

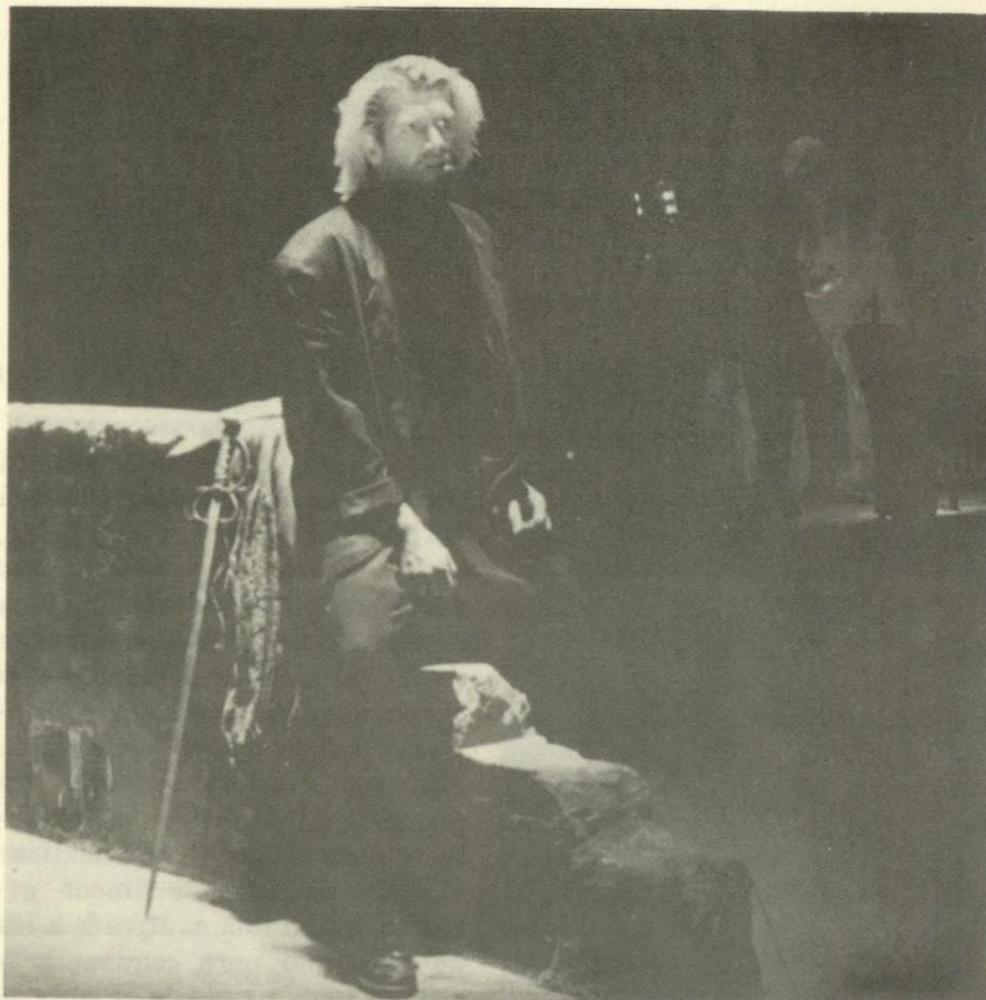
# Dramatización de lo Inmediato

*Samuel Rovinski*



## El sentido de lo trágico

Desde el nacimiento de la tragedia, los helenos de la época de Esquilo, Sófocles y Eurípides, y las generaciones posteriores del mundo occidental, hasta nuestros días, dedicaron mucho tiempo al esfuerzo intelectual de aprehender el fenómeno y encajarlo en un marco conceptual. Platón y Aristóteles fueron los primeros en dedicarse seriamente a racionalizar y sistematizar el extraordinario fenómeno artístico, que había cautivado a los helenos, uno para condenarlo y el otro para exaltarlo. Platón le reprochaba a la tragedia, particularmente a la antigua de Esquilo y Sófocles, el que fuera la imitación de una apariencia, con lo que descendía a un orden inferior al de lo empírico, cuando el arte debía llegar más allá de la realidad y representar la Idea. Aristóteles, en cambio, tomaba a la tragedia como el modelo de la sublime belleza expresiva cuando, con gran lucidez y profundidad, la definió en su *Poética* como "la imitación de acciones esforzadas, completas y grandiosas, en lenguaje deleitoso, cada peculiar deleite en su correspondiente parte; imitación de hombres en acción, no simple recitado, y que determine conmiseración y terror y opere la purificación propia de semejantes emociones". Platón seguía las enseñanzas de su ilustre maestro Sócrates y condenaba a la tragedia, y al arte en general, porque



Sócrates no es otra cosa más que una manera de barrer el camino para que entre, en medio de pifanos y cantos solemnes, el drama wagneriano como un torrente dionisiaco de la pretendidamente grandiosa y original alma del pueblo alemán.

Como se ve, los filósofos se han metido de cabeza en el fenómeno teatral más para dar razón a sus preferencias que para explicar objetivamente los principios del fenómeno; más para corroborar sus ideas estéticas que para entresacar una estética teatral, tal vez con el afán de constituir modelos a imitar por los dramaturgos, orientándolos por las sendas que ellos han querido trazar. El ejemplo de las consideraciones filosóficas de Nietzsche sobre lo que fue la tragedia, y lo que debería ser, es una clara demostración de los alcances de la manipulación que se puede ejercer sobre el arte para consolidar una estética. Si lo que el filósofo alemán reprocha a Eurípides, como "pobreza e inferioridad poéticas por causa de la intrusión del espíritu crítico y el ciego (sic) racionalismo", es precisamente una de las cualidades de la tragedia contemporánea, nos podemos dar cuenta de los límites que marcan la influencia de las teorías estéticas sobre el teatro. La Poética de Aristóteles, tan mal interpretada muchos siglos más tarde por eruditos como Escalígero, sirvió para fijar las normas de la tragedia, que los buenos dramaturgos debían respetar. Entonces, el teatro se convirtió en la caja de resonancia de una métrica poética y unas proporciones estructurales de tiempo, lugar y acción férreamente aprisionadas por las normas del monje italiano. Los trágicos franceses, Corneille y Racine, debían, entonces, encerrar su genio en la escafandra de las

contrariaba su sistema dialéctico de pensamiento. Aristóteles se situó más adentro del fenómeno, porque encontró la respuesta a la misteriosa atmósfera que se creaba entre espectadores y actores de la tragedia, conmovidos todos por una acción imposible de explicar mientras está sucediendo. La visión optimista de la dialéctica platónica no comulgaba con la terrible presencia de la Moira trágica, del destino ineludible; por esa razón, se inclinaba más por el teatro de Eurípides, en el que el hombre, en todo su poderío y lucidez, podía torcerle el brazo al destino y concluir la acción felizmente. En contraste con Aristóteles, que precisamente admiraba el fatalismo dionisiaco, contenido por los diques de la concepción apolínea, en un equilibrio formal que imita la acción del individuo sobre la Na-

turalidad pero que, en el desenlace trágico, permite al espectador expurgar a los fantasmas del miedo y elevarse, mediante esa catarsis, por encima de la Naturalidad de sus instintos. En su estudio sobre el origen de la tragedia, Nietzsche toma partido por la tragedia antigua y margina a Eurípides, quizá para justificar su apasionada exégesis del "nuevo drama alemán" representado por las óperas de Wagner, cuando apunta que "mientras que en todos los hombres el instinto, en lo que se refiere a la génesis de la productividad, es precisamente la fuerza poderosa, positiva, creadora, y la razón consciente una función crítica, desalentadora, en Sócrates el instinto se revela como crítico y la razón es creadora: ¡verdadera monstruosidad por defectum!" La indignación del filósofo alemán contra

sublimes proporciones áureas del pasado griego, supuestamente conocidas y reveladas por Aristóteles y sus desorientados exégetas. Por su lado, Nietzsche sólo logró, con sus ditirambos dionisiacos al drama wagneriano, dejar una cuestionable apología al músico alemán en vez de unas reglas estéticas que, de todas maneras, ningún dramaturgo del siglo XX podría tomar en serio. De esta obra, "El origen de la tragedia", permanecerán solamente sus admirables investigaciones sobre el origen y función del coro en la tragedia y la clara definición de los aspectos dionisiacos y apolíneos que caracterizaron al drama griego. La dramaturgia de este siglo ha seguido más al espíritu crítico socrático que a la embriaguez dionisiaca wagneriana. Lo único que ha conservado de la fusión entre lo dionisiaco y lo apolíneo del drama griego es la atmósfera trágica.

En sus reflexiones sobre el teatro, Pierre-Aimé Touchard, quien fuera hace unas décadas director de la Comedia Francesa, tuvo el acierto de referirse a la esencia del fenómeno teatral de la tragedia como la atmósfera creada por el espectador, más que por la obra, en la que cuentan más las relaciones de los personajes con el espectador, que los personajes y los actos en sí. Define al teatro como el espejo donde debe reconocerse el espectador, que será exitoso en la medida que se establezca ese reconocimiento. Como esta relación tiene que ser dada por una mutua adhesión y un compromiso, que sólo puede brotar de la identificación con el personaje, el espectador se sentirá envuelto en el proceso ineludible de las acciones ligadas a un destino fatal y participará, entonces, en la atmósfera trágica de la escena. En su "Apo-

logía del teatro", Touchard enfatiza esas características diciendo que "la atmósfera trágica surge tan pronto como me identifico con el personaje y en cuanto la acción de la obra se transforma en mi acción, es decir, tan pronto como me siento comprometido en la aventura que representa. Ahora bien, un compromiso personal no puede ser si no total: cuando digo yo, es mi ser entero, mi destino entero el que está en juego. Siendo así, ¿cuál puede ser el signo más visible de semejante compromiso sino la muerte, eso que Escalígero llama un desenlace desdichado?" Touchard concluye aseverando que "la atmósfera trágica es aquella en que los hombres se reconocen a sí mismos, y entre sí, en la alta expresión de la belleza". Ahora, lo que Touchard deja en el tintero es exactamente el meollo del asunto, el centro mismo de todas las polémicas suscitadas por la intromisión del concepto de belleza en el teatro. El planteamiento axiológico de la estética, como norma del fenómeno teatral, es, precisamente, lo que encierra el espíritu creador en una jaula y no le permite al dramaturgo afirmar su libertad. Y si no le permite ejercer el campo de acción de su libertad creadora, menos le permitirá al espectador redescubrir su libertad mediante una simple purificación aristotélica, la catarsis, con el vestido relumbrante de una métrica alejandrina y un cumplimiento estricto de las reglas de acción unitaria, tiempo delimitado y espacio definido.

Para encontrar los medios de creación de la atmósfera trágica en la dramatización de lo inmediato, sin que el dramaturgo ni el espectador ni los actores pierdan el derecho al ejercicio de su propia libertad de acción, me serviré, paradójicamente,

del pensamiento de Nietzsche entresacado de su obra "El origen de la tragedia". En un párrafo del capítulo 24, dice, a propósito de la necesidad de una reforma artística que debería ser operada en su tiempo para el advenimiento del nuevo drama: "Pues no sería, en verdad, una explicación del advenimiento de una reforma artística el que eso pase en la realidad de la vida con el mismo carácter trágico, pues el arte no es solamente una imitación de la realidad natural, sino un suplemento metafísico de la realidad natural, yuxtapuesto a la misma para contribuir a vencerla. El mito trágico, en cuanto parte integrante del arte, se utiliza también para suscitar esta transfiguración que es el fin metafísico del arte en general. Pero, ¿qué es lo que transfigura al exponer ante nuestros ojos el mundo de la apariencia, bajo la forma de un héroe desgraciado? Nada menos que la realidad de ese mundo de la apariencia, puesto que justamente nos dice: "Ved. ¡Fijaos bien! ¡Esa es vuestra vida! ¡Esa es la aguja que señala la hora en el reloj de vuestra existencia". Este pensamiento de Nietzsche contradice toda su apología del drama wagneriano, afincado en un mito popular sin raigambre en la realidad. Por el contrario, afirma el carácter trágico de la realidad que brota del mundo de la apariencia, es decir, la transmutación en imagen de la acción de lo inmediato en el observador. Los dos aspectos contemplados en ese pensamiento: la identificación del espectador con el destino trágico del personaje, y su posterior liberación mediante la conciencia crítica de la verdad revelada ante sus ojos por la acción teatral, es lo que permite consolidar la tragedia en la dramatización de lo inmediato, conservando lo que existe de dionisiaco en el

comportamiento humano, y de apolíneo en su concepción estética, sin ir en detrimento de la libertad. A la pregunta de cómo es posible que lo que constriñe la libertad, como es el destino, la fatalidad, la Moira, puede ser la semilla de la liberación del individuo y del grupo, que participan en el fenómeno teatral, diré que es la participación del espectador, su entrega total, su transfiguración momentánea en personaje y su posterior distanciamiento crítico, producto de la lección aprendida, lo que completa su individualidad sin perder la conciencia de su ser social. Esto es lo que intentaré demostrar mediante un breve análisis de mi obra "El martirio del pastor", que trata de los tres últimos años de la vida de Monseñor Arnulfo Romero, Arzobispo de El Salvador (1977-1980), cuando fue asesinado por las fuerzas de derecha que dominan el escenario político de esa nación.

En su aspecto formal, la pieza no se ciñe a las reglas mal llamadas aristotélicas de las unidades de tiempo, lugar y acción; tampoco puede considerarse dentro de la corriente romántica, que parte de Shakespeare y explota en el siglo XIX con el Sturm und Drang de Kleist y todos aquellos dramaturgos que, contagiados por una embriaguez fáustica, deciden romper con el clasicismo formal, desarticulando la tragedia de su limpidez apolínea. Por el contrario, mi pieza logra la atmósfera trágica por su contenido y su rígida forma de auto sacramental. Antes de pasar a demostrarlo, conviene hacer una sinopsis histórica del tema.

En 1977, el escenario político de El Salvador está claramente dividido en dos. No existen matices ideológicos, intenciones



de reforma social o tendencia hacia una democracia pluralista. Por un lado, la oligarquía poderosa, dueña de la mayor parte de la riqueza productiva, apoyándose en su brazo armado, el ejército, ejerce el poder inequívoco en el país, que no quiere compartir con ningún otro sector político. Somete al pueblo y lo condena a la miseria y el sufrimiento. Los sucesivos gobiernos despóticos, que comienzan en 1934 con el General Hernández Martínez, culpable de la masacre de más de treinta mil campesinos, jefeados por Farabundo Martí, impiden la democratización del país. Una parte de la Iglesia Católica y el Gobierno de los Estados Unidos, apoyan esta situación social. Del otro lado, comienzan a formarse grupos revolucionarios de izquierda, que exigen una transformación de las insti-

tuciones en beneficio de una mejor repartición de la riqueza; estos grupos provienen, en su mayor parte, de la clase media, la pequeña burguesía y un amplio sector obrero y campesino, con el apoyo de la naciente iglesia popular, constituida mayormente por sacerdotes jesuitas. La radicalización de la oligarquía, el gobierno y el ejército, que se traduce en una profunda represión, radicaliza igualmente a las fuerzas opositoras. No es ésta una observación maniqueísta de la historia salvadoreña: es, más bien, el enfrentamiento maniqueísta de sus fuerzas históricas. En ese estado de cosas, dos hechos importantes están a punto de producirse: la elección de un nuevo Arzobispo para la diócesis y los comicios electorales para Presidente de la República. Las bases de la Iglesia apoyan a Mon-

señor Rivera, porque lo consideran muy sensible a las demandas populares de pan y libertad, pero la oligarquía lo adversa y presiona a la Nunciatura en favor de Monseñor Arnulfo Romero, a quien consideran un elemento moderado y respetuoso de la iglesia tradicional. Monseñor Romero es designado Arzobispo y, por otro lado, en unas elecciones fraudulentas, el General Romero, candidato del gobierno y de la oligarquía, se lleva los comicios presidenciales. La situación parece amarrada en favor de la oligarquía: tiene en sus manos el gobierno, la economía y el ejército, y ha logrado sentar en la Curia a un religioso moderado. Sin embargo, el enfrentamiento cada vez más encarnizado entre las fuerzas sociales contrarias, llevará al país rápidamente a un estado de guerra civil. La extrema derecha, con sus fuerzas paramilitares, actuando en la oscuridad, inicia la liquidación de los elementos opositores en una forma bárbara, cruel y sistematizada. La conciencia de esa realidad, conduce a Monseñor Romero, paulatinamente, a cambiar de posición. Ya no será más el sacerdote conservador que confía en la justicia divina para armonizar los asuntos terrenales. A partir del asesinato de su amigo y compañero de seminario, el Padre Grande, Monseñor entra en contacto con el pueblo sufriente y toma su defensa, convirtiéndose en el pastor de almas que debe cumplir con los verdaderos postulados de la iglesia, contenidos en el Evangelio y en la Biblia. Monseñor se alista a convertirse en la voz de los que no tienen voz, como lo hicieron los pequeños profetas de Israel. Esta notable metamorfosis individual, provoca la inmediata reacción del sector dominante salvadoreño que trata de moderarlo de

nuevo. La figura de Monseñor ha tomado dimensiones de líder espiritual en defensa de los necesitados, que le acarrea, por un lado la devoción, el amor y el respeto y, por el otro, un odio desproporcionadamente irracional. Las fuerzas represivas lo condenan a muerte y se preparan a ejecu-



tar la condena. Monseñor está consciente de su destino: ya recibió el aviso inequívoco de la sentencia. Sin embargo, continúa su labor de pastor. Sabe que será inmolado, pero él se debe al rebaño. La muerte se aproxima y él permanece firme, con el báculo de la verdad en sus manos, tratando de hacer justicia. El desenlace trágico no se hace esperar mucho: el 24 de marzo de 1980, durante la eucaristía de una misa en la pequeña capilla del Hospital de la Divina Providencia,

pistoleros de la derecha asesinan a Monseñor.

El drama histórico, que se desprende de los hechos antes relatados, no parece tener nada de singular. En el escenario contemporáneo latinoamericano se suceden las dictaduras sanguinarias que empobrecen, torturan y masacran a sus pueblos. El cinismo, el engaño y las técnicas del terror son las armas usuales para sostenerse en el poder. La connivencia del capital, los políticos corruptos, la casta militar y gran parte del clero ha permitido la perpetuación de la injusticia social. Mucho se ha escrito sobre esto y no pienso abundar en ejemplos ni consideraciones sociológicas. Me interesa señalar únicamente las razones de la escogencia de este hecho histórico salvadoreño como drama particular que, tal vez, pueda darnos el significado de las relaciones del poder político y moral en los asuntos de Estado.

Así como la "Antígona", de Sófocles, enfrenta la libertad individual con los intereses políticos del Estado, "El martirio del pastor" trata no solamente de lo mismo sino de los problemas de la conciencia, que son, al fin y al cabo, de la incumbencia de la ética y, por consiguiente, también de la religión. "El martirio del pastor" es, básicamente, el conflicto moral interno de la iglesia provocado por la necesidad de acción sobre un problema social. Monseñor se encuentra desgarrado por la indecisión entre sus deberes jerárquicos con el Vaticano y la defensa de los derechos de su pueblo. Cuando su sensibilidad moral lo lleva a tomar partido por los que sufren, y no tienen voz, se desencadena la fuerza del destino para llevarlo a un desenlace desdichado. Antígona abre las compuertas del to-

rente al infringir la severa orden del tirano Creonte que impide la sepultura del cadáver de su hermano Polinices, culpable, según las leyes del Estado, del delito de traición a la Patria. Cuando el tirano le reprocha su acción, recordándole que el otro hermano, Étocles, merece, al contrario de Polinices, los honores del Estado por haber defendido con su vida a Tebas, Antígona afirma que no es vergonzoso honrar a los hermanos y que el dios Plutón quiere una misma ley para todos. Creonte le hace ver que un enemigo no puede ser amigo, ni después de muerto, y Antígona le responde que ella no ha nacido para compartir el odio, sino el amor. La imposibilidad de conciliar los intereses del individuo con los del Estado lleva a Antígona a la muerte, porque es el Estado quien dicta y aplica las leyes. En "El martirio del pastor", el destino puede identificarse con la búsqueda y aplicación de la verdad. Monseñor no quiere enfrentar a la Iglesia con el Estado, pero exige que se esclarezca la verdad, que se aplique la justicia y que se conviertan los culpables. Monseñor no se propone subvertir el orden, sino armonizar las fuerzas sociales mediante el amor. Monseñor no quiere la guerra entre ricos y pobres, sino que aquéllos cedan parte de sus recursos en beneficio de éstos y que se comporten como verdaderos cristianos, siguiendo las enseñanzas de los evangelios. Monseñor se convierte en héroe trágico porque, en la búsqueda y aplicación de la verdad, las causas del conflicto afloran a la luz del día y hacen crisis. La Iglesia se encuentra ante una disyuntiva que puede resquebrajar los cimientos de su poderío terrenal: si se coloca del lado de los que sufren, de los dominados, del rebaño bíblico, se enfrenta con la oligarquía y

la maquinaria del Estado. Si no puede conciliar las fuerzas antagónicas, deberá optar entre un papel hartado tradicional de cómplice del statu quo o la lucha revolucionaria. Monseñor evoluciona trágicamente de la posición conservadora a la de defensor incuestionable de los que sufren; y esto, a juicio del statu quo, lo convierte en revolucionario. Por más que hable de amor y de paz, quienes lo adversan hacen la guerra, como lo anoto en el acápite de la pieza (Salmo 120, 7). Antígona va a morir por empecinamiento en hacerle justicia a su corazón en contra de los intereses de Tebas, interpretados así por el tirano Creonte. De una manera similar, Monseñor Romero será ejecutado sórdidamente por el Estado por su empeño en convertir a las fuerzas represoras hacia el amor a sus semejantes. La pureza del Evangelio no es aplicable a las razones de Estado y Monseñor se ve aplastado por los elementos que no se pueden convertir por amor ni por razones.

Monseñor es un eclesiástico que respeta la jerarquía de la iglesia y los fundamentos de la religión. En ningún momento pretende servirse de su posición influyente para liderar un movimiento político. Cada vez que debe tomar una decisión importante, se recluye en su humilde celda del Hospital de la Divina Providencia y pide a Dios la inspiración necesaria para llegar a la verdad. Sus oraciones tienden a forjar la revelación que arroje luz sobre los espíritus descarriados. Al mismo tiempo, es un hombre consciente de las necesidades terrenales y sabe que debe impartir justicia mediante los instrumentos que le ofrece el código social. No se exalta ni toma resoluciones atropelladas. En el centro de la violencia política,

su palabra trae la cordura y la persuasión. Habla del cambio necesario para lograr un régimen justo. Si, al principio de su gestión de Arzobispo, confía en la justicia divina y en que los lobos se convertirán, como dice el Padre Grande a uno de los jesuitas, más adelante se convence que su deber es aplicar esa justicia divina en la tierra y toma partido por los pobres, donde, como lo dice, se encuentra el reino de Dios.

En esta tragedia, sólo el protagonista principal, Monseñor Romero, sufre la angustia existencial de la contradicción entre la obediencia al Vaticano y el apoyo a los pobres. Los demás personajes son de una sola pieza y no padecen de escrúpulos de conciencia. Los oligarcas consideran que ceder un poco sus privilegios es debilitar todo el edificio de su poder; los militares forman ya una casta al servicio de la oligarquía y temen represalias si se ablandan; los líderes de la insurrección piensan que una colaboración política con los oligarcas y los militares sería una traición al pueblo. Es un escenario en blanco y negro. Los únicos matices proceden del enfrentamiento interno en la Iglesia, que repercute en su actitud hacia los personajes del conflicto. Por otro lado, el pueblo sufre, en la llanura, recibe los golpes. Sin embargo, es ahí, en la llanura, donde se origina y desemboca todo el proceso dialéctico del conflicto. El pueblo aporta los actores violentos, que dan el tono dionisiaco a la tragedia. De él parten los soldados gubernamentales y los combatientes revolucionarios. Son los hermanos enemigos que se enfrentan entre sí, como peones de un huracán surgido de las alturas. Esta concepción trágica de la realidad del conflicto se refleja en la

obra, tanto en la pintura sin matices de los personajes como en su distribución en la sala teatral.

En las sugerencias para el montaje, digo que "el espectador debe tener constantemente la sensación de descubrir una realidad despojada de los elementos superfluos que no afectan la evolución de los acontecimientos ni la conducta de los protagonistas. Debe ser una nueva visión de lo inmediato". Para que esto se logre, los personajes deben ser perfectamente identificables y, hacia ellos, habrá siempre, de parte de los espectadores, un alejamiento crítico. El drama de la Iglesia, concentrado en la figura de Monseñor, provocará una entrega emocional, una identificación total de quienes aman la justicia. La conciencia atormentada y la metamorfosis de la conducta, producto de la doble revelación (divina y terrenal) de Monseñor, hasta el **desenlace desdichado**, deberá provocar la traslación espiritual del espectador hacia el personaje, camino a la catarsis final.

La disposición de la gradería evocará el anfiteatro griego. Los espectadores deben concentrarse en el centro mágico de la acción teatral, vestigio de la divinidad y sustancia del misterio dionisiaco. Altoparlantes situados en sitios estratégicos del anfiteatro, mantendrán la conciencia alerta del espectador a los llamados angustiosos de quienes sufren la violencia y a una parte de la información radial, como si lo estuvieran compartiendo con la realidad contemporánea del suceso. Las proyecciones de diapositivas y de videocassettes, acomodarán el ojo del espectador al hecho concreto y serán el complemento de la información auditiva. De esta ma-

nera, los signos visuales y auditivos contribuirán a guiar la razón y el sentimiento de los espectadores hacia el juicio final de la obra. En el escenario, plataformas de diferentes niveles, situadas a izquierda y derecha, alojarán a los protagonistas intelectuales del conflicto según su posición ideológica. De un lado, los oligarcas, funcionarios de gobierno, militares y prelados conservadores. Del otro, los líderes revolucionarios, los jesuitas de la iglesia popular y los políticos que se pliegan a la insurrección. En el centro, el edificio de la Iglesia, la Catedral, con el símbolo de la inmolación del Cristo Traspasado, no se sabe si mediando entre las fuerzas en conflicto o resistiéndose a la tirantía de los extremos. En ese espacio dominante, surge la figura de Monseñor moviéndose entre las diferentes plataformas, conforme es solicitado por la dialéctica del conflicto. Cuando llega la revelación del Cristo Traspasado, Monseñor se desplazará hacia la llanura, al llamado del pueblo, que sufre, clama, muere y resucita en el espacio de la orquesta. En ese círculo mágico, donde la tragedia adquiere su más alta intensidad, el pueblo se convierte en el coro trágico que elimina todo signo naturalista de la escena; no como lo concebía Schiller, es decir, como esa muralla viva que se da a sí misma la tragedia para descontaminarse de cualquier mezcla con el mundo real, sino para unir, más bien, a los espectadores con el coro; de tal manera, como lo quería Eurípides, que los espectadores se sientan trasladados a la escena, que se sientan partícipes de la acción, hasta llegar juntos al **desenlace desdichado**.

El drama es la pasión y la muerte de Monseñor y del pueblo que ha defendido con su voz.

También es la resurrección de ambos. Monseñor se transfigura en verbo y el pueblo en esperanza de libertad. En una ocasión, proféticamente, Monseñor habla de esa muerte y de esa resurrección, cuando dice: "La palabra queda. Y ésta es el gran consuelo del que predica. Mi voz desaparecerá, pero mi palabra, que es Cristo, quedará en los corazones que la hayan querido acoger". Este drama de pasión y muerte debía culminar con la entrega simbólica de la carne y la sangre en la Comunión, luego de la Eucaristía. De esa manera, la pieza quedaría cerrada como un auto sacramental. Pero el sentido trágico prevalece sobre el símbolo optimista del auto sacramental, cuando las balas del pistolero interrumpen la Eucaristía y acaban con la vida del pastor. Es el triunfo de la razón totalitaria del Estado sobre la ética religiosa primitiva. A partir de la inmolación del pastor, sólo le queda al rebaño la violencia para lograr su libertad.

La pieza está dividida en seis partes, como la misa; y, también como la misa, relata la pasión, muerte y resurrección del protagonista. La relación dramática con el auto sacramental calderoniano consiste en la semejanza del tema de la Eucaristía, como misterio que encarna la tragedia de la muerte en el Calvario. Calderón convirtió el auto en el drama de la Redención y de la Eucaristía, como una síntesis de la visión cristiana del hombre: creación, caída en el pecado y redención. En el rito de la Eucaristía y de la Santa Comunión se desenvuelve el misterio de la transfiguración del Verbo en carne, cordero de Dios que es sacrificado para redimir los pecados de la Humanidad. El auto sacramental calderoniano es la euforia optimista

del catolicismo y el triunfo de la Contrarreforma sobre el avance del Protestantismo. El auto sacramental se convierte en una arma de la Iglesia para fijar, de una vez por todas, la armonía entre el cuerpo y el alma de los fieles que siguen y aman a Dios. Calderón da una forma poética al dogma religioso y crea una atmósfera beatífica en el seno de la Iglesia. "El martirio del pastor", por el contrario, rompe el dogma y establece el juicio de la Iglesia sobre los asuntos terrenales. Exhibe las debilidades y contradicciones del ejercicio escolástico de la moral, cuando se trata de defender a la justicia. Monseñor es el cordero sacrificado que incomoda a las autoridades eclesiásticas y seculares. Como su arma en defensa de los que sufren es el verbo, están dispuestos a silenciarlo. Entonces, la pieza le ofrece a Monseñor una tribuna para expresarse y a los espectadores, una oportunidad de identificarse con su causa y enjuiciar el hecho histórico.

"El martirio del pastor" se celebra en el ambiente cerrado de una iglesia, porque Monseñor no quiso apartarse de ella en ningún momento de la evolución de su pensamiento y de su acción. Los hechos de la realidad se describen mediante imágenes cinematográficas, de la misma manera como la iglesia utiliza los vitrales para relatar los episodios relacionados con el Calvario. En ambos casos, "el espectador tiene la sensación de descubrir una realidad despojada de los elementos superfluos que no afectan la evolución de los acontecimientos ni la conducta de los protagonistas". La catarsis, que sobreviene a la muerte de Monseñor, no invalida el juicio crítico posterior del público. Aunque se sienta partícipe de los sufrimientos de los protagonistas inmolados,

no puede olvidar a los culpables ni las razones que esgrimieron para causarles la muerte. La tragedia no se contenta con expurgar los fantasmas del pecado para ennoblecer el alma del espectador, sino que le proporciona los documentos verídicos que le servirán para juzgar. La tragedia se convierte en un juicio apasionado.

Sócrates debe apurar la cicuta para calmar a un pueblo que no soporta el enfrentamiento diario con la verdad. El filósofo muere envenenado cuando debió ganarse los honores y el aprecio de un pueblo al que le dio las bases del juicio crítico. Los atenienses preferían vivir en el engaño y la mentira, con tal de no despojarse de su arrogante espíritu de vencedores. Se sirvieron de la mentira, la calumnia y la injuria para acallar la voz de quien, con insolente serenidad,

no cejaba en su empeño de conducirlos por los caminos de la verdad. Así, como dice Nietzsche, "ante los griegos sentimos vergüenza y miedo. Que haya, por lo menos, un hombre amante de la verdad, por encima de todo..." Este miedo a enfrentarse con la verdad, a ser uno mismo por lo que es y no por lo que tiene, y a luchar por la justicia, es el que nos produce el sentimiento ambiguo de entrega y rechazo hacia la gesta de Monseñor y los sufrimientos del pueblo sometido. Ese es el sentido trágico de "El martirio del pastor" en la dramatización de lo inmediato, sin que la catarsis logre imponerse sobre el alejamiento crítico. Es el intento de conseguir la fusión de la tragedia antigua con la de Eurípides, mediante el equilibrio de la emoción y de la razón. Si no lo consigue, al menos nos da una nueva visión de lo inmediato.

# ESCENA



# ESCENA