela, comedia musical, vaudeville, etc. (Berber, 1987: 2).

1.2. *El teatro español*

Así como el teatro griego nació de una ceremonia religiosa, así parece ser que comenzó el teatro español. Lamentablemente, por la escasez de fuentes escritas no se

ASELE. Actas VIII (1997). DIANA BERBER IRABIEN DE RAIKO. El teatro como participación viva
Centro Virtual Cervantes

puede hablar de un teatro anterior al medieval, aunque probablemente haya existido. Se sitúan entonces los orígenes del teatro español hacia el siglo XI, siendo la teoría más aceptada que nació cuando la Iglesia, para competir con los cantares de gesta, empezó a representar los grandes misterios religiosos. Pero poco después, en el siglo XII, el Papa Inocencio II prohibió que se realizaran estas escenificaciones en el interior de las iglesias y que los religiosos participaran en ellas. Por esta razón, se empezaron a representar en el atrio de la iglesia, pasando después a las plazas públicas. La primera obra teatral española de la que se conserva el texto, aunque es sólo un fragmento, data del siglo XII, «El Auto de los Reyes Magos». Esta obra, aunque truncada, nos puede ayudar a ilustrar en una clase de historia o de cultura, la importancia de la Iglesia católica en España, así como de qué manera se explotaban los papeles de los rabinos para explotar elantisemitismo popular de aquella época.

Pero no sólo existía un teatro religioso, sino también profano, que estaría a cargo de los juglares. Se piensa que se conservaban algunas farsas de origen latino, aunque bastante alteradas. Alfonso X el Sabio, en su *Libro de las Siete Partidas*, hacía alusión a dichas representaciones teatrales profanas, llamándolas «juegos de escarnio».

Fue Don Juan del Encina, el llamado «padre del teatro español», quien sacó el teatro de los atrios de las iglesias y de las plazas públicas para llevarlo a los palacios. (Lozano, 1984: 77 y Aullón, 1981: 75). Estos orígenes del teatro religioso español servirían para ilustrar en una clase de análisis cultural el por qué de la implantación casi inmediata del teatro religioso en las Américas, y cómo obras muy semejantes al «Auto de los Reyes Magos» se siguen representando en las pastorelas mexicanas.

Obviamente los Siglos de Oro (los siglos XVI y XVII) del teatro español nos van a dar el material más rico e interesante en cuanto a teatro, con autores dramáticos tales como Tirso de Molina, Lope de Vega, Calderón de la Barca, Ruiz de Alarcón, Cervantes, que llevaron a primer plano mundial el teatro español. En el teatro de Lope de Vega, por ejemplo, se puede estudiar la influencia de la poesía árabe, provenzal e italiana en una clase de literatura, mientras que en una clase de historia se puede estudiar el aspecto patriótico y popular del teatro lopista. Ejemplos concretos serían «Fuenteovejuna», que nos puede ayudar en un debate sobre la existencia de la democracia en España durante el Renacimiento, bajo los Reyes Católicos, o algún «entremés» cervantino.

A finales del siglo XVI, se empezaron a utilizar los llamados «corrales de comedias», en donde se representaban las obras de los grandes dramaturgos antes mencionados. Esta construcción es interesante para ilustrar cómo era la división de clases en la sociedad del renacimiento español, en una clase de historia o de cultura. Las mujeres tenían su propio lugar en el corral de comedias, al fondo del patio, que era conocido como la «cazuela», aparentemente por el calor humano generado por el grupo femenino. Claramente ilustra la segregación de que era objeto la mujer en la sociedad de ese tiempo. Los hombres del pueblo, a los que se llamaba «mosqueteros» por el alboroto que armaban, se apiñaban en el patio y en los corredores. Y los miembros de la clase alta y las autoridades ocupaban lo que hoy llamaríamos los «palcos», entonces conocidos como «aposentos», que se encontraban colocados a ambos lados del escenario. Existe un «corral de comedias» de esa época que ha sido restaurado en la ciudad manchega de

ASELE. Actas VIII (1997). DIANA BERBER IRABIEN DE RAIKO. El teatro como participación viva
Centro Virtual Cervantes

Almagro, cerca de Ciudad Real, uno de los lugares más frecuentados durante el Festival de Teatro Clásico que tiene lugar en esa ciudad cada verano. (Zorrilla, 1997: 69). Hasta podemos estudiar la economía española de la época, ya que se sabe que en 1606 un «aposento» costaba 12 reales por representación, y debido al auge del teatro, costaba 17 reales en 1615. En ese tiempo, un dramaturgo como Lope de Vega, recibía 500 reales por una comedia, y 300 reales por un auto, lo cual era una cantidad bastante respetable (Aullón, 1981: 343-345 y Lozano, 1984: 177). Lope de Vega, debido a su fecunda producción, 1.800 comedias y 400 autos sacramentales, debe haber sido un hombre de muy buena posición económica.

Tirso de Molina creó en «El burlador de Sevilla» uno de los personajes universales que ha sido tomado y retomado hasta nuestros días: Don Juan. El personaje de Don Juan, a partir de Tirso de Molina, tiene gran impacto en Europa, convertido en *leitmotiv* y mito (Tirso de Molina, 1924: 3). Así, podemos estudiar el impacto de la literatura española en la expresión artística europea, puesto que Molière, Mozart, Dumas, Byron, Richard Strauss, y hasta otro español, Zorrilla, crearon su propia versión de este mito social (Aullón, 1981: 358). Se considera a Tirso de Molina además como el más grande creador de caracteres femeninos, lo cual nos da pie para estudiar a través de sus obras a la mujer de la época. Más tarde, otro dramaturgo, Don Leandro Fernández de Moratín nos ofrece «El sí de las niñas», una obra para estudiar a la mujer en la sociedad en el siglo XVIII (Lozano, 1984: 181-207),así como el afán educativo y moralista de su tiempo.

Pero el primero en querer moralizar a través de su producción teatral fue Juan Ruiz de Alarcón , iniciando así una interesante tendencia ética y pedagógica que se puede analizar en un curso de cultura. Además de sus excelentes obras, Ruiz de Alarcón como individuo nos sirve para analizar los prejuicios de la sociedad de su tiempo hacia las personas con deformaciones físicas, ya que Ruiz de Alarcón, por ser jorobado, sufrió de la burla incluso de los más brillantes de sus contemporáneos, como Lope de Vega, Góngora y Quevedo (Aullón, 1981: 363).

En una clase de historia, al estudiar la orden jesuítica y su importancia dentro de la historia de España, las obras de Don Pedro Calderón de la Barca pueden ser de gran utilidad. Fue Calderón mismo quien en el barroco introdujo la música y danza al drama, con su obra «El laurel de Apolo» de 1657. Esta obra, que se representó en el Palacio de la Zarzuela, fue la que inició la característica opereta española, la «zarzuela». En el siglo XVIII gozó de gran popularidad el «sainete», cuyo representante principal es Don Ramón de la Cruz. Aunque los neoclásicos calificaban a este género como inferior al teatro clásico, era muy popular entre el público general. La temática del «sainete» es parecida al del antiguo «entremés», es decir, presentación de tipos populares, crítica de ciertas profesiones, costumbrismo, todo en forma muy breve. Su costumbrismo nos puede resultar muy interesante en clases de cultura. Un género muy semejante en su función era la «tonadilla escénica», una pequeña ópera cómica no mayor de 20 mins. Algo muy interesante es que gracias a la gran popularidad de esta «tonadilla», las estrellas empezaron a surgir, las llamadas grandes tonadilleras, como la Caramba, la Tirana, María Ladvenant, entre otras, que lograron captar la imaginación del pueblo y en especial de los caballeros del siglo XVIII (Aullón, 1981: 390-431)

ASELE. Actas VIII (1997). DIANA BERBER IRABIEN DE RAIKO. El teatro como participación viva
Centro Virtual Cervantes

Ya en el siglo XIX, el personaje más popular es otra vez el Don Juan, esta vez el «Don Juan Tenorio» de Zorrilla, donde se puede explorar el individualismo característico del romanticismo. Es interesante hacerles sabera los estudiantes que «Don Juan Tenorio» sigue representándose una vez al año, en el Día de Muertos, en México, como parte de la tradición obligada de dicha celebración. Puede ser consecuencia del hecho de que Zorrilla vivió en México, en donde participó en la fundación de Bellas Artes por encargo del emperador Maximiliano de Habsburgo (Lozano, 1984: 224-231).

El teatro realista, puesto que como su nombre lo dice es una reproducción de la realidad, nos da material interesante para estudiar los cambios políticos y sociales ocurridos a mediados del siglo XIX. La obra «Consuelo» de Adelardo López de Ayala ilustra todos los vicios y virtudes de la sociedad de esa época. Por otra parte, la zarzuela, en especial la del «género chico», muy cultivada en el siglo XIX, nos provee de cuadros costumbristas y de sátira social y política, como continuación de los géneros populares como los entremeses y jácaras del siglo XVII y las tonadillas del siglo XVIII. El ejemplo más famoso de zarzuela de género chico sería «La Verbena de la Paloma», de Ricardo de la Vega. Cabe mencionar que artistas del genio de Isaac Albéniz produjeron zarzuelas también; la de Albéniz se titula «San Antonio de la Florida». (Aullón, 1981: 510-559). Sin embargo, si se pretende estudiar la sociedad de ese tiempo, hay que tener cuidado pues la verbena oculta la situación socioeconómica de las clases populares españolas, que distaba mucho de ser tan divertida como la pintaban.

Según los críticos, la mejor obra de todo el siglo XIX es «Un drama nuevo», donde Manuel Tamayo y Baus se anticipa a la comedia moderna, ya que en ella introduce «el teatro dentro del teatro», utilizando la escenificación de una representación de Shakespeare y paralelamente desarrollando otra obra (Aullón, 1981: 512). Una obra interesante, sin duda, para literatura comparada.

En la primera mitad del siglo XX, se da la corriente Neorromántica o Alta Comedia, que vuelve a llevar a escena los problemas de las clases sociales. Las obras de Jacinto Benavente, Premio Nobel de literatura en 1922, pertenecen a esta corriente, donde trata no sólo los problemas de la ciudad, sino también los del campo. Su obra más importante, «Los intereses creados», nospuede ayudar a analizar la problemática de ese tiempo en una clase de historia. En la corriente modernista, Ramón del Valle-Inclán representa en forma trágica, inquietante y profunda los problemas sociales, en su obra «Esperpentos» y en su obra cumbre, «Divinas palabras». La «tragedia grotesca» de esa época supone la culminación de este afán por denunciar las lacras sociales, sobre todo la mentalidad provinciana, el atraso cultural de España, la inmoralidad de ciertas clases dirigentes, la injusticia social. La crítica más incisiva dentro de esta corriente la hace Carlos Arniches, en sus obras que han sido llevadas al cine: «Don Quintín el amargao», por Luis Buñuel, y «La señorita de Trevélez, adaptada al cine por Juan Antonio Barden con el título de «Calle Mayor». Pero el costumbrismo puramente folklórico y superficial se puede apreciar en la comedia de costumbres de los hermanos Serafín y Joaquín Alvarez Quintero, mejor conocidos como los hermanos Quintero. Surge hacia ese tiempo otro género cómico, el «astracán», que se caracteriza por el juego de palabras y el chiste a base del retruécano, creado por Pedro Muñoz Seca, cuya obra más popular y

ASELE. Actas VIII (1997). DIANA BERBER IRABIEN DE RAIKO. El teatro como participación viva
Centro Virtual Cervantes

vigente es «La venganza de don Mendo» (Aullón, 1981:685-686 y Lozano, 1984:270-273), obra que puede servir en una clase de lexicología.

Ramón del Valle-Inclán también escribió teatro de vanguardia, cuya obra más importante en esta corriente es «Luces de Bohemia». García Lorca nos ofrece sus tragedias «Bodas de sangre», «Yerma», y el drama «La casa de Bernarda Alba», con las que podemos analizar el conflicto del principio de la autoridad frente al principio de libertad, sobre todo en la vida rural de España. El teatro burgués de Joaquín Calvo Sotelo nos ofrece con el drama «La muralla» un análisis de la burguesía católica española de la posguerra. Es interesante analizar en este teatro burgués de posguerra la condena de los vencidos en la guerra civil, y la abierta confesionalidad católica de la España franquista. Pero es importante hacer notar que ahí coexistía una fuerte tendencia a la evasión, solamente con afán de entretenimiento, con varios autores que escribieron obras de mucho éxito, como «El baile» de Edgar Neville, «Celos del aire» de José López Rubio, y en lo cómico las obras de Alfonso Paso. Por su misma ligereza, son útiles para clases de entonación y de gramática, donde el contenido social no tiene mayor importancia.

Y no hay que olvidar a uno de los más destacados dramaturgos españoles que aún vive y ha sido objeto de importantes homenajes: Antonio Buero Vallejo. Su drama «Historia de una escalera» nos permite analizar la inmovilidad social a través de generaciones, mientras que «El tragaluz» estudia tanto las consecuencias de la guerra civil como dramas más íntimos de la sociedad española como el conflicto entre hermanos, visto como un símbolo de lo que sucedía en la España de postguerra (Aullón, 1981: 690-699 y Lozano, 1984: 305-307).

2. Otros ejemplos prácticos de utilización del teatro en la enseñanza del español

Otros ejemplos de cómo podemos utilizar las obras de teatro serían:

1) En clases de redacción, analizando las descripciones de acciones, gente y lugares, así como diálogos, antes de poner a los alumnos a hacer sus propias redacciones; 2) en clase de gramática, analizando por ejemplo los verbos según su significado y función en la oración; 3) en clase de entonación, donde es una gran motivación para los estudiantes que después de hacer ejercicios mecánicos, por fin pueden poner en práctica sus conocimientos teóricos de la materia, muchas veces con resultados sorprendentes, pues al encarnar un personaje superan sus propios problemas de entonación. Me gustaría subrayar en especial esto último, pues mi propia experiencia es que estudiantes que habían tenido problemas para reproducir las entonaciones en forma mecánica, al leer la obra en clase tomaron tan en serio su papel que se olvidaron de trabas y prejuicios, y mejoraron notablemente su producción de entonación.

3. Conclusión

Esta comunicación constituye tan solo un panorama general y muy superficial e incompleto del teatro español y de cómo puede ser utilizado en la enseñanzade la lengua

ASELE. Actas VIII (1997). DIANA BERBER IRABIEN DE RAIKO. El teatro como participación viva
Centro Virtual Cervantes

castellana. Nos ha permitido solamente atisbar por la ventana entrecerrada que tenemos al amplio e inmensamente rico campo del teatro.

BIBLIOGRAFIA

ACEITUNO, Virginia, 1997, «I Congreso Internacional de Lengua Espanola en Zacatecas», *Diálogo Iberoamericano*, No. 9, pp. 3-4.

—«Aulas al Sol 4, «El Teatro Sagrado», 1997, *Cambio 16*, No. 1.339, pp. 36-41.

AULLÓN DE HARO, Pedro *et al.*, 1981, *Breve Historia de la Literatura Española en su Contexto*, Madrid, Playor.

BARNETT, Lewis y SELEY, Kathy, 1979, «Drama in the Classroom», *Forum*, Vol. XVII, 4, pp. 22-24.

BERBER, Diana, 1987, *Amor sin Barreras-West Side Story* (folleto), México, UIA.

ESSLIN, Martin, 1987, *The Field of Drama*, London and New York, Methuen.

LOZANO FUENTES, José Manuel *et al.*, 1984, *Literatura Española*, México, Compañía Editorial Continental.

MALEY, Alan y DUFF, Alan, 1982, *Drama Techniques in Language Learning*, Cambridge, Cambridge University Press.

PICKERING, Michael, 1979, «Role-playing as a Technique in Foreign Language Teaching, Part I», *Tempus*, 4, pp. 9-13.

PIGNARRRE, Robert, 1971, *Histoire du théâtre*, París, Presses universitaires de France.

TIRSO DE MOLINA, 1924, *El Burlador de Sevilla*, Buenos Aires, Editora Internacional.

WALKER, T. A., 1977, «Language through Drama», *ELT*, Vol. XXXI, 2, pp. 141-143.

ZORRILLA, Virginia, 1997, «Almagro: Cita con los Clásicos», *Cambio 16*, No. 1.338, pp. 68-70.

ASELE. Actas VIII (1997). DIANA BERBER IRABIEN DE RAIKO. El teatro como participación viva

Centro Virtual Cervantes

Centro Virtual Cervantes