

ALEJANDRO CASONA: UN TEATRO PARA APRENDER A ENSEÑAR

GLORIA MILENA BACCA YELA

UNIVERSIDAD DE NARIÑO
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
LICENCIATURA EN FILOSOFÍA Y LETRAS
SAN JUAN DE PASTO
2008

ALEJANDRO CASONA: UN TEATRO PARA APRENDER A ENSEÑAR

GLORIA MILENA BACCA YELA

Trabajo de Grado presentado como requisito parcial para obtener el título de Licenciada
en Filosofía y Letras

Asesor:
Mg. Gonzalo Jiménez M.

UNIVERSIDAD DE NARIÑO
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
LICENCIATURA EN FILOSOFÍA Y LETRAS
SAN JUAN DE PASTO
2008

“Las ideas y conclusiones aportadas en el Trabajo de Grado son responsabilidad exclusiva del autor”

Artículo 1 del Acuerdo 324 de octubre 11 de 1966, emanado del honorable Consejo Directivo de la Universidad de Nariño

Nota de Aceptación:

Firma del jurado

Firma del jurado

San Juan de Pasto, 21 de noviembre de 2008

DEDICATORIA

A las cinco personas más importantes de mi vida, que hacen que diariamente reafirme el concepto que tengo de la vida y del universo. A mis padres: Carlos Arturo Bacca Oviedo y Gloria Esther Yela Paz, por entregarme lo mejor de su amor y cuidado pero, sobre todo, porque su esfuerzo me brindó la oportunidad de conocer la universidad y enriquecer mis conocimientos; a mis hermanos: Jully Andrea, Angie Melissa y Carlos Jonathan, porque su alegría es la fuerza que me anima a continuar, y a mi abuela Luz Angélica Paz, por la tranquilidad que me brinda su cariño.

Para ellos, con todo mi amor.

AGRADECIMIENTOS

A Dios, el término de este, que en un principio fue un proyecto; él, en un nivel personal e indiscutible, ha sido y será la fuerza impresencial que acompañe mis decisiones.

Al profesor Gonzalo Jiménez M., no únicamente por ser la persona que me acompañó durante este proceso sino por ser uno de mis mejores maestros y porque de él adquirí una excelente formación académica y personal que hoy consigno en este trabajo, pero que me acompañará durante toda mi vida.

A todos los profesores adscritos al Departamento de Filosofía y Humanidades durante mi estancia, a aquellos que de una u otra forma contribuyeron al mejoramiento de mi saber intelectual y personal.

A un profesor en especial, a Juan Patricio Calderón, por enseñarme a buscar algo, quizás, más importante que el aprendizaje, su aplicabilidad en la existencia y por todos esos momentos compartidos dentro y fuera del aula que fueron, en gran parte, los responsables de enriquecer en mí el carácter humano que debe caracterizar a la vida.

A mi familia, a mis padres por su esfuerzo y especialmente a mi hermana Jully Andrea por ser mi ejemplo, porque su fuerza, responsabilidad y perseverancia han sido durante estos años el valor para afrontar las circunstancias; sin su presencia y ayuda hubiera sido muy difícil alcanzar esta meta.

A las personas que me acompañaron desde mi primer día de universidad y a las que lo hicieron posteriormente, personas que, después de ser mis compañeras, hoy son mis grandes amigas.

Finalmente, al personal de la Universidad de Nariño, pues su colaboración y atención contribuyeron al emprendimiento de mi trabajo, y a la biblioteca del Banco de la República que, con su magnífico servicio, ayudó a su ejecución.

CONTENIDO

	pág.
INTRODUCCIÓN	10
1. EL TEATRO Y LA TEORÍA DE LA EDUCACIÓN	13
1.1 LA VIDA: POSIBLE ELEMENTO DE UN PROCESO EDUCATIVO	14
1.2 EL TEATRO: UN LLAMADO AL APRENDIZAJE DE LA VIDA	18
1.3 EL SER HUMANO: FIN DEL ESCENARIO EDUCATIVO	22
1.4 FINES EDUCATIVOS DEL ARTE DRAMÁTICO	28
1.5 FUERZA EDUCADORA DEL TEATRO CLÁSICO	37
2. EL TEATRO DE UN PROFESOR DRAMATURGO	45
2.1 ALEJANDRO CASONA	45
2.2 INTENCIONES DE EDUCAR EN UN TEATRO DE SUEÑO Y POESÍA	62
2.2.1 <i>Nuestra Natacha</i> : Un educar para la libertad	64
2.2.2 <i>Prohibido suicidarse en primavera</i> : Hotel de reposo para enfermos del alma	74
2.2.3 <i>La dama del alba</i> : Poetización de la muerte	87
2.2.4 <i>La tercera palabra</i> : civilización versus naturaleza	101
3. CONCLUSIONES	114
BIBLIOGRAFÍA	116

LISTA DE FIGURAS

	pág.
Figura 1. Alejandro Casona	20
Figura 2. Alejandro Casona	46
Figura 3. Alejandro Casona en la intimidad. Navidad de 1935	48
Figura 4. El teatro de las Misiones Pedagógicas, representando en la plaza de una aldea castellana un proverbio de “El conde Lucanor”	51
Figura 5. Margarita Xirgú. Enrique Borrás y Pedro López Lagar la noche de estreno de “La sirena varada”, en el teatro Español, Madrid, 1934.	55
Figura 6. Nuestra Natacha	69
Figura 7. La primavera, de Botticelli	86
Figura 8. <i>La dama del alba</i> , en Munich	94
Figura 9. Representación de <i>La tercera palabra</i>	106
Figura 10. Retrato de Alejandro casona	113

RESUMEN

Este trabajo registra el estudio de algunos procesos pedagógico-educativos presentes en la literatura dramática de Alejandro Rodríguez Álvarez o más conocido como Alejandro Casona, con el objetivo de describir su teatro como una herramienta posible de utilizar por los futuros Licenciados en Filosofía y Letras dentro de su proyección práctica-educativa, de manera que se les facilite asumir la enseñanza desde una visión estética y literaria logrando así, incluir a sus finalidades, un enriquecimiento de la calidad intelectual y humana que debe atravesar a todo proceso educativo con ansias de hacer de la educación un ejercicio de recíproco crecimiento entre los comprometidos en ella.

ABSTRACT

This search studies some educational-pedagogical processes included in Alejandro Rodríguez Álvarez (Known as Alejandro Casona)'s dramatic literature, in order to describe his theatrical literary work as a possible tool to be used by future Philosophy and Literature Licenciates as a part of their practical-educational projection, so as to make easy them to assume teaching from an aesthetical and literary vision to attain thus, including to their intentions, an intellectual and human quality enrichment, that must go through all educational process, that longs for educating as a reciprocal growth exercise of all people engaged in it.

Keywords

- Alejandro Casona (*Alejandro Casona*)
- Education (*Educación*)
- Dramatic Literature (*Literatura dramática*)
- Theater (*Teatro*)

INTRODUCCIÓN

La idea que persigue este trabajo es el resultado de una larga vivencia en calidad de estudiante; de sensaciones, pensamientos, aprendizaje, etc., de los que se goza a partir del lugar y las dimensiones de alguien que acude a una institución educativa con la firme ambición de engrandecer la vida en todos los aspectos; y luego, nada mejor que revisar ese desempeño desde la posición del ser maestro, es decir, cuando se ha sido estudiante por mucho tiempo y, finalmente, los años de estudios universitarios germinan en el título de una licenciatura, que significa mucho para la persona, representa la oportunidad de hacer más ferviente el deseo de aprender la tarea de enseñar.

Un maestro jamás puede olvidar sus años de estudiante; por el contrario, desde el momento en que se inicia en su profesión, las metas y objetivos que se trace deben encaminarse hacia el cuestionamiento y posterior reafirmación de esos años, de manera que el paralelo entre ambas circunstancias le permitan acercarse, desde sus conocimientos y experiencias, hacia las necesidades de los estudiantes; un profesor que fue estudiante sabrá leer los distintos rostros que en cada jornada lo rodeen, pues serán semejantes a los que, un día, la sensibilidad y afectación, dibujaron discreta o abiertamente en el suyo, de modo que si careció, en su momento, de una buena interpretación o al menos de un intento por hacerlo, puede, quizá, existir la plena seguridad de que la historia no se repetirá otra vez.

El profesor es la persona destinada, inevitablemente, a mantener por largo tiempo, en su ser, palpitante el recuerdo de la época escolar; seguramente, el ruido de los pupitres le retratará el espacio que un día le perteneció en un antiguo salón de clases; entre los gritos de sus estudiantes se le hará escuchar la voz de sus fieles amigos y en su silencio prolongado sentirá volver los sueños románticos de un viejo estudiante, de manera que los deseos son que el ánimo albergado, un día, en la plenitud de su vida, sea la energía fortalecedora de otros nuevos que están en su espera, que ponen su nombre en los labios que lo saludarán, cada mañana, con una inquietante pregunta.

Pues bien, algo de esta sensación se consigna en este trabajo con la única intención de ofrecer a los estudiantes de la Licenciatura en Filosofía y Letras o, ¿por qué no?, de cualquier otra licenciatura, la posibilidad de emprender de una manera enriquecedora su labor de enseñar; es una invitación a pensar desde la literatura en la posición del maestro con el ánimo de que los estudiantes se apropien de su profesión y de las facultades que la invisten para contribuir al mejoramiento de la función educativa que no tardará en descansar en sus manos, siempre y cuando sus decisiones se encaminen hacia su realización profesional; es el registro de los resultados de una selección que se origina a partir de los estudios secundarios y se reafirma, tiempo después, con agrado, en la cátedra universitaria; es la selección de una literatura, en este caso dramática, para orientar la perspectiva de la docencia hacia horizontes, quizás, no nuevos pero sí parcos, algunas veces, en las aulas de clases, en donde la materia prima del asunto que allí se

emprende no son objetos sino seres humanos, con fortalezas, indudablemente, pero también con debilidades; de modo que del tránsito de abandonar, aunque, sea momentáneamente, el lugar de estudiante y ocupar, ahora, el de maestro surgen algunas ideas de lo que implica un proceso educativo, ante todo como ese lugar de encuentro entre alguien que acude a enseñar y otro que recibirá de él lo desconocido, pero que, a su vez, entre ambos, tendrán la misión de construir, al entrelazar sus vidas, un amable espacio de compartir donde el crecimiento académico y humano sea el pináculo de su ejercicio.

Puede decirse que al carecer el género dramático de la familiaridad que caracteriza a otros, principalmente a la narrativa, la propuesta ofrece algo de novedad, por cuanto el análisis es producto de una lectura de textos creados para representarse en la escena, pero, de todas maneras, en lo que anota o permite actuar el dramaturgo es posible destacar ideas de igual importancia, algunas de las cuales son equivalentes por cuanto su calidad artística logra impregnar tanto en la lectura como en el escenario; su gran aporte radica en la imaginación que rebosa de su arte dramático con el fin de retornar al ser humano por caminos de seducción a la realidad, al asumir de ella los aspectos y condiciones que le develan su carácter de verdad pero consigue, al tiempo, que la afronte sin olvidar una verdad aún más innegable: la alternativa de una realidad diferente, donde el corazón se refugie en el fuego encendido por la centella de la ilusión.

Sin embargo, en este serio distanciamiento del lector respecto al texto dramático puede tener lugar la dificultad de interiorizar los valiosos contenidos que cualquier obra dramática, en este caso las de Alejandro Casona, presenta entre escena y escena con el objetivo de convencer al auditorio, lectores o espectadores, de que la vida está para ser, siempre, asistida con entusiasmo, alegría y perseverancia, donde la voluntad de vivir sea el motor de la existencia, que debe cumplirse no como una condena sino como la oportunidad de conocer lo que a ella le pertenece, adquirir de cada experiencia un nuevo aprendizaje capaz de estrujar los espíritus y alimentar la inteligencia.

Por otra parte, la pregunta que el teatro se hace por la educación se remonta a tiempos antiguos, desde los ritos naturales representados por culturas indígenas hasta el arte dramático clásico donde a la voluntad de los grandes dramaturgos le era intrínseca el deseo de modelar la conducta de la sociedad; así, surge la inquietud por la calidad de un teatro actual que bien puede sumarse a aquella finalidad y en el que, además, se conservan caracteres como el valor del juego para aprender a perder, el triunfar ante la timidez y mostrar lo profundo del ser en la colectividad, descubrir en la ficción aspectos de intimidad, buscar rostros ajenos escondidos bajo decorosas máscaras, percibir las ventajas de un caluroso diálogo, sentir la poesía que se manifiesta como el lenguaje del alma con el fin de impregnar la cotidianidad no de sentimentalismo sino más bien de humanidad y, ¿por qué no?, del llamado que invita a hacer de cada vida una verdadera obra de arte que tenga a la belleza entre uno de sus horizontes vitales.

De esta manera, después de asumir el teatro de Alejandro Casona como posible herramienta de enseñanza a partir de la literatura, como es natural dentro de la investigación, tras búsqueda y búsqueda salieron a relucir importantes registros teóricos que en la actualidad, juntos, conforman una valorable crítica al quehacer y pensamiento del autor, que lo acompañó en vida y, rodea ahora, el memorable espacio que dejó su recuerdo; desde el intento de renovación teatral que tiene lugar en España a principios del siglo XX hasta la recepción de su obra en un país extranjero, las lecturas de su obra aún no terminan; es esta presente una más, que busca, en un nivel particular, descubrir, de entre las distintas facetas de su arte, la del intento de participar en la función educativa a través de la sensibilidad que ofrece el juego de sus personajes y el sentido valor de su pensamiento.

Así, se practicó una nueva lectura al arte dramático de Casona y se escogió, de su larga e interesante producción, sólo algunos de sus dramas, aquellos en donde la posibilidad de encontrar procesos pedagógico-educativos era mayormente perceptible, que se mostraban plenos para una interpretación que contribuyese al mejoramiento de la calidad formativa que, hoy por hoy, en manos de los maestros, se ve obstaculizada por el desamor que los jóvenes muestran respecto a la lectura; en la actualidad los docentes desconocen qué tipo de textos son los que el estudiante quiere o prefiere leer, pero lo que sí delata su comportamiento es la necesidad de encontrar, en alguna parte, fuentes de ilusión para aceptar la vida con entereza y construir, al tiempo, contenidos que los conduzcan hacia algo mejor que una llamada “superación personal”, hacia una satisfacción personal que les brinde la opción de reafirmar su existencia; pues bien, tómese éste como uno de esos lugares donde persiste una posible fuente, con proyección a una futura práctica pedagógica educativa.

Para cumplir con el cometido, entonces, el informe se estructura de la siguiente manera: se inicia con la relación teatro/teoría de la educación, capítulo que pretende describir la labor educativa del teatro desde un acercamiento a la concepción histórica de la educación y del arte dramático, se resalta la importancia que el ser humano y su vida ocupan en ambas actividades; en seguida, el título del segundo capítulo anuncia el teatro de un profesor dramaturgo; se comienza aquí a familiarizar al lector con la vida de Alejandro Casona, quién fue, en qué época vivió, cuál fue su profesión, qué condiciones histórico-sociales rodearon su quehacer y en qué magnitud lo afectaron, para terminar con el análisis de su pensamiento expresado en la complejidad de su producción dramática; así, entre un ideal de educar para la libertad, un hotel de reposo para enfermos del alma, una poetización de la muerte y un saber entre lo natural y social, se asumirán los cuatro dramas propuestos, para analizar en cada uno de ellos las intenciones formativas que albergó el autor en el interior de su ser, lo que permite, finalmente, ofrecer unas conclusiones a partir de los resultados que proporcionaron una visión conjunta del trabajo.

1. EL TEATRO Y LA TEORÍA DE LA EDUCACIÓN

Al hablar de teoría de la educación, no se puede prescindir de señalar también lo que es un proceso educativo; para ello, Paciano Feroso, en *Teoría de la educación*, se aleja de aquellas posturas que asumen a la educación como una visión parcial, aquellas que reducen el proceso educativo a la simple adquisición y transmisión de contenidos culturales cognoscibles; el autor piensa el proceso educativo en favor del progreso y mejoramiento del ser humano, propone desasir de su comprensión cualquier tipo de monopolio que, ya sean la razón, la inteligencia o la voluntad, pretendan ejercer sobre él.

Feroso comienza, entonces, en su texto a ofrecer una serie de concepciones de lo que en la modernidad se entiende o se asume por “proceso educativo”; en una primera instancia refiere:

El proceso educativo puede ser descrito como el conjunto de actividades, mutaciones, operaciones, planificaciones y experiencias realizadas por los agentes perfectivos del hombre, en virtud de los cuales la educabilidad se convierte en realidad; es el conjunto de mecanismos humanos —internos o externos— por los que el ser humano, imperfecto pero perfectible, consigue la perfección ansiada.¹

En esta definición se observa cómo el autor concibe el proceso educativo como aquel conjunto de cambios que contribuyen al mejoramiento de la existencia del individuo, reconocido como ser imperfecto que puede llegar, quizá, a una anhelada perfección a través de procesos educativos que tienen lugar en la escena de la educación. No se sabe hasta qué punto es correcto o, mejor aún, adecuado, hablar de un estado de perfección en el campo educativo, ¿será, acaso, que ese es el objetivo de la educación?

No se puede aceptar de manera definitiva o radical esta concepción, pues, en realidad, asumir cualquier proceso educativo como el puente para transformar al niño o al adolescente en el ser humano perfecto, del que habla Feroso, significa, entre otras cosas, afirmar que existe un anhelado estado de perfección; sin embargo, a pesar de ser muchos los autores que, a lo largo de la historia, han hecho mención de este estado de la existencia humana, puede ser que uno de los objetivos de la educación sea disminuir las imperfecciones de la conducta humana, responsables de su inestabilidad y discordancia con un entorno social y cultural, pero no conducirlo hacia un estado de perfección, concebido, y con razón, por muchos como utópico, pues admitir que el fin último de un proceso educativo sea lograr la perfección del sujeto significa otorgarle a la educación un término, un punto de finalización, y esto no es posible; si hay algún proceso que en el individuo perdura durante toda su existencia es, justamente, la educación; el ser humano nunca termina de educarse; no puede hablarse de un estado de perfección, concebir ese estado sería admitir que se puede llegar a un estado de sabiduría que no es

¹ FEROSO, Paciano. *Teoría de la educación*. México: Trillas, 1990, p. 138.

conveniente mencionar en la comunidad educativa; hacerlo significaría quitarles, de antemano, a los incluidos, el deseo de traspasar los límites de lo ya conocido.

Se habla de que un proceso educativo presenta un nivel biológico y humano; el proceso educativo como proceso de humanización tiene que ver con la adaptación del individuo a su medio. Hoy por hoy, este proceso de humanización se convierte en una tarea más ardua puesto que los nuevos responsables de la educación deben fijarse metas más ambiciosas y descubrir, al simular a un explorador, técnicas más eficaces para llevar a la persona actual a su más íntima humanidad, aquella responsable de mejorar una sana convivencia consigo mismo y con los demás.

La pregunta por el proceso educativo incluye a todos, pero con más frecuencia a los maestros, para disertar sobre aquellas teorías que intentan definir a la educación como un ámbito que en la actualidad integra todas las facetas de la existencia humana; ahora ya no es el tiempo de concebir al estudiante como la persona que llega, exclusivamente, a enriquecer sus conocimientos objetivos sobre el universo que lo rodea; la intención del maestro, en calidad de orientador, debe ser intentar hacer de su estudiante algo más que un ser dispuesto a objetivar su realidad a partir de su intelecto; la misión integral de la educación, que debe emprender el maestro, es enfrentar la lucha por hacer responsable a su estudiante tanto de su objetividad como de su subjetividad; el estudiante es un compendio de dos mundos: un exterior, fácil de ver aunque no de comprender; pero también un mundo interior que, por el hecho de no ser visible, es todavía menos comprensible; el maestro se enfrenta a una persona de naturaleza compleja que llega a la escuela o al colegio con ansias de enriquecer su existencia con todo lo que ella implica.

1.1 LA VIDA: POSIBLE ELEMENTO DE UN PROCESO EDUCATIVO

Hay muchas teorías sobre los procesos educativos, por lo que puede ser, tal vez, irrisorio emprender una discusión sobre cuál de ellas tiene la razón. Sea cual sea la teoría sobre el proceso educativo que, como docente, se seleccione y se sienta placer de ejecutar, es importante que reconozca que la suya, al igual que las otras, incluye siempre un elemento alrededor del cual se organiza su estructura; entonces, surge ahora, un nuevo interrogante para la educación: ¿cuál es el elemento esencial del proceso educativo?

Al realizar un ligero recorrido histórico se tiene que para la *teoría naturalista*, el elemento primordial es la naturaleza del ser humano, la espontaneidad del desarrollo; para la *teoría comunitaria-personalista*, el elemento fundamental es la comunidad educativa, conformada, básicamente, por el maestro y el alumno; esta teoría defiende, como rasgo de todo proceso educativo, la relación y la comunicación educativas; la comunidad educativa la vivifican no sólo las normas institucionales del sistema educador; básicamente, la animan las relaciones personales y afectivas entre los miembros que, se postula, conforman dicha comunidad; la *teoría ambientalista*, por otro

lado, postula, como elemento primordial del proceso educativo, la dependencia activa del medio ambiente; aísla, quizá, de manera apresurada, al maestro y defiende al medio ambiente como parte integral del ser humano; la *teoría axiológica-culturalista* se refiere, por el contrario, a la cultura, con el fin de señalar a dicho elemento, dentro del campo educativo, como la recapitulación de todas las creaciones del espíritu humano; la educación, dentro de esta teoría, representa la transmisión de la cultura adulta a la generación joven.

Ahora bien, para la *teoría tomista* es la razón el elemento fundamental de todo proceso educativo; se refiere a tres clases de operaciones que, de acuerdo a su corriente intelectual, conforman la vida humana: primero, operaciones cognoscitivas, dominadas por el entendimiento; segundo, operaciones morales, donde impera la voluntad y, tercero, aquellas operaciones modificadoras del mundo. La *teoría del análisis filosófico* defiende a la *iniciación* como el verdadero proceso de educación; es decir, en la escuela, en el colegio y en toda institución donde se tenga la intención de educar, a la persona que aprende la inicia otra en algo que deberá apropiarse.

De esta manera, y por medio de esta recapitulación, ligera, de teorías sobre procesos educativos que imperan a lo largo de la historia misma de la educación, se observa la necesidad que nace, con frecuencia, de explicar el pilar que sostiene la estructura del aprendizaje, que se asume como un proceso lo suficientemente complejo para comprenderse sin que subsistan interrogantes que conduzcan cada día hacia la búsqueda de nuevas respuestas, generadoras de visiones, proyectos e ideas reafirmantes y emancipadoras del espíritu y el conocimiento, componentes básicos de la naturaleza humana.

Lo interesante de preguntarse por la educación en el ser humano es, justamente, el brote de ideas que ello conlleva; las personas que invierten parte de su tiempo en pensar sobre el aprendizaje se preocupan por profundizar en la interioridad del ser que se educa, claro, al precisar, vastamente, en su propia e innegable interioridad, al ser que educa.

Cuando se reconoce a la educación como un proceso, exclusivamente humano, es posible, tal vez, concluir que, dentro del campo educativo, más que los instrumentos y los métodos, interesa la visión que sobre el individuo tenga el maestro; no necesariamente para que reconozca y le otorgue a su estudiante la humanidad que en determinada circunstancia se le pueda exigir, sino, en la medida en que reconozca que él es también, ante todo, y primero que un maestro, un ser humano, que tiene por profesión u oficio el educar, el enseñar, el compartir una clase de conocimiento o, mejor aún, la tarea atractiva de seducir a un grupo de personas para abrir distintos caminos que les proporcionen nuevas e inolvidables formas de conocer; es preciso, entonces, que el maestro se mire como ser humano y dirija su mirada hacia las personas que educa como seres semejantes a él, con similares sensaciones, percepciones, aciertos y desaciertos que conforman la esencia del mostrarse como humanos.

En la labor de educar no es permisible proyectar un tipo de seducción que desconozca los caracteres de la esencia humana; claro, esto en la medida en que el maestro tenga en mente, más que formar o moldear, deleitar y persuadir en el escenario a los receptores de un “algo”, que sin ser, necesariamente, conocimiento puede, bien, contribuir al mejoramiento de la escena.

El ser humano, dice Feroso, tiene la condición de ser inacabado, incompleto; esto significa que bajo ninguna circunstancia llega al mundo prediseñado; él tiene caminos por trazarse, metas que alcanzar, será, siempre e indiscutiblemente, un ser en continuo proyecto; al ser así, le compete a la educación ofrecerle la oportunidad en aquellos momentos de vacío, de zozobra, en los que no se siente capaz de autoafirmarse, de autohacerse. Todo proceso educativo requiere de alguna originalidad y creatividad, por eso, justamente, en la educación, antes que en cualquier campo, más que se permite, se solicita algún grado de invención, por cuanto en sus procesos surgen diseños no programados, aquellos que tienen lugar en el camino, producto de un estado de experiencia, de aquellas vivencias que conducen a formular, cada día, novedosas ideas que enriquezcan el oficio de educar.

Por este poder de invención que se le reclama a todo proceso educativo, puede decirse que como uno de aquellos elementos sobre los que se construye un tipo cualquiera de educación bien podría figurar esta creatividad que se menciona, pues es lo único que se le puede exigir al maestro, en calidad de persona que llega a un sitio determinado a enseñar, a asumir aquel enseñar como un compartir de conocimiento, como un interactuar de las personas que en desventaja de conocimiento se disponen a brindarse mutuamente ventajas de crecimiento intelectual y personal; la educación, como proceso de retroalimentación, demanda, como elemento primordial, la creatividad, en todos los participantes de dicho proceso, pero es justo afirmar que, ineludiblemente, debe partir de quien está al frente porque él motiva, inyecta en el espíritu de sus estudiantes el ánimo de descubrir posibilidades de conocimiento, de aprendizaje, de juego, de risa y de sueños que convierten la existencia en un constante despliegue de realidades posibles de colorear, de manifestarse a plenitud y con confianza, en el ser que las siente, las sufre o las goza, pero que, al fin, las vive.

Habrán, entonces, quienes defiendan la razón, la cultura, la iniciación; otros, postularán la naturaleza, el ambiente, al maestro, al estudiante, como aquel elemento base de un proceso educativo; sin embargo, todas estas corrientes contienen como idea fundamental que el estudiante es un ser humano, un compendio de operaciones y facultades, que incluye entre sus pareceres la totalidad de la esencia humana, porque la cultura, el ambiente, la razón, el deseo, las personas como sociedad o como particularidades conforman aquella totalidad que hace del estudiante un ser complejo, no fácil de descifrar, nada sencillo de conceptualizar, de encasillar dentro de un modelo específico; al estudiante jamás se lo podrá definir, simplemente porque nunca terminará

de escribirse, y sobre esa página interminable el maestro construye, a cada instante, nuevas historias, portadoras de importantes significados.

Destellos de vida busca el estudiante en su maestro: “El proceso educativo no es clausurable en el tiempo, porque jamás puede darse por realizada una persona, en tanto aliente en ella el espíritu de vida”².

Qué mejor y maravilloso el proceso educativo donde el elemento fundamental sea, justamente, la vida, como parámetro para proyectar un proceso de educación; esto significaría, para las instituciones, sujetarse a un todo, la totalidad del estudiante, y del maestro también, pues su vida participa cada día de los trazos que se efectúan en las planeaciones del educar. Hablar de vida implicaría tener en cuenta lo que conforma a la persona que se educa; mantener vivo al estudiante significa una esperanza para la educación, pues en tanto los espíritus de los incluidos en este proceso se mantengan activos y conserven fuerzas para buscar nuevo conocimiento, la educación puede proyectarse hacia un futuro; mientras los maestros animen espíritus hambrientos de vida, siempre la función de su labor será productiva y se mostrará grata.

La tarea del enseñar, comprendida como un “estarse haciendo continuamente”, carece de límites, no visualiza fronteras en sus senderos, pues es una labor que se proyecta con un origen que, generalmente, persigue un objetivo o, quizás, no uno sino muchos, pero no muestra un final; la educación no posee desenlace, no puede atravesarla un deseo de culminación, porque su realidad la conduce a procesos con inicios sin límites de tiempo y de posibilidades. En la educación tiene lugar una vida de dinamismo y acción que se guía, básicamente, por los intereses de los que la reciben.

Así, teorías sobre procesos educativos existen con variedad de conceptos y definiciones, pero en realidad lo importante de esta situación es apuntar hacia la necesidad de pensar en los procesos educativos como posibilidades de mejoría para la situación del estudiante, como procesos de superación de adversidades, procesos que se presten como herramientas para que el estudiante se convierta en persona y aprenda a manifestar sus afectos, sus realidades objetivas y subjetivas; un proceso educativo en que, más que una traba que minimice las personalidades y anhelos de aquellos que conforman la comunidad de que hacen parte, se requiera de fuerzas y pensamientos que activen la necesidad y los deseos de asumir la vida como una oportunidad de realización, de autoafirmación, donde el temor de aceptarse como ser humano se desvanezca en la confianza de saber que se está preparado para apropiarse de aquella condición, que muchas veces se oculta, se niega o se disfraza. La educación, entonces, tiene también por tarea enseñar sobre la vida misma; un estudiante no puede ser arrojado al mundo sin saber actuar como persona y para otras personas.

² Ibid., p. 142.

1.2 EL TEATRO: UN LLAMADO AL APRENDIZAJE DE LA VIDA

Saber actuar, ¿qué se entiende por actuar?; las palabras tienen multiplicidad de significaciones; será, tal vez, que se refiere al teatro como posibilidad de proceso educativo, pues, en el teatro, justamente, se aprende a actuar; éste, con seguridad, posee muchas y verdaderas intenciones de construir aprendizaje, producir conocimiento a través de la escena, del acto, del actuar de unos y del observar de otros o del saber actuar entre unos y otros: el interactuar.

¿Qué es el teatro? Ortega y Gasset comienza definiendo esta noción y afirma en alguna de sus conferencias que, primero que nada, teatro es “edificio”, el teatro como un “dentro”; sin embargo, después de interiorizar un concepto espacial, surgen pensamientos que, poco a poco, conforman la magnificencia de la teatralidad, pues el teatro, siempre, ha de producir en los seres humanos pensamientos dialécticos que los lleven a afirmar el actuar como algo consustancial a la naturaleza humana.

No se trata, pues, de descontextualizar la palabra “actuar” de lo que hasta el momento se propone; lo que ocurre es que el estudiante, como persona, necesita de muchos y diferentes momentos que acompañen la existencia y sus pasos por el mundo y, en esos espacios, el actuar puede, bien, modificarse según la situación que se enfrente; y ¿cuándo y cómo actuar?: no es la vida en sí misma un interminable actuar de pensamientos y sensaciones que se personifican en el actor en que se convierte la persona, responsable de las escenas de su vida; la vida se le da al sujeto, pero es su misión construirla.

Se busca, entonces, partir de una de las tantas interpretaciones que se le puede otorgar a la palabra “actuar” para lograr, así, desasir de las tantas teorías educativas alguna contribución del teatro al mejoramiento de la existencia humana.

La enseñanza, como escena educativa, permite visualizar a la educación como la asistencia a un teatro, el teatro del aprendizaje, pues, a la escuela que, perfectamente, puede convertirse en el edificio, asisten unos que llegan a ver, y asiste, de igual forma, un otro que hace presencia para dejarse ver.

“El espacio teatral es, pues, una dualidad, es un cuerpo orgánico compuesto de dos órganos que funcionan el uno en relación con el otro: la sala y la escena.”³

En la sala está el público; en los pupitres, los estudiantes; en la escena, los actores; adelante, más precisamente, junto al tablero, el maestro. Teatro y educación conformados por la misma dualidad humana, ambos necesitan de los mismos elementos para existir; público-estudiantes se caracterizan por una especial pasividad, pues ellos

³ ORTEGA y GASSET, José. Idea del teatro. Madrid: Revista de Occidente, 1977, p. 32.

acuden, fundamentalmente, a ver, su actividad se anula por unos momentos con el fin de observar lo que en la escena se promete; los actores-maestros se mueven, siempre se mueven, ligeramente, casi que, hiperactivos, su característica peculiar será, precisamente, en todo momento, su actividad especialmente intensa y ahí el ser actores. En el teatro el hombre acude a un relajamiento, el teatro es uno de los pocos espacios en donde al niño, joven o persona, en general, suspenden su actividad y se la entregan a otro u otros que tienen el poder de hacer; en el teatro, los actores hacen reír, hacen llorar, hacen pensar, hacen amar, hacen soñar, etc.

Todo es posible cuando se asiste a una representación teatral; ésta es casi mágica, aflora a los sentidos, sólo en la actuación es posible concebir metros cuadrados de tierra que se pierden en paisajes paradisíacos que, en el fondo, en la realidad, son telones coloridos con figuras retratadas; sólo en el teatro es posible, cronológicamente, volver a décadas pasadas, no importa cuántas sean, hasta allá transporta, pinta escenarios que se disfrazan y se transmutan en bellas realidades irreales pero que gustan, fascinan al extremo de lograr que el espectador se pierda en su pasividad y le entregue al actor el ejercicio de su cuerpo y de sus sentidos; en el teatro se presencia la des-presencia de otros, esos que acuden a la escena dispuestos a representar una realidad que no es, justamente, la suya, se desapropian de algo suyo para apropiarse de algo ajeno que debe ser, ineludiblemente, apropiado con grandilocuencia: el buen actor hace olvidar la persona que es realmente para brindar el personaje que representa, pese a que asume el riesgo de quedarse tan sólo con uno de ellos.

Al ser, el maestro, un actor, tendrá en ocasiones que negar su realidad y, a cambio, asumir otras, diferentes, nuevas, seductoras, placenteras o dolorosas; el teatro en algún momento de la historia se vio casi que obligado a disfrazar esa realidad deshumanizante que se apoderó de la sociedad, el mundo entero acudía a un temible nivel de frialdad que se adueñó de cada uno de los actos de los seres humanos; es el momento propicio para que algunos actores lleven a la escena propuestas interesantes, pero, ante todo, con el firme propósito de volver a cautivar la vida de los espectadores, de las personas que en dicho momento asistieron a la representación teatral de realidades disfrazadas de nuevas posibilidades, donde el ánimo por la vida era la chispa que encendía el deseo de volver a vivir.

A partir del teatro es posible enseñar; se comienza, en primera instancia, un enseñar a sentir; en el teatro, quizá, por ser una de las Bellas Artes, los sentidos se despliegan por medio de la observación, del escuchar, de ese estremecimiento que causa la naturalidad de la escena que representan los actores; el teatro es un llamado al aprendizaje de la vida, pues lo interesante de las propuestas teatrales, entre ellas la de Alejandro Casona, es que llevan a la escena problemáticas que aunque, en apariencia, irreales, corresponden a la realidad más íntima de la naturaleza humana.

Figura 1. Alejandro Casona.



Fuente: Teatro español contemporáneo de Gonzalo Torrente Ballester, 1957.

En estas representaciones, la persona, en el caso de la escuela, el estudiante, se sentirá, innegablemente, identificada, asumirá aquel teatro como la posibilidad de encontrar respuestas que la vida solicita para ser asumida con responsabilidad y con entusiasmo. El teatro, como ese fondo de visiones, ofrece la palabra pronunciada con un gesto determinado, con un disfraz preciso, que invita al estudiante, al auditorio o al lector, en general, a descubrir, a investigar, de ahí que sea una buena estrategia de seducción hacia el conocimiento, pues el teatro cumple con la función de enseñar al retener la atención de los espectadores o estudiantes; en el teatro la palabra existe, pero es secundaria a la representación, al espectáculo, por lo que exige, de parte de los espectadores, una entrega absoluta.

Como se mencionó anteriormente, el teatro, como ese espectáculo fabuloso, muchas veces de ensoñación, transfigura realidades, disfraza sentimientos, enmascara los rostros que se ocultan para ofrecer perfiles distintos, pero siempre en él se hace presencia, prioritariamente, para observar y para dejarse observar, pues en la facultad de ver se encuentra la oportunidad de descubrir; puede ser que el teatro requiera de otros sentidos, pero siempre el de la vista jugará un papel crucial; si el actor logra retener esa mirada, la propuesta que representa en la escena cumplirá, con seguridad, el objetivo que persigue,

porque a todo teatro le es intrínseca una finalidad. En la escena educativa, por ejemplo, el maestro debe lograr capturar la mirada de su público, debe conseguir robar la atención; los estudiantes que se encuentran en la sala están, siempre, a la espera de una, ante todo, satisfactoria actuación, por eso el maestro debe procurar negar su realidad momentáneamente para ofrecer en la escena un espectáculo diferente, capaz de persuadir mentes y espíritus de los receptores, de manera que, cuando el acto termine, aquellos que en un principio acudieron en calidad de auditorio se sientan motivados a convertirse en productores de nuevas piezas teatrales.

Ortega y Gasset concibe el teatro como un sitio adonde hay que ir; en el ser humano, por naturaleza habitual, su característica más reconocida es el transcurrir su existencia en una única y cotidiana realidad, impuesta, innegable, difícil, a veces tortuosa, pero está ahí a la espera de una construcción, de una ruta; por esta condición, justamente, el individuo vive sumido en una eterna seriedad, pero no todo puede ser así, no todo, por complicado que parezca, puede tornarse aburrido, la persona no puede prescindir del juego, de la farsa, del espectáculo; ella necesita, de vez en cuando, burlar la realidad que la persigue.

El teatro es una clase de juego; a través de él se puede aprehender, de formas diferentes, una misma situación; el teatro es metamorfosis y transparencia a la vez; en el teatro se ofrece la imagen, el actor representa en la escena una realidad salida de sí misma, pero se permite para sí y para los demás notar el fondo que esconde tras la máscara que encubre su rostro; el teatro educa en tanto lleva en sus intenciones un doble propósito: primero, enseñar el acto que se prepara para sacar al espectador de su mismidad, para distraerlo de la realidad que se le impuso desde el momento en que nació; segundo, sembrar la curiosidad por conocer lo que se encubre tras la escena, quién está detrás de cada personaje, qué hay detrás de cada actuación.

El estudiante por naturaleza desea descubrir a su maestro, quién es realmente esa persona que viene cada día a hablar de conocimiento; al profesor, por su parte, también lo intriga saber quiénes están detrás de esos rostros, algunas veces, de temor, de preocupación, de felicidad, de ansiedad; en el salón de clases son muchos los rostros que se perciben, y grandiosa la labor de explorador que desempeña el profesor: investigar las personas que esconden los estudiantes. Así como el actor prepara su escena, el maestro prepara su clase, pero a los dos los atraviesa el mismo propósito que, casi, se convierte en un deber de su profesión: convencer; sin embargo, no se trata, en el caso de la educación, de convencer acerca de la veracidad del conocimiento con el que el profesor acude al aula; se trata más de convencer al estudiante de que ese aprendizaje es útil para su vida, es decir, lo que debe buscar el maestro al interpretar una clase es convencer al estudiante de que vale la pena salir después de clases en búsqueda de lo que no se dijo; parte del discurso del maestro debe ser latente.

En palabras de Ortega y Gasset, el teatro, como ese “lugar donde hay que ir”, implica salirse de sí mismo, de la realidad habitual que requiere tanta responsabilidad; el ser humano por naturaleza necesita del goce, sus labios deben dibujar una sonrisa, muestra de que tiene vida; entonces, ir hacia el teatro es acudir a la irrealidad, a la farsa, pero que tiene mucho de lo que realmente se evade.

“El juego, pues, es el arte o técnica que el hombre posee para suspender virtualmente su esclavitud dentro de la realidad, para evadirse, escapar, traerse a sí mismo de este mundo en que vive a otro irreal”.⁴

La vida merece, ocasionalmente, ser suspendida y el teatro, como la realización de las irrealidades, cumple con el cometido. Podría decirse que el teatro es algo paradójico, en él se tiene la oportunidad de suspenderse pero, al mismo tiempo, de encontrarse; al menos, eso ocurre en algunas, por no decir en todas las obras dramáticas de Alejandro Casona; en sus propuestas escénicas, la persona asiste al encuentro con aquello que su naturaleza teme y niega; en escena y ante los ojos del público, Casona logra con disfraces mostrar lo que en la cotidianidad no se quiere ver.

De esta forma, puede visualizarse en la teatralidad una oportunidad de practicar procesos educativos que contribuyan a la exaltación de la labor docente, si el proceso educativo es a la vez biológico y humano; en el teatro se incluyen estas dos realidades del estudiante; si el proceso educativo busca encaminar al estudiante hacia formas innovadoras de aprendizaje, desde el teatro pueden construirse irrealidades impregnadas de lo que habitualmente resulta azaroso, para emprender desde ahí nuevas maneras de concebir la existencia. El teatro se presenta como uno de los textos con mayor número de significados, alimenta la motricidad a medida que aviva los espíritus. Un proceso educativo debe preocuparse por incluir entre sus actividades la plenitud de la esencia humana que caracteriza a los estudiantes, virtud en sí misma; es, pues, realmente, una virtud reconocerse como humano en las puertas de este universo técnicamente concebido; cuando el estudiante tenga en sus manos uno de los dramas de Alejandro Casona disfrutará, con seguridad, de una maravillosa experiencia de aprendizaje sobre la vida, la naturaleza y los valores que comienzan a desvanecerse, en el olvido del goce que causa ser humano.

1.3 EL SER HUMANO: FIN DEL ESCENARIO EDUCATIVO

Cuando, en la modernidad, comienza a mostrarse a la educación como uno de los temas de primera fila de científicos y teóricos, entonces surgen distintos interrogantes, sobre los que comienzan a manifestarse. Al hablar sobre procesos educativos, o sobre la

⁴ Ibid., p. 55.

misma educación, muchos se preguntaron, otros se preguntan y los que vienen, seguramente, se preguntarán: ¿cuáles son los fines de la educación?

El fin, dice Fermoso, comprendido como aquel estado individual o social que se pretende alcanzar, se convierte en uno o, tal vez, en el problema más importante dentro de la teoría educativa; el fin puede asumirse como un objetivo, una aspiración, un propósito, una meta, etc.; muchas veces con todas estas nociones se lo relaciona, pero con ninguna de ellas se identifica plenamente.

Discutir en la actualidad el problema o finalidad de la educación es hacer mención de su trascendencia, como aquella capacidad de desbordarse del contorno educativo y fijarse metas más allá de sí misma, o de su inmanencia, es decir, incapacidad de sobrepasar sus propios límites; sin embargo, y al tener en cuenta que lo que permanece en el fondo del problema educativo no es otra cosa que el mismo ser humano y su vida, entonces el problema se torna un tanto antropológico; así, la discusión surge, ahora, desde esta perspectiva, pensar en la educación enfatizada en el sujeto como ser abierto o cerrado, trascendente o inmanente, con proyecciones más allá de sí mismo y del mundo, o reducido a su mismidad mundana

Entonces, con esta doble posibilidad de concebir al individuo, las teorías comienzan a disertar sobre los fines que podría perseguir la educación: para la *Teoría Perennialista*, por ejemplo, con filósofos como Sócrates y Aristóteles, por nombrar algunos, o los más representativos, el fin de la educación es la felicidad, la posesión del ser supremo, o la bienaventuranza, dado que la doctrina que ellos postulaban era eudemonista; para el *Antifinalismo Rousseauiano*, se modifica, primeramente, la noción de “finalidad”, pues la revolución cultural promovida por el Renacimiento, la Reforma, la Contrarreforma y el fortalecimiento del espíritu científico, cambió el teocentrismo medieval por un antropocentrismo; dicho cambio o, mejor aún, esta sacudida de la historia tendría, obviamente, sus repercusiones también en las ciencias de la educación.

Antes de Rousseau, las teorías educativas eran finalistas; después de él ha de elegirse entre el finalismo y el antifinalismo, pues Rousseau postuló como eje del sujeto y, por tanto, de la educación, el desarrollo espontáneo y natural; el finalismo sostenía, hasta su momento, que las personas no eran buenas por naturaleza, que en el proceso de perfeccionamiento humano hay, previamente, fijadas metas y fines; por otro lado, cuando ya la teoría de Rousseau se consolida, el antifinalismo por él formulado defiende que la educación es sinónimo de desarrollo natural, que la educación es un proceso sin imagen preestablecida o ideal humano a imitar; contrapone, así, la naturaleza a la sociedad, la espontaneidad a la cultura y lo virgen e inmoldeado a lo artificial.

En su *experimentalismo*, J. Dewey aboga por la necesidad de fines educativos, pero no los concibe fuera del proceso educativo; Dewey se opone a la fijeza e inflexibilidad que la filosofía perenne había propuesto frente a los fines educativos, pues, para él, éstos

son, indiscutiblemente, inmanentes al proceso educativo, son flexibles y mutables; sin embargo, en determinado momento, Dewey se atrevió a afirmar que la educación como tal carece de fines; él otorgaba estos fines a las personas que conforman la comunidad educativa (maestros, estudiantes, padres, etc.); por tanto, dichos fines varían de acuerdo a las visiones y nuevas situaciones que dichas personas experimenten; de esta forma, Dewey, al igual que Rousseau, comprendió a la educación como desenvolvimiento y desarrollo, pero, a diferencia de él, le añadió una función social.

Como se puede observar, son muchas y muy variadas las teorías que reflexionan acerca de los fines de la educación; cada una de ellas, con personajes distinguidos y célebres, asigna a los procesos educativos diferentes finalidades, casi siempre con el ánimo de llegar a un individuo modelo, establecido por la cultura del momento y del espacio histórico en el que se desarrollaron sus pensamientos. Sin embargo, y como lo dice Feroso, en el transcurso de la historia no es posible que surja una teoría que afirme, concienzudamente, la inexistencia de fines educativos; el verdadero problema estriba en situar dichos fines más allá del proceso educativo (visión trascendentalista de la educación) o en el mismo proceso educativo (visión inmanentista de la educación); el verdadero problema para la educación, entonces, resultaría ser el origen de los fines educativos: construir al proceso educativo como algo cerrado sobre sí mismo o abierto, listo al contacto de influencias exteriores.

Pero, aún ahora se discute a la educación como la posibilidad de una teleología o una mesología, como poseedora de unos fines y de unos medios que persiguen, siempre, la efectuación de algunos objetivos, proyectados mucho antes de emprender el proceso educativo; al apropiarse de esta concepción resulta que muchos afirman que la educación confunde los fines con los medios o, lo que es peor, que ofrece primacía a uno de ellos y olvida, ineludiblemente, la importancia que merece el otro; pero es comprensible que la educación, por ser un proceso demasiado complejo, no posea absoluta claridad entre ellos, tiende a confundir aquello que utiliza para lograr un propósito con los propósitos mismos que logra efectuar.

Dada esta situación, entonces, lo que la educación, de estos tiempos, precisa es desarrollar algún equilibrio que le permita gozar de una claridad en cuanto a las metas, los objetivos, es decir, los fines que planteen sus principios y los medios que requiere para llevarlos a cabo, que, como se sabe, necesitan de un progreso, de alguna mejoría, que permita acceder a ellos de una mejor manera, más ahora cuando los niveles de tecnología y científicidad se incrementan a grados notorios de innovación, a cada minuto. Se presencia, actualmente, una historia de revolución científica-tecnológica que demanda un tipo de educación acorde a la situación cultural que estudiantes y personas, en general, viven; esta educación debe, por sí misma, concebirse para poder, así, capacitar a aquellos que la reciben y gozan no sólo con sus aciertos sino, también, advertir sobre sus desaciertos.

Se podría, bien, concluir que los fines educativos dependen y corresponden a la intencionalidad de determinado proceso educativo; también, que pueden ser individuales o sociales y que, además, no es admisible una disociación entre ambos pues, a pesar de no poder establecer uniformidad en los fines que la educación podría perseguir, por existir multiplicidad de definiciones de educación y de los modelos que cada una de ellas afronta para llevarse a cabo, lo que sí se puede generalizar y, tal vez, establecer como principio básico de todo proceso educativo es que la educación cumple, siempre, con una función social, que se adapta al modelo de ser humano exigido por cada cultura o por la sociedad del momento histórico que se presencia.

En otras palabras, podría decirse que la educación está al servicio de una sociedad que le exige determinado tipo de individuo; por esto, la educación se torna una “antropogénesis”, cuyo objetivo debe ser cultivar en el ser humano, de manera prioritaria, el desarrollo y progreso de dos elementos: su personalidad, que atiende al bien individual, y su socialización, entendida como el bien común.

En los fines que la educación se plantea, en determinado momento histórico, prevalecen algunos fundamentos que contribuyen, de manera especial, a su constitución y formulación; los ideales que la educación se traza en cada época se ven, innegablemente, condicionados por distintos factores; entre los más comunes o sobresalientes figuran los culturales, sociales, políticos, económicos, morales, etc.

Así, es posible hablar, al referirse a los valores, de que, de alguna manera, forman parte fundamental de la sociedad, que uno de esos tantos fundamentos que puede llegar a orientar los fines educativos es la axiología, que se convierte en teleología cuando los valores se transfiguran en los fines mismos de la educación; estos, en diferentes circunstancias, se establecen acordes a la escala de valores imperante en el contexto cultural en el que tiene lugar la educación; pero, para hablar de valores es preciso, primero, referirse al ser mismo que los ejecuta a través de sus facultades y que los personifica en cada uno de sus actos.

En esta medida, se alude a un fundamento antropológico que, una vez más, sale a relucir, dentro de la teoría educativa, como eje fundamental, por lo cual corresponde asumirlo así a la hora de hablar de fines educativos, pues éstos se ven determinados, en gran medida, por la idea que se tenga sobre el ser humano; se ha dicho ya que la educación procura formar el tipo de ser humano que la sociedad momentánea solicita; entonces, si no se cuenta con una idea sobre él, de alguna forma prediseñada, antes de emprender el proceso educativo, será imposible llegar a ese modelo que la sociedad demanda.

Es lógico que la persona que está a cargo de emprender cualquier proceso educativo, al frente de un determinado grupo humano, se pregunte por los fines que desea alcanzar con dicho proceso; sin embargo, antes de ejecutar cualquier actividad que conduzca a la

realización posterior de tales fines, metas u objetivos, es natural que en la atmósfera, que rodea a todos los incluidos en el proceso, subsistan inquietudes de parte y parte; por ejemplo, el maestro se preguntará, a cada momento, por los ideales que persigue con la educación que se ha previsto llevar a cabo, pero, es posible también que, al mismo tiempo, sus dudas se vean, todavía, más oscuras cuando se pregunte por los intereses con los que aquellos educandos han acudido hasta él; así, puede ocurrir, igualmente, que los estudiantes, en este caso, se pregunten por los fines que han llevado a determinada persona a convertirse en su maestro; en ocasiones, no tienen claro cuáles son los objetivos que ellos persiguen al acudir a la escena de la enseñanza, pues no está demás pensar que muchos de ellos se plantean objetivos que no pertenecen a su esencia sino a la de agentes externos que influyen en su manera de pensar, sean sus padres, familiares, amigos o la misma sociedad, quienes se convierten en factores condicionantes de su actuar.

Pero, tener presentes todas estas temáticas no responde sino al carácter antropológico que estructura todo proceso educativo; el maestro forma, cada día, un sujeto para la sociedad; al respecto Fermoso señala: “Si se respondiera que ser hombre perfecto supone ganar dinero, la educación prepararía productores y economistas; si se afirma que es captar la belleza, se harían estetas; si se dice que es hacer hombres virtuosos, se formarían seres morales...”⁵

Con miras a lograr este cometido, la educación se imposibilita para plantearse fines generales o universales pues hacerlo implicaría el olvido de las situaciones sociales e históricas de cada momento, además del reconocimiento de que un sujeto *es* en una época y en una situación definidas; por lo tanto, se deduce que a la educación, más que los fines, primeramente, la condicionan las circunstancias propias de una cultura y de una generación específicas.

A lo largo de la historia se observa cómo a la educación se le encarga la tarea de crear o formar un ser humano, prototipo, que se incluya en las coordenadas que la cultura establece para determinados espacio y tiempo; así, puede notarse cómo se han concretado ideales de hombre que, tal vez, ni siquiera existen, como el hombre griego, romano, etc., aunque, quizás, esté mal decir que no existen; lo que ocurre, realmente, es que estos modelos surgen de los parámetros que cada cultura, dadas sus circunstancias sociales, políticas y económicas, por no nombrar más, se impone, siempre, con el objetivo de surgir, de sobresalir, de marcar una diferencia y convertirse en símbolo; todas las sociedades buscan conformar su propia historia para que, más tarde, nuevamente, se lea, vivencie y, ¿por qué no?, reconstruya.

⁵ FERMOSO, Op. cit., p. 210.

Si el fin más próximo de la educación es el ser humano mismo, entonces su historia es la base y el sustento de sus actos, quehaceres, ambiciones, proyecciones y metas; cada cultura pretende, siempre, que la escuela construya su individuo ejemplar.

Ahora, si se trasladan estas disertaciones a Colombia, al año 2008, para los maestros y todos aquellos que tienen en sus manos la posibilidad de enriquecer los procesos educativos con nuevas ideas, propuestas e investigaciones, surge una pregunta: ¿qué ser humano se desea formar en Colombia?, pregunta que, para su caso particular, se plantean todos y cada uno de los países que conforman el mundo.

Como se sabe, Colombia es un país con marcadas características y particularidades culturales, políticas, económicas y sociales, que hacen de la educación una labor de gran compromiso, esto siempre y cuando los profesionales se formen éticamente para desempeñar sus funciones; sólo así se concibe que, en esta realidad colombiana, existan personas que dediquen algo de su tiempo a pensar en nuevas formas de educación.

Colombia merece, ante todo, un ser humano con visión crítica, capaz de pensar y repensar las circunstancias históricas de su existencia; se solicita un individuo que adquiera la conciencia de desarrollo que su mundo requiere para progresar; no es sólo pensar en el propio progreso, sino en el progreso de la sociedad; no se sabe, a ciencia cierta, si aquello deba ser así en todos los campos o para todos los profesionales que tienen en sus manos las armas para revolucionar los momentos histórico-culturales que sus personalidades trazan, pero sí debe ser así en los maestros; no puede concebirse la idea de un maestro que no contemple, entre tantas de sus preocupaciones, la de generar, a partir de su conocimiento, pero, más propiamente, a partir de su labor de enseñar, el interés por transformar la sociedad, y ¿cómo se transforma la sociedad? ¿Será imposible llevarlo a cabo? Se torna imposible cuando se habla de cambio social pero, entre las facultades del maestro, del profesor, se encuentra la posibilidad o, mejor, la virtud de cambiar al individuo, de seducirlo hacia un mejor camino, conducirlo por la ruta que lo lleve al encuentro con su propia sabiduría, el ser humano; una vez que reconozca la capacidad que tiene de relacionarse humanamente con el universo que lo rodea, seguramente logrará aprehender lo que a él lo compone.

Desear revolucionar el mundo no tiene que ver con que la educación cree seres humanos inconformes; por el contrario, la idea de una buena educación o del fin de la educación debería ser formar personas felices con su existencia, que gocen de lo que tienen pero también de lo que carecen, pues en esa ausencia encontrarán, seguramente, la fuerza y el ánimo de luchar por alcanzarlo.

La educación debe procurar formar seres humanos que, día a día, se reconozcan como seres incompletos, pues en el afán de llegar a la plenitud alcanzarán grandes metas; la educación jamás debe trazarse como fin hacer del estudiante un individuo completo, pues sería robarle la oportunidad de crecer.

1.4 FINES EDUCATIVOS DEL ARTE DRAMATICO

Lo atractivo del arte es la belleza nacida y renacida del espíritu; de acuerdo a algunos pareceres, el arte posee en sí mismo y en su desarrollo interno las condiciones de su propia comprensión y significación, ya que el arte debe su origen a la fantasía y a un ánimo sin reglas; por esto, justamente, se afirma que la belleza artística surge como una forma explícitamente opuesta al pensamiento a tal punto que éste, para actuar seguro y preciso, se ve frecuentemente obligado a destruirla. De esta forma, en el momento en que el arte responde a ese ánimo sin reglas, producto de un espíritu enardecido, rebosado de sensibilidad e imaginación, cumple con su función liberadora; entonces, el teatro como arte se convierte en una verdadera catarsis, es decir, como arte libera, vivifica la experiencia de liberación, donde permite alcanzar lo imaginable como posible lugar de libertad.

Anteriormente, se discutía la existencia de fines dentro de un proceso educativo o, mejor, se afirmaba la preocupación por ubicarlos dentro del mismo proceso o fuera de él; sin embargo, la situación desembocaba en las posibilidades de la educación para orientar al sujeto más allá de sus capacidades, ofrecerle una visión en su existencia que le permita traspasar sus propios límites. En este caso, al hablar del teatro como arte, cabe mencionar que, de acuerdo a algunos lingüistas, justamente el teatro origina el arte, por cuanto al teatro se lo entiende como arte en acción; el teatro es un arte de expresión abierta y dinámica; por esta característica, precisamente, puede encontrarse, en él, un fin trascendentalista que busca proyectar la visión y la actitud del ser humano.

El teatro, en cuanto proceso abierto, conlleva tanto la posibilidad total de quien crea, como la de quien ejecuta; el teatro tiene la posibilidad de seducir a la persona con el rostro del otro, de ahí que se diga que es un proceso educativo de carácter abierto pues el espectador, como persona, siente la necesidad de acudir y sentirse acudido: “La riqueza del ser humano no se agota en sí mismo y pide entrar en contacto con realidades diferentes, para enriquecerse y donar; pero, sobre todo, lo necesita para autorrealizarse, ya que su propia entidad exige relación”.⁶

Cuando la educación asume como uno de sus principales objetivos el desenvolvimiento de la personalidad del estudiante, el aspecto afectivo cobra gran importancia dentro del proceso educativo puesto que uno de los rasgos de la personalidad, no sólo de quien aprende sino, igualmente, de quien enseña, es la inagotable necesidad del otro, es decir, una posible relación entre profesores y estudiantes es la reafirmación del permanente diálogo que debe existir entre ambos; la verdadera educación encamina sus procesos hacia poner al estudiante en conversación fecunda con el profesor y con la realidad de las cosas, para reflexionar sobre ellas y, así, descubrir, bajo el velo del misterio, la verdad desconocida que cualquier educación ambiciosa alcanzar.

⁶ FERMOSO, Op. cit., p. 248.

Acercar al estudiante al teatro es formarlo artísticamente, pues enseñar teatro es recuperar la sensibilidad perdida; es hora ya de que la educación asuma como uno de sus fines hacer que el estudiante conciba sensiblemente el mundo que habita; si esto se lograra, entonces, el estudiante sentiría algo más que obligación por su existencia, asumiría la vida con amor, en la medida en que estaría capacitado para explayar sobre sí mismo y sobre sus relaciones con los demás afecto, gratitud y esperanza de encontrar en el otro la oportunidad de compartir y de ganar.

El teatro, como arte, exige de las personas estar preparadas a dar y abiertas a recibir; en el teatro, entendido como juego, debe estarse dispuesto a enseñar y a aprender, en la medida en que se da pero también se recibe. Podría decirse que el teatro es uno de los procesos pedagógicos por excelencia donde tiene lugar y se desarrolla el interactuar, pues solo cuando el “yo” reconoce el lugar del “otro” le da existencia al “nosotros”, lugar que, bien, podría ser el horizonte de la educación, pero para llegar a él se requiere del reconocimiento de muchos integrantes que deben participar en la comunidad educativa; si la vida no puede estar sujeta estrictamente a la rigurosidad de la real existencia es requisito, entonces, de vida, recurrir al juego, a la burla, así como en las primeras formas de teatro se recurría a la máscara y a la farsa para hallar en el invento y en la magia del juego nuevas y suaves maneras de encontrarse con el mundo.

Todos saben que el juego se utiliza desde tiempos remotos como forma para mejorar intencionalmente a hombres y mujeres, es decir, el juego como evasión es la manera más ingeniosa de creatividad y de socialización y, lo mejor de todo, el juego jamás es ni podrá ser una obligación o mando; la voluntad de jugar le pertenece al individuo, de manera natural, desde la niñez hasta la vejez, etapa de retorno a los juegos infantiles, donde la ingeniosidad es el motor de la vida. De esta forma, el juego está presente en muchas de las formas de vida de la persona; así, está en la cotidianidad del aula de clases, en el deporte, en el recreo, en los pasatiempos con los compañeros de estudio, en las representaciones teatrales, etc.

“El teatro es el espacio privilegiado del juego, allí donde el individuo realiza la experiencia de sí mismo y la experiencia del otro, experiencia real y simbólica, que le permite empezar a elaborar una identidad y a imaginar un posible devenir dentro del respeto y la tolerancia”⁷. Justamente por eso se dice que el juego es una manera de hacer bueno al ser humano; al escuchar hablar a un grupo de especialistas, como lo refiere la cita anterior, se entiende que el juego hace parte del teatro y cabe recordar que se ha dicho que éste es una forma de arte; entonces, considérese este parecer pues se afirma que en el juego el ser humano se hace tolerable, ingenioso y respetuoso; puede analizarse esto de la siguiente manera: en el juego la persona conoce y acepta la experiencia del triunfo pero, a la vez, vive la experiencia de perder, es decir, si quiere

⁷RONDEROS, María Elena y MANTILLA, María Teresa. Educación Artística. Lineamientos curriculares. Bogotá: MEN/Magisterio, 2000, p. 174.

jugar debe antes estar preparado para reconocerse como perdedor; de esta manera, el ser humano, por medio del juego, aprende a valorar la importancia de aceptar las frustraciones; así, el juego le ofrece a la persona una forma amena y divertida de prepararse para las dificultades de la realidad inmediata.

Que en el juego preexista algo de creatividad, evasión y risa justifica que en él se reconozca en tan alto grado la existencia del otro; de ahí que, a través del juego, el ser humano se torne respetuoso, porque no es concebible una forma divertida de jugar en donde no se requiera de la presencia del otro o, mejor aún, de otros, que proyecten formas soñadoras de realización. Por el juego el niño se vuelve tolerable a sus propios defectos y a los defectos de los demás, pues las reglas que dentro de él se marcan casi siempre son, fácilmente, quebrantables; en el juego, el niño o el joven descargan la creatividad y las pasiones humanas que conforman su personalidad; en esta medida, en el juego también se goza del poder de liberación.

Cuando se habla de juego se lo relaciona frecuentemente con la palabra “niño” pues se piensa que él es el más apto para jugar, o a quien mejor se le ve hacerlo; sin embargo, el gusto por el juego y la posibilidad de hacerlo subsiste en el ser humano; no es que el “viejo” no pueda o no deba jugar; simplemente, con el transcurrir de los años se le olvida hacerlo; si el adulto jugara, con seguridad hubiera menos conflictos y mayor comprensión; en este caso el juego se convertiría en una magnífica forma de descargar la agresividad.

Se nos identifica como país violento lo cual, con frecuencia, nos lleva a asumir una actitud negativa hacia otros pueblos. Desafortunadamente los índices tan altos de violencia del país nos delatan. Vivimos en un ambiente agresivo inducido generalmente por personas que no necesariamente se consideran violentas. Una manera de cambiar esta situación es emplear la actitud cultural, pero no en el sentido de producir espectáculos y grandes artistas, sino cambiando nuestras formas de violencia, modificando las maneras de comunicarnos; utilizando, por ejemplo, lenguajes artísticos.⁸

Las causas de la actual violencia en Colombia o las causas de formas de violencia pasadas, en cualquier parte del mundo, provienen generalmente de estados de inestabilidad emocional: personas que se muestran incapaces de enfrentar las diferencias de pensamiento, personas que no son capaces de reconocer en el rostro del otro maneras de encontrar nuevos significados, son poco tolerantes, pero sí lo suficientemente inseguras; para nada son valientes, como erróneamente se las caracteriza; las personas violentas son justamente las más cobardes, cuyos labios, temerosos de crear un diálogo, optan por intimidar por medio de una amenaza, tienen pésima sensibilidad, adormecen sus sentidos con enemigos, muchas veces, inexistentes que surgen de su imposibilidad de crear formas atractivas de comunicación.

⁸ Ibid., p. 62.

Se deduce, entonces, que el teatro, como arte, tiene la fortuna de cambiar las formas de comunicación o, mejor, ofrece nuevas y maravillosas formas de hacerlo; sin embargo, al tener en cuenta que no existe únicamente comunicación oral, es decir, el hombre no se comunica expresamente por medio del habla, en el teatro muchas veces la palabra le cede el lugar de la expresión al cuerpo; en él, hay ocasiones en las que no se presenta el discurso oral sino corporal, entonces es el momento en el que el teatro se presta pleno para todos los sentidos; al igual que en el arte, no es necesario hablar sino más bien contemplar; así mismo, el teatro requiere de todas las sensaciones, percepciones y emociones que el cuerpo pueda manifestar, en él todos los sentidos tienen función, el teatro es un conjunto de cuerpo y espíritu en donde ambos reclaman el poder de la expresión.

El teatro, en tanto arte, tiene la misión de llevar a los sentidos lo que se oculta en la profundidad del corazón; una de sus funciones es conseguir elevar las íntimas experiencias del espíritu humano; por esto, al teatro se acude a un donar y a un recibir, a un ver y a un ser visto; en él, el sujeto puede manifestar por entero sus pasiones, inclinaciones y sensaciones, lo que en la escena real muchas veces no puede hacer con entera libertad; por ello, el teatro es el espacio artístico donde tiene lugar el encuentro de cuerpos y espíritus.

En el teatro, los espíritus se elevan hacia el conocimiento de su propia naturaleza humana; el teatro es entusiasmo en tanto manifiesta el ánimo oculto de las personas; en él, los individuos se encuentran, frente a frente, con sentimientos que en la cotidianidad no les son fácilmente comprensibles; así, pues, en el teatro, como arte, se asimila con facilidad la desdicha y la alegría, el bien y el mal, la abundancia y la miseria, el amor y la traición, lo que es sólo posible gracias a la imaginación que está implícita en todo arte; entonces, en el teatro, ésta, abierta y desmedida, se entrega a la seducción de la debilidad humana, a las intuiciones y a las percepciones sensibles.

Como responsable de espíritus, el teatro persigue, a veces, el anhelo ferviente de algún perfeccionamiento moral, que conduce el ritmo de casi toda clase de arte, que mantiene en su trasfondo la esencia de una verdad suprema que pretende enseñar; por eso, cuando en el teatro hacen presencia valores humanos con personalidades precisas, la persona se enfrenta a lo ínfimo de su naturaleza; a través de esos valores disfrazados de sentimientos, adecuados, algunas veces, inadecuados, otras, encuentra respuestas a conductas de su diario vivir; el teatro es, muchas veces, el arte que presenta en escena la realidad reprochada, temida o, hasta, indeseada, en algunos casos, pero, él, con calidad artística, brinda sensibilidad a aquello a lo que el ser humano antepone su dureza.

El lenguaje dramático se reviste, siempre, de expresiones que suavizan o extreman las situaciones y conductas humanas; de esta sensibilidad participa bien sea el espectador por medio del escenario o el lector a través de su libro; así, las obras dramáticas de Alejandro Casona animan el espíritu de los receptores al llevar al teatro o las bibliotecas

el bello arte que cobija sus escenas; se dice arte por cuanto en sus producciones se encuentra un algo de todo aquello que, a él, lo caracteriza; Alejandro Casona vivifica experiencias humanas extraídas del mundo real; por esto, quizá, sea tan factible identificarse con algunos de sus personajes, pues ellos no son sino reencarnaciones de actitudes, producto de las relaciones sociales que organizan el universo.

En cualquiera de los dramas de Alejandro Casona, claro, en algunos más que en otros, se presenta un lenguaje poético que sensibiliza por medio de la palabra, lenguaje que se muestra calido por la presencia de sentimiento; sólo discursos como los que él propone, en cada una de sus escenas, permiten sentir, percibir y exaltar el poder de la palabra cuando la embellece lo profundo que palpita en el corazón humano.

El teatro de Alejandro Casona es una propuesta artística sobre la realidad humana; en él se encuentran pasiones y sentimientos que se contradicen a causa de la inmensa sensibilidad que despiertan; lo que el ser humano puede sentir tiene fuertes repercusiones en sus experiencias y en la visión que se haga de la vida, de los otros y del universo, en general; es una propuesta artística por cuanto en algunas de sus obras el juego es la esencia del drama, el juego entre lo terrenal y lo sobrenatural, la vida y la muerte, la verdad y la mentira, hace que los actores se envuelvan en una atmósfera atractiva, en juegos pasionales que desembocan en desenlaces esperados o inesperados, pero, siempre, antecedidos del juego que busca la evasión de la cotidianidad, no para huir de la realidad sino para encontrar en ese espacio imaginado alternativas de existencia.

Alejandro Casona convierte su teatro en un arte en la medida en que traza nuevas formas de conocer la conducta humana; tiene, siempre, en el fondo, el interés de enseñar una verdad o muchas verdades; persigue, entonces, podría decirse, el deseo de contribuir al mejoramiento de la moral humana, pero ¿cuál es la verdad que pretende enseñar? De acuerdo a la sensibilidad del espectador o el lector se encontrarán diversas, sin embargo, desde una manera particular de sentir su discurso teatral, quizás pueda decirse que una de las verdades supremas que encubre su arte es la de encontrar posibilidades bellas de existencia; es más placentero recrear las actitudes con alegría y entusiasmo que permitir que la vida se vaya en la búsqueda de obstáculos que dificulten la función primera del individuo: vivir.

Por eso el teatro de Alejandro Casona puede tomarse como una propuesta dramática de la que los maestros pueden aprender posibilidades de enseñar. ¿Enseñar qué? Como maestros, la enseñanza es una tarea de gran dificultad, por cuanto los receptores de conocimiento no sólo interiorizan los contenidos académicos, que se ofrecen en el salón de clases, al espíritu, y al cerebro de los estudiantes se acomoda fácilmente, desde una regla matemática, una reacción química hasta una conversación informal que se sostiene en el patio durante el recreo o en el pasillo durante un cambio de hora.

De ahí que no se pueda afirmar certeramente que el maestro o profesor tiene la única labor de enseñar contenido académico; el estudiante aprenderá de su maestro lenguaje, experiencias, modales, maneras de sentir el mundo y la vida que le permiten bien sea quedarse estancado en la mismidad de su propio ser o trascender más allá de sus capacidades gracias a la apertura de criterios; el profesor imprime en cada experiencia el sello personal de su manera de enseñar; puede ser que llegue con conocimientos preestablecidos pero lo que surge en el camino es resultado de un proceso; no se debe prescindir de la idea de que todo curso es un proyecto y como tal las herramientas deben utilizarse de acuerdo a las necesidades percibidas.

Así, el teatro se torna posibilidad de proceso educativo con fines básicamente centrados en el ser humano; en la medida en que, como maestro de literatura, enseñe los componentes fundamentales del área, como son gramática, lectura, comprensión, ortografía y demás, tendrá la posibilidad de rodear la atmósfera educativa de otros factores que contribuyen a mejorar la calidad de vida del estudiante, pues el profesor no puede olvidar alimentar su personalidad, tan importante es su fortalecimiento y las virtudes, como su capacidad intelectual; el estudiante se sentirá orientado hacia el mundo de la lectura al tiempo que experimenta problemáticas de carácter humano y existencial valiosas a la hora de enfrentar las situaciones reales que componen la vida.

El profesor tiene frecuentemente dos alternativas: la primera, problematizar la vida del estudiante al ofrecer el conocimiento como un camino de difícil acceso, y, segunda, como se manifestó anteriormente, mostrar ese mismo conocimiento pero de manera amena y recreativa; al decir recreativa, no se refiere en ningún momento a que se haga del salón de clases un desorden, sino, más bien, un sitio donde lleguen a donar y a recibir, profesores y estudiantes, recíprocamente; cabe recordar que la disciplina no la genera el grito sino la personalidad del individuo que está al frente. El orden y el respeto no sólo requieren de una posición objetiva del maestro; si es cierto que éste debe ser siempre justo, es cierto también que jamás puede mostrarse neutral frente a las circunstancias, resultado del interactuar.

En la medida en que el profesor adquiera conciencia de integrar al aprendizaje académico los otros factores que hacen parte de la educación, trabajará en favor de la vida del estudiante:

Desde nuestra profesión concebimos a las personas que tenemos cotidianamente en frente no sólo como presencias de cuerpo sino también de espíritu. Si la escuela programa tiempos y espacios para conocer, sentir y explorar y enriquecer nuestra presencia en y para la materialidad, debe integrar en este conocimiento la otra gran dimensión del ser: permitir que el espíritu aflore con sus grandezas y pequeñeces, certezas, dudas, bondades y maldades, entenderlo y transformarlo, componer el todo, porque si no es para esto, entonces ¿para qué es la escuela?⁹

⁹ Ibid., p. 173.

El maestro coopera para que el estudiante descubra su vida, es decir, le ayuda a planificarla con todas sus potencialidades; el profesor interviene en muchos de sus momentos decisivos: colabora para que descubra los juegos, diversiones y sueños durante la niñez; en la adolescencia, interviene en la confusión, en los temores y en la necesidad de escucha; en esta etapa justamente el estudiante requiere más de la presencia de un orientador que le indique el camino para descubrir y explorar su personalidad y, en la etapa de juventud y madurez, es, igualmente, importante la presencia del profesor por cuanto el estudiante no inventa de la nada su condición vital sino que la construye a base de experiencias, consejos y recomendaciones de la generación adulta, cuyos guías, básicamente, los representan padres y profesores.

El profesor es el orientador de la vida del estudiante en la escuela; sin embargo, mucho de lo que adquiere allí lo utiliza como referencia para la vida fuera de la institución; de ahí la urgencia de contextualizar la labor educativa; por ejemplo, en el caso del teatro, se utiliza como materia prima el imaginario colectivo, que contribuye al desarrollo integral no sólo del estudiante, en cualquier edad, sino de la comunidad, en general; y, en esta medida, es posible utilizarlo como herramienta pedagógica al servicio de una buena educación; que esta se planee al tener en cuenta las condiciones y circunstancias que rodean el medio donde los estudiantes desarrollan la vida y las capacidades, significa integrar a ella esos otros factores que, se hizo mención, hacen parte también de la educación; la institución educativa precisa lograr un aprendizaje interior y exterior por parte del estudiante, pues en la medida en que él desconozca las variantes de su medio se imposibilitará para emitir juicios, con conciencia crítica, acerca de la sociedad y el momento que vive.

No sólo el teatro de Alejandro Casona sino muchas otras clases de teatro, en tanto arte, brindan al profesor la posibilidad de transformar a los estudiantes en amantes del aprendizaje: “Una persona que se aproxima al conocimiento de manera afectiva, intelectual y culturalmente frustrante, no puede conocerse ni comprender su realidad y por lo tanto le teme, la irrespeta, no la ama”¹⁰. Puede ser que el afecto no sea un tema, ni conforme parte del currículo, pero de todas formas es parte integral de él, por lo que el profesor, más que obligar al estudiante o presionarlo, requiere de estrategias que le permitan incentivar en él la necesidad y el gusto por el conocimiento; es un reto para el profesor lograr que el estudiante se inquiete por su discurso, avivar su espíritu para que, hambriento de conocimiento, explore diferentes caminos para acercarse a verdades en un principio hipotéticas, pues el profesor no tiene la verdad en sus manos.

El afecto que el profesor muestre a los estudiantes motivará las clases y los proyectos emprendidos; no es un misterio que en medio de una risa, de un chiste o un buen gesto el aprendizaje tendrá mejores resultados que en un ambiente riguroso donde al profesor le molesta hasta el inevitable respirar del estudiante; que el conocimiento se relacione

¹⁰ Ibid., p. 70.

con risas es prueba de que se identifica con la vida misma; por el contrario, un conocimiento que no pueda adaptarse a la debilidad del comportamiento humano no es prueba fehaciente de inteligencia destacada; así mismo, quien aprende riéndose lo hace con mayor facilidad y entusiasmo.

De esta forma, es mucho lo que el profesor participa al estudiante, tanto en el conocimiento como en la personalidad; sin embargo, y aunque para algunos resulte curioso, debe ser mayormente precavido en cuanto a afectos se refiere, pues los conocimientos de una u otra asignatura pueden repetirse y mejorarse, pero los desaciertos que se cometan en cuanto a la conformación de su comportamiento o sensibilidad son difíciles de enmendar, la mayoría de las veces.

Se ha comparado frecuentemente la acción del maestro sobre el alumno con los golpes que el escultor da sobre el mármol, que son más delicados, cuando se aproxima a la forma definitiva de su obra artística, que podría ser desbaratada con uno solo desafortunado. En la educación los golpes no se dan sobre la piedra, que puede ser repuesta y comenzar de nuevo, sino que se dan sobre el hombre, revestido de una dignidad y unos derechos a proyectarse y autorrealizarse, sin posibilidad de reversibilidad, porque el golpe dejó su huella. La piedra no reacciona cuando se la golpea, el estudiante sí.¹¹

En conclusión, el teatro como arte tiene algo de humanidad, sensibilidad, evasión, juego, creatividad, socialización, disciplina, afecto y con seguridad muchos más; se convierte, entonces, en uno de los muchos procesos pedagógicos que acompañan a la educación; muy importante en tanto la educación actual requiere de procesos educativos que se orienten hacia la formación de personas con libertad espiritual, es decir, un educar en y para la libertad. Educar en libertad significa sembrar el respeto de quien sabe por quien desconoce y viceversa; sin embargo, no significa esto que dicha libertad se convierta en el temor de los maestros quienes, preocupados de perder el control de sus clases, fingen, en variadas ocasiones, personalidades no muy convenientes para el futuro de la educación.

El teatro es un arte revestido, todo, de belleza, grandeza y enormes dones que factiblemente pueden contribuir al mejoramiento de la calidad educativa, la que se ve gravemente afectada en la actualidad por el desamor que muestran profesores y maestros hacia el cumplimiento de sus actividades; la educación requiere con urgencia estrategias de mejoramiento, pero, igualmente, de concientización para que unos y otros aprendan a amar ese escenario maravilloso y necesario que es la educación, pues en él se concentran las esperanzas de los pueblos, el desarrollo y avance de las sociedades y de la vida.

A los maestros nos urge abordar las competencias para el teatro como tema de investigación en el aula y desde la cotidianidad, para que la formación de docentes abra camino a una pedagogía que se oriente hacia la experimentación permanente de maneras de

¹¹ FERMOSO, Op.cit., p. 321.

recuperar y articular la sensibilidad como patrimonio vital de nuestra patria. Es importante que desde las aulas demos elementos para que la experiencia sea gozosa y motivemos a los niños y niñas como espectadores. Si desde pequeños los jóvenes participan del hacer teatro, de la transmisión simbólica de su mundo, de nuestro mundo mediante la representación, se formaría un público crítico que valoraría el hecho teatral como parte del patrimonio y de la identidad de nuestro país.¹²

El teatro, como proceso educativo, tiene como fin incentivar el espíritu de los estudiantes, conducirlos afectuosos hacia el conocimiento y hacia la existencia, por cuanto él, a diferencia de otras materias y otras artes, promueve la posibilidad de autoconocimiento y goza de la fortuna de llenar de vida los escenarios del aprendizaje. El arte dramático, revestido de lenguaje poético, sensibiliza la conciencia del estudiante, le brinda una ruta diferente para acercarse al conocimiento y a los diferentes valores que deben caracterizar a una sociedad.

Podría decirse, entonces, que el arte dramático tiene como fin más próximo la creación de una realidad nueva, es decir, en el teatro se acude a la representación de otro, se actúa, se juega, se improvisa, se miente, pero en el arte está también la posibilidad de conocer la intimidad del ser que actúa y del que ve actuar; de esta forma, cuando se asiste a la representación o a la lectura de algún lenguaje dramático se goza de la oportunidad de encontrar en la expresión ajena el espejo que revela el deseo reprimido o frustrado de experimentar la propia expresión; el teatro tiene el poder de recrear las visiones particulares que se tiene del mundo, se torna en invitación a la búsqueda de una verdad perdida no en el desorden exterior de la organización social sino en el caos recóndito del alma humana. Así, el teatro puede tomarse como aquel proceso educativo que tiene como fin la pregunta por el espíritu del ser humano; en él se avivan las sensaciones, se recuerdan experiencias, se ejemplifican situaciones, se deleitan realidades, se siembran ilusiones desvanecidas en la banalidad de la rutina; uno de los fines del arte dramático de Alejandro Casona es, justamente, retornarle posibilidades de asignarle un fin a cada uno de los actos que trazan la existencia.

A partir de la lectura de cualesquiera de los dramas de Alejandro Casona se generará la oportunidad de crear para sí mismos realidades nuevas impregnadas, todas, de ilusiones de vida, de ambiciones de descubrir en cada día un nuevo ingenio que permita satisfacer la existencia; cada uno de sus personajes será ficha en manos de los profesores de literatura por medio de los cuales contagiarán a los estudiantes el deseo de experimentar sentimientos y vivencias que pueden surgir sólo del contacto con seres semejantes a ellos; de ahí la importancia de devolverle a la educación el carácter humanizante que se pierde con la rigurosidad de la ciencia y la tecnología; la educación debe procurar un individuo, ser humano, capaz de orientar los revolucionarios inventos hacia nuevas, productivas y gratificantes maneras de vivir.

¹²RONDEROS y MANTILLA, Op.cit., p. 177-178.

1.5 FUERZA EDUCADORA DEL TEATRO CLÁSICO

Antes de introducirse de lleno a un teatro que pretende enseñar, desde lo interior y particular de su lenguaje dramático y desde la cotidianidad próxima de individuos a partir de la cual establecen relaciones humanas que, tras una cuidadosa orientación, pueden tornarse relaciones de mutuo aprendizaje, relaciones sociales que consiguen enriquecer el desempeño del ser humano en la vida y el goce que se puede desprender de ese deber, resulta sugerente revisar si en los orígenes del teatro está presente ya el ideal de educar al sujeto a través de la escena dramática y en qué grado aquellas representaciones teatrales antiguas consagran la proyección de la realidad del hombre y, por tanto, de los conflictos internos y externos que presencia su existencia.

El teatro clásico, como el nido de la escena que iba a perdurar a través de los siglos y a consagrar en la historia la realidad de los pueblos, debe ser la primera puerta que se abra para comenzar a hablar de cualquier arte dramático, pues en el arte clásico se encuentran las primeras preocupaciones llevadas a la escena, el resultado del contacto entre individuos que experimentaban los cambios sociales y culturales del momento, los que el poeta clásico logra traducir en una representación escénica al transportar sus sentimientos al yo ajeno del actor.

Si se habla del teatro como proceso educativo es importante remontarse al momento en que, por vez primera, puede encontrarse de manera formal en la teatralización el objetivo de educar a las comunidades; de esta manera, se reflexionará, en adelante, sobre las características del teatro clásico que infunden en él la fuerza educadora de la que se ha venido hablando. ¿Será que con Esquilo, Eurípides, Sófocles y Aristófanes, representantes del antiguo teatro griego, surgió la intención de enseñar la realidad por medio de la escena imaginada?

Jean Duvignaud se refiere al teatro griego de la siguiente manera: “Hablar de teatro griego es hablar de la invención poética de situaciones concretas donde se expresa, transpuesto, el conflicto de una aspiración a la libertad y de las coacciones que la oprimen”¹³. Algunos estudiosos del teatro clásico destacaron en él la prevalencia de situaciones que bien se desprendían o se acercaban al mundo concreto-real, como es el caso del deseo de libertad; según Duvignaud, lo que hicieron los poetas trágicos de la antigüedad es apartar al espectador del lenguaje cotidiano incapaz de conmover y, a cambio, traspusieron a la escena un lenguaje poético, un tipo de lenguaje diferente, enaltecedor de situaciones que afectaban la existencia real.

A pesar de que en el nacimiento mismo del teatro clásico, que surge a través de la tragedia, esta clase de conflictos y de deseos íntimos del ser humano no se evidenciaban plenamente, pues el contenido temático del teatro en sus principios era algo diferente,

¹³ DUVIGNAUD, Jean. Sociología del teatro. México: Fondo de Cultura Económica, 1966, p. 215.

un poco más ceñido a situaciones divinas, ritos y conflictos entre héroes y menos relacionado, quizá, con aspectos reales de los seres humanos, sin embargo, por el hecho de que la conexión entre este contenido del drama y el culto del dios, para cuya glorificación se representaba, era pequeña, podía encontrarse en dicha escasa relación otros aspectos no directos, tal vez no evidentes, pero sí en el trasfondo de esos cultos divinos ya que en la representación que hacían los actores por esa época se encontraban caracteres de la vida humana arraigados en un contexto social y real a la vez.

Las historias que se cuentan en las tragedias griegas se basan, por lo general, en mitos o antiguos relatos; sin embargo, el fin inmediato de la tragedia no era repetir estas historias sino hacer consideraciones sobre el carácter de los personajes, el papel de la humanidad en el mundo y las consecuencias de las acciones individuales; el éxtasis de los actores era verdaderamente dionisiaco, funcionaba a manera de elementos de acción sugestiva que se ejercía sobre los espectadores para que compartieran como realidad vivida el dolor humano que se representaba; la tragedia buscaba conmover al pueblo y lo conseguía gracias a que el teatro, en sus orígenes, conlleva la elevación del espectador sobre sí mismo a través del consciente alejamiento del lenguaje cotidiano; el teatro ofrece un mundo de una verdad, muchas veces, más alta.

En el teatro clásico, el deseo de contribuir a la educación del sujeto lo efectuaba el coro; es decir, esa fuerza educadora que lo atraviesa, que menciona Werner Jaeger en *Paideia*, se manifiesta por medio de diversos aspectos, pero se vivifica altamente en la energía enaltecida del coro: “El hecho de que la tragedia griega tenga un coro que objetiva en la orquesta con sus cantos de simpatía las experiencias trágicas de la acción, constituye una de las raíces más poderosas de su fuerza educadora”¹⁴. Pues en la tragedia griega el coro no sólo desempeñaba una función de representación exterior: mostrar los actos frente a los ojos del espectador mediante la acción compartida, sino que llevaba unido a sus intenciones el deseo y el afán de penetrar en lo espiritual, en lo más profundo de la persona; este era el más alto poder del coro, pues por medio de él el público vivía la experiencia de interiorizar lamentos, pasiones, y la idea de que únicamente a través del camino del dolor era posible alcanzar el más alto conocimiento.

Pensar en el espíritu de la persona y, más aún, encontrarlo y tocarlo, significa educar; hacer que interiorice diferentes situaciones es educar, de ahí el poder educador que posee el coro, según Werner Jaeger; el teatro clásico, de alguna forma, con Esquilo, comenzó a pensar en las dos facetas del ser humano: en su exterioridad y en su interioridad, cuando, en el diálogo entre los actores y el coro, los espectadores se sentían partícipes del dolor que se representaba; el teatro empieza a cumplir una función participativa: conmover, por medio de la actuación de unos, el sentir de otros que, a partir de la observación, comenzaban a manifestar sus sensaciones y pensamientos; si al teatro se lo aplaude, se lo silba, se le ríe o se le llora, al igual que en las representaciones

¹⁴ JAEGER, Werner. *Paideia*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004, p. 246.

clásicas en las cuales el coro logró mezclar entre el llanto y lamentaciones del escenario el llanto y lamentaciones del auditorio, es porque inevitablemente, de manera directa o indirecta, quienes lo observan se encuentran enfrentados a la realidad viva que es el teatro.

Justamente, por ese enfrentamiento del espectador con lo semejante a él que encuentra frecuentemente en la escena teatral, responde a la invitación que le hace el teatro a participar; en esta medida, cuando se alude a un arte escénico que pretende enseñar, se logra ahondar en la esencia de lo humano que poseen todas y cada una de las personas que asisten a una representación teatral; pues, el teatro vislumbra, entre sus muchas finalidades, el desafiar a los receptores, con su propia e íntima naturaleza, de manera que, cuando el acto termine, seguramente, muchos de ellos han de encontrar respuestas a situaciones que aquejan a la existencia real y de esas escenas estéticas permanecerán las réplicas a las actitudes cotidianas que no por ser concretas son imposibles de estilizar; así, todo teatro tiene algo que enseñar y encontrará siempre una respuesta: “El hecho teatral va, constantemente, más allá de la escritura dramática, porque la representación de los papeles sociales, reales o imaginarios provoca una protesta, una adhesión, una participación que ningún otro arte puede provocar, ni siquiera el cine de hoy, que nos ofrece sobre el escenario la presencia carnal de los actores”.¹⁵

Cuando la educación, la poesía y el arte escultórico sellan, en aquel tiempo, la más estrecha relación, no se puede pensar a ninguno de ellos en forma independiente, es decir, la educación y la poesía hallan su modelo en el esfuerzo de la plástica para llegar a la creación de una forma humana, y toman el mismo camino para acercarse a la idea de persona; el arte, por su lado, aprende de la poesía y de la educación el camino que conduce a lo espiritual. Esta fraterna unión que concibe el teatro griego con Sófocles es la evidencia de que ya en este poeta y en su arte se manifiesta, por vez primera, la conciencia despierta de la educación humana, es decir, a partir de este momento en Grecia empieza a generarse un teatro que se basa, enfáticamente, en la conducta humana, el teatro se piensa para una sociedad para la que la formación humana, en su pureza y por sí misma, se convierte en el ideal más alto de la cultura.

Entonces, al presentarse el ser humano como el gran tema de la época, no sólo en la voluntad de los sofistas sino también de los poetas, todo lo concerniente a la educación por medio del teatro gira en torno a él y, por este camino y al pensar de manera concreta en él y en su conducta, al teatro lo toman nuevas problemáticas de carácter humano que surgen del reconocimiento objetivo del alma como el centro del sujeto; a partir de este reconocimiento, en la escena relucen nuevas temáticas que se alejan un poco del mito y de la noción de “destino” y se acercan más al individuo doliente, pues éste, inmerso en un contexto social, tiene el deber de asumir las ventajas y desventajas de enfrentar un momento histórico-cultural determinado, de manera que lo que hace el teatro desde esta

¹⁵ DUVIGNAUD, Op. Cit., p. 14.

época es vivificar, por medio de la escena, las diferentes necesidades que agobian a la persona en tanto reconoce y admite su carácter humano.

El drama de Sófocles es el drama de los movimientos del alma cuyo íntimo ritmo se desarrolla en la ordenación armónica de la acción. Su fuente se halla en la figura humana, a la cual se vuelve constantemente como a su último y más alto fin. Toda acción dramática es simplemente para Sófocles el desenvolvimiento esencial del hombre doliente. Con ello se cumple su destino y se realiza a sí mismo.¹⁶

A medida que se modifica la situación social, igualmente, el teatro se veía obligado a cambiar sus escenas para llevar a los ojos del público situaciones mayormente asequibles gracias a la precisión de la realidad de la que se extraían, para montar todo un escenario lleno de poesía y de caracteres que no eran ajenos al ser humano. Para la comprensión de cualquier teatro es necesario tener en cuenta, y muy de cerca, las situaciones sociales que lo acechan, pues de estas características dependerán sus peculiaridades.

Así, por ejemplo, al hablar de teatro clásico, la figura de Eurípides testifica un fuerte cambio que, de igual forma, tendrá graves repercusiones en su manera de ver la escena; ya, para este momento, en Grecia tiene lugar la separación de la vida de la ciudad de la del campo, y con ella la marcada diferenciación entre dos aspectos: lo rústico y lo civilizado, siendo este último sinónimo de educación. Entonces, lo que comienzan a hacer las figuras representativas es manifestar, a través de las artes, los resultados de este cambio que atraviesa la ciudad y que con toda seguridad sus consecuencias desembocarán en la conducta del sujeto: “Atenas y el arte clásico griego se convierten en el objeto de una proyección nostálgica del intelectual que protesta por ese medio [el teatro] contra la situación que se le otorga en un mundo cada vez más diversificado por la industrialización”.¹⁷

En la época de Eurípides, el teatro se convierte, como dice Duvignaud, en un ejercicio poético de liberación, pues en lo espiritual la comunidad, en general, reclamaba libertad de pensamiento y palabra, a la que era posible acceder únicamente por medio de la educación y la ilustración; la época del teatro de Eurípides es la de la pugna entre lo tradicional y lo nuevo, entre la verdad, la ciencia, la investigación y el mito.

Eurípides hereda de sus antecesores la única forma de expresión vigente hasta entonces: el mito; sin embargo, el objetivo de aquella época era alejarlo de la vaciedad y del ilusionismo y acercarlo más a la realidad vista; así, pues, para lograr dicho objetivo, Eurípides conforma nuevos discursos y reviste sus escenas de reflexiones filosóficas; el pensamiento racional comienza a impregnar todos los círculos de la existencia, por eso Eurípides se ve en la obligación de crear personajes intelectualizados; así, en tanto el

¹⁶ JAEGER, Op. Cit., p. 261.

¹⁷ DUVIGNAUD, Op. cit., p. 210.

teatro reclamaba una situación vista como tal, surge un naturalismo, aparentemente, libre de ilusiones y lo que hace el teatro, desde esta perspectiva, es dejar fluir a través del mito un nuevo sentido de la realidad.

Al revestirse el teatro de Eurípides de todas las características anteriores, se dedica a crear un tipo de arte que se funda en la vida misma, se convierte en el inquisidor del inquieto mundo de los sentimientos y las pasiones humanas que, frecuentemente, entran en conflicto con las fuerzas espirituales del alma; Eurípides primero manifiesta por medio de la escena las enfermedades que la agobian, producto, todas ellas, de la vida impulsiva que le pertenece al individuo desde su nacimiento. Por todo esto, en el teatro de Eurípides se presentan ya las paradojas que cobijan el alma humana: la felicidad y la desventura, el bien y el mal, el sueño y la realidad, el hombre y lo sobrenatural, aquellas que, como se verá, retomarán nuevamente otros teatros.

El naturalismo, entonces, hace parte del repertorio dramático en el arte griego, como la manifestación de vivencias nacidas y desarrolladas en una realidad directa e inmediata; de estas situaciones, el ser humano toma experiencias que pueden contribuir al crecimiento de su vida; sin embargo, se debe ser cuidadoso al momento de tratar la presencia de la realidad en la escena dramática, pues en el teatro, por medio de los actores, juegos, disfraces, lenguaje, imaginación subsiste la intención de liberar al sujeto de las particularidades de la existencia cotidiana, nunca de sus deseos o de sus necesidades sino de lo trivial que mediocriza su lugar en el mundo.

El teatro griego, por medio de personajes vinculados, a veces, con las divinidades o en pugna con las normas establecidas, desafía las leyes naturales con el anhelo ardiente de cumplir sus deseos; no sólo el teatro griego sino muchos otros teatros, a lo largo de la historia, llevan a la escena, muchas veces, conflictos y desgarramientos que afectan al ser humano en tanto es humano y cumple el papel de vivir. Precisamente, el desarrollo de este papel incita a las escenas teatrales a preocuparse por retomar problemas reales en que, de alguna manera, cuando el espectador las presencie, se alimente de ellas para contribuir al enriquecimiento y mejoramiento de su tarea; sin embargo, el naturalismo que, ya por ese tiempo, tiene lugar en el teatro, será más tarde contradicho por otros nuevos intereses que, al no querer sistematizar la existencia, le otorgan a las escenas algún simbolismo que poetiza las atmósferas reales.

Finalmente, dentro de la evolución del teatro clásico griego, nace la necesidad de la risa, el juego y la burla; llega en determinado momento, con Aristófanes, la ironía y la ridiculización no sólo de personajes conocidos, muchas veces, políticos, sino de la vida misma y, con esta nueva forma de teatro, resulta que de la risa se puede hacer otra forma de educar.

La comedia griega conserva por herencia la conciencia de un poder educador que debe revestir sus escenarios; esta comedia ática, denominada por los antiguos “espejo de la

vida”, gira su atención hacia la eterna naturaleza humana y sus debilidades, que se evidencian sólo cuando se ponen en contacto con otras debilidades.

El elemento verdaderamente sociológico de la comedia ática no está de todos modos en la delimitación de marcos sociales rigurosos ni en la reivindicación política que parece llevar, sino en el prodigioso verbo imaginativo de Aristófanes que es, en suma, el primero de todos los creadores en trastornar los datos fijos de la realidad dada para crear un mundo de fantasía y de humor.¹⁸

A partir de este momento comienzan a imponerse al naturalismo algunas de las necesidades que se mencionó anteriormente; ya no sólo desde el plano de la realidad es posible conocer; con la comedia nacen otras formas de aprendizaje que se acercan al conocimiento de la vida a partir del humor, de la imaginación que construyen escenarios ignorados hasta el momento por la racionalidad, donde es posible encontrar nuevas formas de vivir; sin embargo, no por ser estas situaciones imaginadas o divertidas significa que no tengan ningún tipo de relación con la realidad, es sólo que, al llevar a escena la realidad vista, se comenzó a preferir llevar esta misma realidad pero disfrazada con vestidos diferentes, soñadores, humorísticos, divertidos, situaciones que den gusto apreciarse, que brinden a la existencia distintas maneras de satisfacción existencial.

La capacidad que caracteriza a algunos dramaturgos o escritores, en general, de inventar nuevas formas de explicarse la existencia no es argumento para afirmar que son personajes escapistas, que huyen de la realidad o que prefieren escapar a la dureza y esconderse en espacios recónditos de la imaginación y la ilusión humanas; para nada esto es así, pues, precisamente, para ver la realidad se requiere, ocasionalmente, alejarse de ella, para desde la distancia alcanzar a percibir de mejor manera sus aspectos, y desde ese alejamiento producir otras formas de entenderla, de vivirla; desprenderse de la cotidianidad no significa ser cobarde, siempre y cuando se escape momentáneamente para volver a ella con más fuerza: “La poderosa jovialidad imaginativa de Aristófanes, su capacidad para quebrar las costumbres que ordenan la visión cotidiana de las cosas, su poder de inventar otros marcos para el mundo, constituyen la verdadera correlación con la realidad”.¹⁹

Así, se encuentra en esta forma de teatro griego un nuevo modo de enseñanza; los jóvenes de aquella época, como los de hoy en día, disfrutarán a través de la comedia el aprendizaje de la vida, comprenderán que la existencia requiere, ocasionalmente, una suspensión que dé lugar a reinventar las maneras de vivir; se habló de un escapar brevemente de la realidad: qué mejor que los jóvenes estudiantes adquieran medios de evadir la cotidianidad por medio de la lectura; de ser esto así, la lectura comenzaría a

¹⁸ Ibid., p. 240.

¹⁹ Ibid., p. 241.

salvar vidas en tanto alimenta los espíritus con innovadoras formas de explorar la esencia humana.

Gracias al surgimiento de la comedia, de personajes clásicos como Aristófanes, surge la posibilidad de plantearse nuevos aspectos para las escenas teatrales, aspectos que no se habían pensado antes por la incapacidad de proyectar conflictos o adversidades con desenlaces felices.

Por otra parte, este aspecto caracteriza el genio de Aristófanes, o sea una mayor inserción en los problemas de la ciudad, un compromiso con la contextura de la vida real, con sus múltiples direcciones, sus crisis y sus exaltaciones... Los personajes de Aristófanes están despegados del viejo mundo, bien porque la mentalidad haya cambiado desde Esquilo, bien porque el sistema de educación no conceda ya el mismo valor a los mitos antiguos, bien porque se trate de la mentalidad de otros grupos y de públicos diferentes, o porque la sociedad urbana se haya arreglado de modo que se eviten las dificultades que se plantearon en otro tiempo. Todo junto, sin duda, pero eso explica que el teatro se abra a cuestiones nunca planteadas antes, a cuestiones que, a pesar de su apariencia trivial y no mitológica, conciernen a la guerra, la paz, el gobierno de las ciudades y de los hombres.²⁰

De esta manera, por medio de situaciones cómicas, el teatro le proporciona al ser humano nuevas formas de explorarse hasta llegar al conocimiento de su naturaleza. Todas esas formas de teatro que se revisten de comedia le evidencian al sujeto la necesidad de la risa; se dijo ya que el juego hace parte del arte dramático, y la característica más peculiar del juego es la imagen que se forma en los labios tras una situación divertida: "El hecho de que hasta los altos dioses sean objeto de risa cómica, demuestra que, en el sentir de los griegos, en todos los hombres y en todos los seres de forma humana reside, al lado de la fuerza que conduce al *pathos* heroico y a la grave dignidad, la aptitud y la necesidad de la risa"²¹.

Puede concluirse, después de esta reflexión educativa sobre el arte dramático griego, que con el teatro, desde sus orígenes, quizás mucho antes de la presencia de la cultura griega en la historia, en comunidades primitivas, cuando las representaciones se remontaban a ritos y adoraciones naturales, las culturas reafirmaban su existencia a través de estas teatralizaciones religiosas; así, en el teatro clásico surgen aspectos como el destino, el dolor, la conducta y formación humana, las paradojas existenciales, las fuerzas sobrenaturales, la risa y la burla, etc., entre otras, que contribuyen a la exaltación de un proceso educativo que busca establecer entre la persona que aprende y la persona que enseña mutuas posibilidades de conocimiento.

Del teatro griego es posible extraer un aprendizaje del individuo y de los conflictos que rodean su atmósfera humana; de esta manera, se puede, entonces, abrir paso a un teatro que, con el ir de los años y en situaciones histórico-sociales diferentes, aún conserva

²⁰ Ibid., p. 238.

²¹ JAEGER, Op. cit., p. 326.

entre sus intereses muchos de estos aspectos, a tomar en cuenta a la hora de pensar en el arte de educar.

2. EL TEATRO DE UN PROFESOR DRAMATURGO

Después del preámbulo sobre el carácter general del arte dramático y sus intenciones de educar, se puede emprender el camino que conducirá al alcance del propósito central que persigue este trabajo: el estudio sobre un arte dramático particular, el de Alejandro Casona, que, igualmente, asume la labor de enseñar, dramaturgo que en su arte supo hacerse reconocido en sus tierras, desde otras muy lejanas, dadas las circunstancias histórico-políticas que lo precedieron.

2.1 ALEJANDRO CASONA

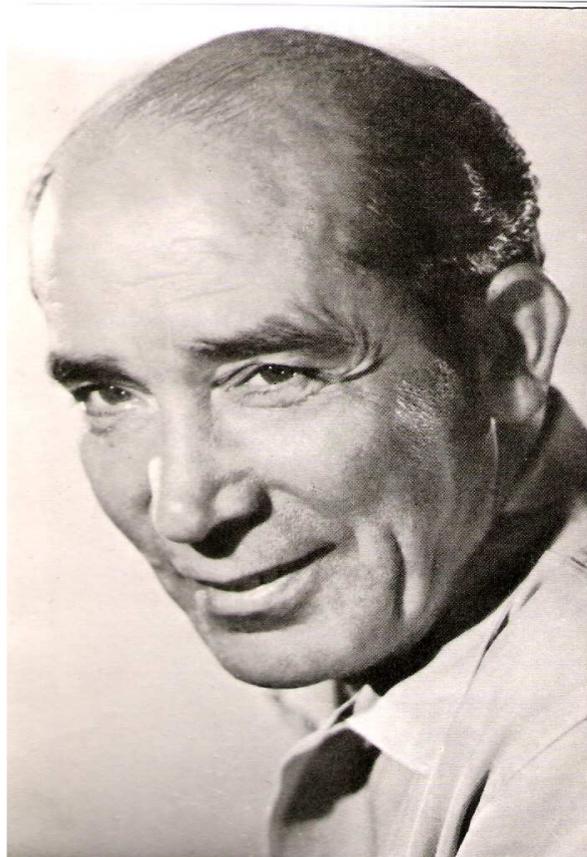
Para llevar a cabo tal cometido existen dos posibilidades: acercarse a la vida del autor a través de los aspectos más sobresalientes de su momento histórico o acercarse por medio de la propia vida del autor a las condiciones que hicieron de su momento histórico una particularidad cultural en la España de su tiempo; entonces, por determinaciones personales, se asumirá la segunda opción, por cuanto se ve aquí la posibilidad de adentrarse en un principio a lo que realmente interesa, la vida y arte de Alejandro Casona; se piensa, además, que al partir de su vida, pensamiento, técnica, características y obras, se señalarán, finalmente, muchos de los aspectos que condicionaron su manera de escribir, si es que lo hicieron.

La escena española del siglo XX se caracteriza principalmente por iniciar una renovación de la obra dramática naturalista, que se valía aún de motivos y soluciones neorrománticas; sin embargo, aquella renovación se produjo más en los libros que en los escenarios. Por estos caminos de renovación del teatro, los autores se inclinaron por dos formas predilectas de escribir: unos, se inscriben en la tradición, tanto la del drama como la del sainete y, otros, intentan soluciones nuevas en la línea del llamado teatro poético, reacción a ese naturalismo procedente de la escena francesa.

Eran diversos los cambios que se anunciaban en el teatro español del siglo en el que nacerá Alejandro Casona y durante el que desarrollará toda su obra dramática, parte de ella dentro de España y, otra, fuera de ella, pero de igual o mayor importancia; durante el primer tercio de este siglo surgen síntomas de cambio en la concepción de la puesta en escena, cambio que en gran proporción lo motivaba la llegada de las vanguardias; el teatro español comenzaba a reclamar la presencia de un director, papel que de primera mano lo asume García Lorca; a la actriz Margarita Xirgú, la más reconocida del momento en el país, se le debe la exigencia absoluta de que los actores se aprendan el papel antes del estreno y, los cambios en la escenografía, son producto, igualmente, de las vanguardias, cuando los pintores se hicieron escenógrafos; muchos de estos cambios son los responsables de que los autores, más adelante, rompieran con la obligación técnica de dividir las obras en tres actos.

Y mientras estos y muchos otros cambios anunciaban la presencia de nuevas escenas en el teatro de España, en la aldea asturiana de Besullo, el 23 de marzo de 1903 tiene lugar el nacimiento de Alejandro Rodríguez Álvarez, cuando reinaba, desde 1902, Alfonso XIII.

Figura 2. Alejandro Casona



Fuente: Obras Completas, Volumen 1, de Alejandro Casona, 1977.

Sin embargo, más se lo conoce por su seudónimo, sobre el que él mismo se expresó, en alguna de las entrevistas que concedió, de la siguiente manera: “Nací y me crié en una vieja casa solariega que, por ser la más grande de la aldea, es llamada por todos “la casona”. Es frecuente en las aldeas (donde por ser casi todos parientes, los apellidos se repiten mucho) distinguir a las familias por el lugar que habitan: así se dice “los de la Fuente”, “los del Valle”, y en mi caso, “los de la Casona””. Así, reconocido, artísticamente, como Alejandro Casona emprenderá una ardua profesión a temprana edad, guiado siempre por el amor al teatro.

Alejandro Casona fue hijo de padres maestros, de lo que se pueden deducir varios aspectos que determinaron su vida: “La vocación pedagógica de la familia y el amor a la enseñanza que se respiraba en ella son proverbiales. Alejandro se hará maestro como todos sus hermanos y llevará para siempre metida en la sangre esa vena pedagógica”.²² Por la profesión de sus padres, nunca sostuvo una residencia fija y estable, siempre se trasladó de un lugar a otro hasta que, al asumir él mismo por profesión la de sus padres, continuó con este nomadismo que caracterizó su vida, en primera instancia por sus profesiones: la de maestro y la de dramaturgo; y, en segunda, por el momento histórico que presenció, que lo obligó a abandonar su patria para establecer su residencia en el continente americano.

Así, produjo sus mejores obras escénicas fuera de España; sin embargo, paradójicamente, alcanzó éxitos indiscutibles en toda Europa; por eso, de acuerdo a la crítica, Alejandro Casona fue el dramaturgo que alcanzó reconocimiento universal desde suelos ajenos, pero, pensando, siempre, en su España natal: “Alejandro Casona, otro de los transterrados bonaerenses, desarrolló en Argentina la mayor parte de su producción, con enormes éxitos que no tardaban en pasar a los teatros de Europa. Aunque en España se censuró durante más de una década, terminó estrenando en la mayoría de los teatros comerciales, y hasta por grupos aficionados de todo el país.”²³

Como se dijo, el amor por el teatro lo adquirió desde muy niño y se inició en él con la obra de Calderón de La Barca *La vida es sueño*, que su padre conservaba como una reliquia, que anhelaba alcanzar en lo más alto de la biblioteca de su casa, y los misterios del arte escénico que ella le develaron quedaron transformados, bajo su propia perspectiva y a partir de su particular técnica, para toda la historia del teatro, no sólo español sino universal.

Así, en 1914, cuando inicia la Primera Guerra Mundial, Alejandro Casona comenzó sus estudios de bachillerato en el Instituto Jovellanos de Gijón, los que, debido a la inestabilidad residencial de su familia, de la que se ha hecho mención, culminó en Murcia y en la universidad de esta misma ciudad emprendió sus estudios de Filosofía y Letras, los que complementó en la Escuela Superior del Magisterio de Madrid; de esta manera, entre el gusto por el teatro y el amor a la enseñanza, para el año 1926 Casona publicó su primer libro, una serie de poemas a la que llamó *El peregrino de la barba florida* y desde este momento, hasta cuando hará la publicación de su último libro, ya de vuelta en su país natal, Casona regalará a la historia del teatro una maravillosa posibilidad de encontrar en la literatura dramática una manera de acercarse al arte de enseñar desde el arte.

²² CASONA, Alejandro. *La dama del alba*, Estudios y edición de RODRIGUEZ RICHARD, José. 2 ed. Madrid: Alcalá, 1968, p. 9.

²³ OLIVA, César. *Teatro español del siglo XX*. Madrid: Síntesis, 2002, p. 129.

En 1928 ocurrieron para la vida de este dramaturgo dos acontecimientos que, de seguro, marcarían la historia de su vida y también la del teatro que proclamó: primero, lo destinaron al Valle de Arán como inspector de Enseñanza Primaria y, segundo, el 6 de octubre contrajo nupcias con Rosalía Martín Bravo, con quien tendrá, en años próximos, una hija, a la que bautizaron Marta Isabel.

Figura 3. Alejandro Casona en la intimidad. Navidad de 1935



Fuente: Obras Completas, Volumen 1, de Alejandro Casona, 1977.

Tras estos años de prácticas y experiencias en la educación, Casona comenzó a combinar el arte de enseñar con el arte del teatro; así, en esta plaza, que obtuvo en la enseñanza primaria, inauguró el primer teatro, que destinó para los niños, del que les queda una enseñanza y un encanto por la vida; de esta manera, se puede ver cómo Casona desarrolló paralelamente su labor de docente con la de dramaturgo:

Casona fundó teatros para los niños —La pájara pinta— y para los jóvenes —Teatro del pueblo, de las Misiones Pedagógicas— bien seguro de que la escenificación de la historia y de los mitos poéticos y del ensueño en que flotan las virtudes abstractas serviría de método, el más eficaz para el encanto y la ejemplarización de los alumnos. El dramaturgo Casona ya influía con firmeza en el Casona pedagogo, intentando armonizar el arte puro con la docencia realista.²⁴

Al realizar un estudio de los acontecimientos más importantes dentro de la vida de Casona y del momento histórico que presenció, se evidencia el hecho altamente importante de que este personaje del teatro español ideó un arte dramático desde la educación y la enseñanza, lo cual le permitió establecer entre ambos una estrecha

²⁴ SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos. Prólogo a las Obras Completas, Tomo I, de Alejandro Casona. Madrid: Aguilar, 1977, p. XLIX.

relación de complementariedad, reciprocidad y mutua colaboración, siempre pensando en el bienestar de los demás, de esas personas para quienes se planea un proceso educativo o una escena teatral.

Así, en 1931, de vuelta en Madrid, a Alejandro Casona, *La Fundación de las Misiones Pedagógicas* le encargó la dirección del *Teatro del pueblo*, un teatro ahora para los más jóvenes, pero que, con este nuevo director, muchos intereses y promesas auguraba; Casona comenzó a pensar en este teatro como la oportunidad para los más desfavorecidos, por decirlo de alguna manera, o para aquellos que permanecían algo olvidados detrás de las montañas madrileñas; de todas maneras, este hecho dentro de la vida del dramaturgo fue de vital importancia, por cuanto de las actitudes que de él se desprenden es mucho lo que se puede interpretar y reflexionar para el estudio propuesto.

Se trataba de llevar a los núcleos rurales el aliento del progreso y los medios de participación en él, en sus estímulos morales y en los ejemplos del avance universal. Puesto que el teatro todavía era el más habitual entretenimiento de las masas, en él se centraron buena parte de las Misiones Pedagógicas. Dirigidas en principio por Rafael Marquina, pronto asumió la responsabilidad el dramaturgo Alejandro Casona, que supo conciliar de manera adecuada los intereses didácticos con los artísticos. Maestro de profesión, esta empresa le sirvió de campo de experimentación para su inmediato desarrollo como autor de teatro. Las Misiones Pedagógicas estaban integradas por jóvenes estudiantes que aprovechaban los periodos vacacionales para actuar de forma desinteresada.²⁵

Más que una responsabilidad, la dirección de este Teatro del Pueblo, o teatro ambulante, significaba para Casona una esperanza, una herramienta que utilizaría para llegar, a través de los ojos, al espíritu de los espectadores; en el momento en que se le asignó al dramaturgo la dirección de este teatro, entró en contacto con jóvenes en los que, quizá, miraba la mecha ardiente que un día ardió en su pecho, de manera que a temprana edad empezó a trabajar en ellos el espíritu de la teatralización y el amor al prójimo; como se puede ver, ni siquiera en los montajes Casona abandonó del todo sus capacidades de maestro y, al aprovechar las capacidades y buena voluntad de estos desinteresados actores, el nuevo director de aquel teatro ambulante, como él lo llamaba, comenzó a aprender del pueblo para crear para el pueblo.

Tal vez la eficacia de Alejandro Casona, no sólo en su desempeño como maestro sino, igualmente, como dramaturgo, consistió en su estrecha relación con la comunidad, razón misma, quizás, por la que más adelante la crítica literaria lo denominó uno de los “altruistas” del nuevo siglo, calificativo que, a pesar del mal apreciar de muchos, describe en gran medida la manera de ser y pensar del dramaturgo.

Casona siempre pensaba en el otro como una oportunidad de crecer, de aprendizaje mutuo; las relaciones personales las asumía como un proceso de dar y recibir, es decir,

²⁵ OLIVA, Op. cit., p. 71.

ni más ni menos, de lo que se invita a hacer en el teatro; siempre que finalizaba una de las representaciones de Casona, el público acudía a una donación, no sólo sus ojos asistían a un espectáculo sino también su mente y su espíritu que, con seguridad, se contagiarían de lo que hoy los lectores se contagian al terminar la lectura de cualquiera de sus dramas: del sentido de la vida, que tan frecuentemente se escapa.

Esta experiencia le permitiría a Casona enriquecer su formación de maestro, por cuanto en el vivir de los otros encontraba pensamientos para nuevas obras de teatro; de ahí que sus dramas lleven a la escena problemáticas del cotidiano vivir de las personas, que permiten la interiorización de sus mensajes, pues siempre detrás de cada acto, personaje y escena, Casona pretendió dejar en el espectador un mensaje; no una regla para la vida, como muchos lo hacen ver, pues no existen los famosos pasos para crecer como persona, sino los que se dan en la realidad, afectados, indiscutiblemente, por su carácter social; el mensaje que resulta de los dramas de Casona funciona más a manera de consejos o reflexiones profundas que invitan a pensar en la fortuna de autobrindarse una manera estética de existir.

De esta manera, el mundo, en la dramática de Alejandro Casona, está para caminar con pasos firmes pero también para recrearse con formas sensibles de concebirlo; ante la realidad existen diversas posibilidades que permiten al ser humano reafirmar su papel en el universo; pero, de cualquier forma, lo que resulta claro es que Casona supo, bien, interiorizar aquello de que: “Para enseñar al pueblo hay primero que aprender de él”²⁶; era posible, en esa época, llegar al pueblo, únicamente, por medio de lo que a él le interesaba, su misma vida, las vivencias reales que lo conducían a sentir, pensar y actuar de maneras concretas.

Ahora bien, si se piensa en el arte dramático de Alejandro Casona como en una herramienta para la enseñanza, se debe primero, igualmente, partir de lo que a él lo llevó a hacer un magnífico y contribuyente teatro; es decir, en la profesión de maestro, si se quiere que la labor que se emprende, día a día, sea grata, orientadora y donante; también, en aspectos que el estudiante puede recibir para engrandecer su condición intelectual y personal, se debe, como Casona, interesarse por quiénes son los receptores de su quehacer; en cuanto el maestro o profesor comience a preocuparse por alcanzar, primeramente, un conocimiento de su auditorio, con toda seguridad desarrollará sus discernimientos intelectuales de mejor manera.

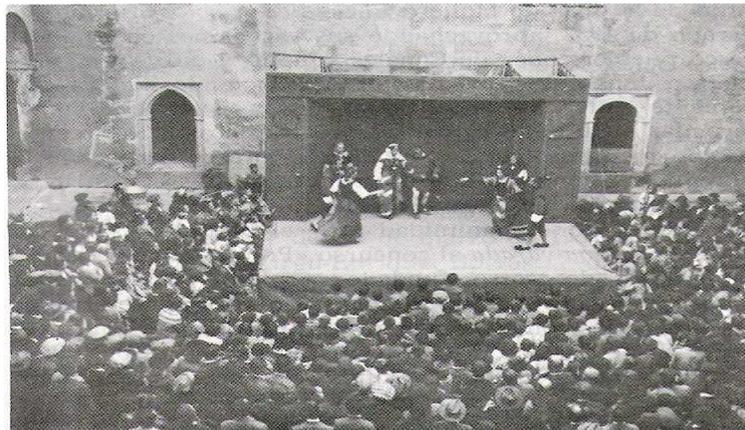
La educación debe procurar, por encima de todas las cosas, hacer del estudiante una persona atenta, feliz y productiva, lo que se lograría, sólo, si todos los maestros se concientizaran de que su función se ve realizada, eficazmente, no cuando las evaluaciones dicen que el estudiante supo guardar perfectamente los contenidos académicos sino cuando se observa que sabe actuar con ellos; los conocimientos que el

²⁶ VALBUENA PRAT, Ángel. Historia del teatro español. Barcelona: Noguer, 1956, p. 296.

profesor comparte no deben pensarse para ser almacenados; todo lo contrario, deben perseguir, siempre, un fin práctico, pues las circunstancias que requieren un saber actuar, con inteligencia, de parte del estudiante, no se dejan esperar mucho en el transcurrir de la vida; de ahí la importancia de acercarse de la mejor manera al auditorio de la clase, con lo cual no se manifiesta que si el profesor tiene cuarenta estudiantes debe, entonces, tener cuarenta amigos; se propone, a partir de la experiencia de Casona, es saber aprender de quien recibe para compartirle algo, todavía, mejor. Respecto al Teatro del pueblo, el dramaturgo se refería de la siguiente manera:

Era un teatro como el que pasa en la carreta del Quijote: sencillo, montado casi siempre en la plaza pública, con un escenario levantado con maderas toscas por los propios muchachos artistas... El camión que nos conducía hacia su aparición en una aldea, tocábamos los heraldos como en pleno siglo inicial del teatro “en el corral de doña Elvira”, y en pocos momentos estábamos ya en función, regalando a aquella pobre gente olvidada un poco de recreo y bienestar espiritual.²⁷

Figura 4. El teatro de las Misiones Pedagógicas, representando en la plaza de una aldea castellana un proverbio de “El conde Lucanor”.



Fuente: Obras Completas, Volumen 1, de Alejandro Casona, 1977.

La dirección de este teatro fue, sin duda, para Casona una de las mejores experiencias de su vida, donde se articularon mucho más las profesiones de maestro y dramaturgo y donde logró con tranquilidad cultivar los sentimientos de solidaridad, siempre presentes en su manera de ver las cosas; en todas sus obras logran descubrirse, sin dificultad, sentimientos de nobleza y de amor; y, justamente, por toda esta entrega personal en sus creaciones, en 1932 se valoró y reconoció su dedicación con el Premio Nacional de Literatura a *Flor de leyendas*.

²⁷CASONA, Alejandro. Entrevista de Casona con Lolo de la Torriente en el diario Excelsior de México, citado por RUIZ RAMON, Francisco. Historia del teatro español Siglo XX. 6 ed. Madrid: Cátedra, 1984, p. 225.

Esta creación permitió, en su momento, de acuerdo a la crítica literaria, reconocer lo que se ha venido planteando hasta el momento; *Flor de leyendas* fue un intento de acercar a los estudiantes, más a los niños, para quienes se concibió, fundamentalmente, a un tipo de conocimiento universal; pero Casona se ingenió una forma amable de encuentro entre ellos, que mucho iba a compartirles; para diversos críticos, esta producción fue un regalo de amor para los pequeños, quienes, a partir de la lectura de historias legendarias pertenecientes a distintas culturas, se familiarizarían con un género artístico que ya contenía, entre sus muchas características, una estable y fuerte base literaria; así, Alejandro Casona consiguió sensibilizar un aprendizaje académico a través de un arte poético, que en la actualidad se presta para grandes y chicos.

Y, como muchos lo pensaron, de la noche a la mañana, Alejandro Casona, sin ser altamente reconocido en el mundo de la literatura, en 1934, se convirtió, junto a García Lorca y a Jardiel Poncela, en uno de los personajes que, más adelante, la crítica reconocería como los renovadores del teatro español antes de la contienda civil, pues en este año Casona publicó la obra ganadora del premio Lope de Vega, *La sirena varada*, destacada por su magnífico ingenio, arte y belleza estética, que conservaba, en el trasfondo de su contenido, reflexiones, profundas, posibles de encontrar. Es cierto que el estudio propuesto no incluye, entre los dramas seleccionados del autor, el que se acaba de mencionar; sin embargo, al responder a lo que, en parte de este capítulo, se propone, resulta que la creación y publicación de esta obra tuvo en la vida del dramaturgo gran significación a la hora de acercarse a la interpretación de su arte:

“Lo subreal en Casona no es mentira, es verdad imaginada. Así sucede con la muchacha maltratada que se convierte en sirena y con el señorito rico que quiere vivir fuera de la geometría en *La sirena varada*, obra que comienza la carrera teatral de Casona y donde ya están implícitas todas sus características: el juego entre la realidad e imaginación, el tono poético, la solución inesperada, los personajes inexplicables al comienzo y tan lógicos cuando ellos mismos se nos explican.”²⁸

Así pues, se puede partir de la primera obra de Casona, *La sirena varada*, para descubrir e interpretar los rasgos que, desde ese momento, caracterizarían toda su producción dramática, el estilo, técnica y variación de personajes que dejan mucho que pensar con el transcurrir de los actos; estos son personajes que, aunque ficticios, en apariencia, tienen mucho de lo habitual, sólo que, como es natural, lo que a diario se tiene, frecuentemente, se deja de conocer.

Se piensa que por estar siempre al lado, esa persona u objeto resultan intrínsecos a la naturaleza ajena, pero no es así; ocasionalmente, se sabe más de quien se tiene a la distancia que de quien está próximo; quizás por esto los personajes que proponía Casona, en un inicio, resultan fantásticos o irreales, porque su quehacer radica en

²⁸ DIAZ DIAZ, Oswaldo. Un abrazo de amigo y compañero para Alejandro Casona. En: Boletín Cultural y Bibliográfico. Bogotá, Vol. 8, no. 10, 1965, p. 1516.

transportar seres humanos con todas las particularidades que reviste la realidad cotidiana, de la que, insospechadamente, el ser humano se aleja, a tal punto que, cuando se la presentan, le es desconocida y no sabe, bien, con qué asemejarla, si con la vida o el sueño, la verdad o la mentira, lo real o la ficción. De esta manera, de las paradojas que personifican los personajes de los dramas de Casona surgen este y otros tipos de reflexiones que tienen el ánimo de mejorar la calidad de vida, de afirmar el lugar que se ocupa en el universo y de procurar una verdad atractiva.

Por estos mensajes ya, desde entonces, con el lanzamiento de su primera obra, *La sirena varada*, Alejandro Casona permite denotar en sus creaciones el interés por pensar en una propuesta que, ante todo, sea educativa, que permita al auditorio o a los lectores extraer de ellas una enseñanza, un aprendizaje valioso para la formación personal y humana, pues todas las contradicciones en las que se ven envueltos los personajes, gracias a la naturaleza humana que se reconocen y se otorgan, generan un ejemplo de orientación; así lo concibió Manuel B. Cossío: “*La sirena varada* y sus consanguíneas venideras harán perdurar el nombre de su autor gloriosamente. En cambio, su magnífica labor educadora, no menos gloriosa en esencia, dejará sin duda huella en el espíritu individual y en el público”.²⁹

De esta manera, al ser *La sirena varada* de Alejandro Casona casi un fenómeno en la vida artística del autor, vale la pena continuar con un ligero acercamiento a lo que fue y, quizás, sigue siendo, esta creación que mucho deja notar de la técnica, objetivos e intereses del dramaturgo; cuando la obra salió a la luz, muchos de los amigos y colegas de Casona comenzaron a pronunciarse al respecto; es el caso de García Lorca, quien afirmó, sobre *La sirena varada* y su autor, lo siguiente:

El aire del mar que sopla de modo misterioso en el poema de Casona, es un aire de mar nuevo y verdadero que refresca las eternas bambalinas del teatro. Yo brindo con alegría por el futuro de este autor y le deseo que más adelante mueva, bajo los telares y las diablas, una sirena de verdad donde se agudice la norma y la forma de su poesía. Deseo para bien del teatro y de Alejandro que *La sirena varada* sea pronto sirena alagada.³⁰

La sirena varada es una creación entre la realidad y la fantasía; en ella Casona disfrazó la cotidianidad con tierno lenguaje poético, desligó a los personajes de la amarga y fea realidad que los agobiaba, quizás quería mostrar, a través de los personajes, a los hombres, testigos de un escenario de guerra, espectadores de su creatividad; así, en *La sirena varada* hay un pintor que se finge ciego para no ver la realidad, inventa colores y formas que recrean su manera de pensar; a él nadie lo ciega, él mismo toma la decisión de hacerlo porque la realidad que se le presentaba era triste y difícil de comprender; asimismo, la sirena trastornada e ilusa, que poseía su propio mundo, enfrentó un

²⁹ COSSIO B., Manuel, citado por GARCIA GOMEZ, Juan de Dios, en: www.literatura.com/Monografi-coACasona.htm.

³⁰ GARCIA LORCA, Federico, citado por: GARCIA GOMEZ, en: *Ibid.*

inmenso dolor cuando, a través de la medicina, se le intentaba devolver la cordura a sus actos.

Sin embargo, por medio de la escritura Casona presentó un mensaje claro que, muchos, de manera personal, quizá, puedan alcanzar: *La sirena varada* es la invitación a pensar en la locura: ¿quién está más loco en tiempos de guerra: el que acepta el dolor, tristeza y desgarramiento, únicas posibilidades que puede brindar una contienda, o aquel que sobrevive y brinda a través de la imaginación y el arte, distintas formas de ver y sentir esa realidad, más suaves, algo atractivas al espíritu? No es, por entero, la obra, una evasión de las circunstancias, representa, más bien, un juego donde los personajes van más allá de los límites de la naturalidad de los actos pero, en el cual el desenlace no podía ser diferente al de la conciencia de su estado real y verdadero que, con dificultades, les merece responsabilidad; si el estreno de la obra en el teatro Español de Madrid, generó críticas y exaltaciones, ante todo, logró conmover a un gran número de espectadores que se encontraron en el escenario con la imaginación desenfadada del autor, depositada en la grandeza de los personajes que su ingenio concibió, con el fin de conjurar en un solo espíritu, la finalidad de su escritura: él creía necesario asumir el momento de acercarse a la realidad que, tan lastimada se encontraba, a través de vías alternas a las que la cotidianidad les ofrecía, a través del arte y la literatura.

De este hecho crucial, en la profesión artística de Casona, puede desasirse, para el estudio que se persigue, la acusación a la que se hizo acreedor, precisamente, por esta producción, a partir de la que recibe, de muchos, el calificativo de escapista, de ser un autor que no sólo decidió manifestar, a través de su arte, su propia técnica y estilo, que lo desligan de lo que para otros era lo principal en su momento histórico, como se verá más adelante, sino que realizaba, por medio de él, la invitación a huirle a la realidad inmediata. Sin embargo, y al tener en cuenta que las apreciaciones de un arte son, básicamente, particulares y distintas, bien pueden encontrarse pareceres que apoyan la idea de que el arte dramático de Casona no se quedó en la ensoñación que promulgaba tan frecuentemente o en la irrealidad que inventan ingeniosamente sus personajes sino todo lo contrario, desde la imaginación sujeta a los personajes a la verdad de la realidad:

Efectivamente, el autor de *La sirena varada* inicia su obra dramática dentro de ese orbe impreciso y fascinante de los sueños. Todas sus comedias y dramas están teñidos por este quehacer deslumbrador y lírico. Pero nunca se podrá decir que su voluntad de estilo se queda colgada en el alero de estos fantasmas oníricos, en esta irrealidad complacido, hecho muy frecuente en el teatro europeo de la primera posguerra, sino que, con deliberado propósito, arrastra a sus desdichadas criaturas a insertarse en un mundo de carne y hueso, responsable y exigente, sacándolas de sus sueños inefables y cómodos. Así pues, este escenario es una invitación permanente al conocimiento de la realidad; a penetrar en el trabajo de su razón vital y a superar la lucha de sus contrarios.³¹

³¹ PEREZ MINIK, D. Teatro europeo contemporáneo. Madrid: Guadarrama, 1961, p. 292-293.

Figura 5. Margarita Xirgú, Enrique Borrás y Pedro López Lagar la noche del estreno de “La sirena varada”, en el teatro Español, Madrid, 1934. (Foto PIORTIZ, Madrid)



Fuente: Obras Completas, Volumen 1, de Alejandro Casona, 1977.

Alejandro Casona juega con la imaginación de los personajes a tal punto que estos consiguen, para ellos y sus circunstancias, nuevas respuestas, otras posibilidades que, ante los ojos de algunos, resultan ilusorias, fantásticas, imposibles o evasivas, como muchos las calificaron; sin embargo, al dramaturgo le interesaba llevar a la escena una propuesta artística cuya intención primordial era hacer pensar al individuo sobre su entorno, y, en esta medida, jamás podría decirse que el arte de Casona resulta evasivo, por cuanto del teatro que se proponía en la escena siempre nacía y nace una reflexión sobre la vida y la realidad que se presencia; así, si muchos piensan el teatro de Casona como un teatro ideal, otros, tal vez, puedan pensarlo como la oportunidad de enamorarse de la vida y acercarse a la realidad por caminos de poesía, risa e ilusión, donde, antes que nada, reluce el interés de experimentar la satisfacción de existir.

Todo, aparentemente, marchaba prometedor para la escena teatral del siglo XX en España, se esperaba mucho de la renovación del teatro; sin embargo, en 1936 surgió un conflicto entre las políticas del país que desembocaron en una guerra civil que duraría tres años y dejaría consecuencias imborrables para la historia del país, donde Alejandro Casona, apenas, comenzaba a desarrollar su profesión de dramaturgo.

El 17 de julio de 1936 algunos militares y rebeldes se sublevaron contra el gobierno de la *II República española*, y contra el intento de convertir a España en un país moderno y democrático; sostenían no estar de acuerdo con las diversas actitudes de dirección de la nación y acusaban a los republicanos de conducir al país hacia el Comunismo; desde este momento tuvieron lugar variados enfrentamientos que, por fallar en las principales ciudades, causaron que el conflicto se prolongara por tres largos años, en los cuales los principales ataques se dirigieron a Madrid, por ser la capital del país y además porque

ambos bandos pensaban que tener el control sobre ella sería decisivo a la hora de obtener la victoria.

Esta contienda civil fue el acontecimiento que marcó la historia de la España en el siglo XX, y trajo consigo muchos cambios; entre ellos, el que más sintió el pueblo español, la larga dictadura del general Franco, que gobernó al país hasta su muerte, gobierno en el que se terminó con la esperanza de llegar a la democracia y a la libertad que tanto ansiaba el pueblo y, aparte de estas reacciones, como toda guerra, en España, la contienda civil dejó como consecuencias la destrucción urbana, la pérdida del patrimonio histórico, desestabilización económica, 250000 muertos y 400000 exiliados, de los cuales los más calificados, por su labor intelectual y profesional, fueron a poblar los centros culturales de muchos países, en especial México y Argentina.

Este fue el caso de Alejandro Casona, quien, junto a otros escritores, presenció de manera directa el nacimiento de la *II República*, un periodo para la historia de España que causó en algunos habitantes alegría y satisfacción y, para otros, por el contrario, inconformidad, y, precisamente, de entre estas personas surgieron los sublevados que se lanzaron contra todos aquellos que participaron en su conformación, o que consideraban sus abanderados e iniciaron contra ellos persecuciones y ataques despiadados: "Se puede decir que los dos únicos dramaturgos de La República fueron García Lorca y Alejandro Casona, uno más español y otro más europeo, el primero trabajando sobre la realidad nacional y el segundo sobre sus sueños; uno haciendo de su poesía un instrumento de conocimiento, el otro cuidando del despertar de un pueblo que se afanaba por salir de su aislamiento."³²

Al ser Alejandro Casona uno de los partícipes o, al menos, testigos de la *II República*, fue también uno de los escritores perseguidos y agobiados por las sublevaciones que promovieron los rebeldes en contra de la organización político-social de entonces.

Así, surgió en España una ruptura, seguramente, en todas las esferas intelectuales y géneros literarios del momento; sin embargo, por interesarle al estudio lo que sucedió, en ese entonces, con el género dramático español, se enfatizará en las repercusiones que la guerra civil trajo sobre los dramaturgos españoles del siglo XX, unos que ya contaban con una fuerte formación profesional, en cambio otros que, como Alejandro Casona, miraron cómo se interrumpía su labor en el momento en que empezaba a florecer:

La guerra civil significó para el teatro español una ruptura importante. Detuvo de manera abrupta el esperanzador desarrollo del teatro de comienzos del siglo XX y su creciente adaptación a los movimientos de vanguardia europeos y lo devolvió a la situación en la que éste se hallaba muchos años antes. Los grandes renovadores de los años veinte y treinta- como Unamuno, Valle-Inclán o García Lorca- habían muerto o- como Alberti, Aub o Casona- tuvieron que exiliarse en el extranjero. En las primeras décadas de la dictadura de

³² PEREZ MINIK, Op. cit., p. 292.

Franco todos ellos fueron proscritos por igual, y sus obras no pudieron ser representadas. Las piezas españolas más significativas de los primeros años de la posguerra fueron escritas y puestas en escena en el exilio latinoamericano, desde donde se abrieron camino hacia escenarios europeos fuera de España.³³

Alejandro Casona fue uno de los exiliados de la guerra civil española; obligado a abandonar su patria, emprendió una travesía por diversos países de América: México, Cuba, Puerto Rico, hasta que, finalmente, en 1939 llegó a Buenos Aires y allí estableció su residencia, pero siempre llevó a su lado el recuerdo de su Asturias, la que lo vio nacer y donde sus pasos por el teatro se vieron coartados por situaciones ajenas a sus deseos; este amado recuerdo acompañará a Casona durante toda su vida y se verá incluido en mucha de su producción dramática, a pesar de ser escrita en suelos lejanos.

Desde este momento de exilio, Casona debió experimentar un difícil conflicto interior; por una parte, se lo arrancó repentina y forzosamente de su patria; por otra, aún después de experimentar los, aunque alejados, estragos de la Primera Guerra Mundial que ya implicaban caracteres de la atmósfera que se repetirían después en la guerra inmediata que afectaría a su país, Casona decidió no escribir ya, entonces, para el momento histórico que presenciaba y no lo hizo nunca, no, al menos, como documento histórico; la escritura dramática de Casona no puede abordarse como un testimonio fidedigno de la contienda civil ni de ningún otro momento de guerra; de ahí la indisposición de algunos de sus colegas y críticos a la hora de otorgarle a su teatro una merecida acogida y bienvenida en su patria.

En España, mucho antes de la guerra civil, tal vez por el ánimo de responder, como ya se dijo, al ambiente que en todo el mundo generó la Primera Guerra Mundial que, no por carecer de carácter nacional, dejaba de significar, para todos, lo que siempre significa una guerra, más aún para los intelectuales, quienes están, según algunos, obligados o, si bien no obligados, al menos podría decirse que, a diferencia de la gente del común, sí cuentan con los recursos de expresarse por medio de su arte, sea cual sea, literatura, filosofía, sociología, imágenes o escenas la realidad que afrontan los pueblos, al dramaturgo, y a la propuesta que llevaba al escenario, se le pedía fundamentalmente compromiso:

Lo que sí es cierto es que se exigía al dramaturgo que, ante las situaciones del mundo y del hombre, su atención creadora incidiese sobre todos aquellos temas que se referían a los desastres de la guerra, a su significación moral o religiosa, o a la realidad inmediata de cada día, a la posición política de las criaturas, a los problemas que levantaba la lucha entre el individuo y la colectividad, al estado de sitio que se había puesto a la libertad como consecuencia de los imperativos del Estado moderno, hasta el debate trágico de la existencia y de la historia. Entendemos que por teatro comprometido se quería decir teatro

³³TORO, Alfonso de y FLOECK, Wilfried. Teatro español contemporáneo, Autores y Tendencias. Kassel: Reichenberg, 1995, p. 21.

político o social, dando a todas estas actividades humanas un significado urgente y ofensivo de lucha y acción.³⁴

Como lo afirma D. Pérez Minik, el conflicto entre teatros comprometidos y sin compromiso radica, principalmente, en la concepción que, por esa época, se tenía de esa expresión, es decir, no necesariamente el teatro de Alejandro Casona debió de recibir de parte de la crítica el acento de falta de compromiso o irresponsabilidad con la situación histórico-política que atravesaba la sociedad para la que comenzaba a escribir, pues muy a pesar de no convertirse sus propuestas dramáticas en fotocopias de la realidad, no significaba eso que no asumiera, desde la iniciativa artística, el interés por la situación de la sociedad; si algo, justamente, rebosa en las propuestas dramáticas de Casona, es su pensar en el prójimo, en ese ser que estaba, seguramente, cansado y agobiado por el escenario de guerra, arbitrariedad y desgarramiento humano que le correspondió presenciar.

Para contar los sucesos sociales, políticos, económicos y demás que surgieron en España antes de la guerra y después de ella, estaba la historia, pero para armonizarlos, disfrazarlos y ofrecerles matices diferentes estaban las artes; por esta razón, precisamente, como un día se juzgó la actitud de Casona ahora se puede juzgar la actitud de los críticos al negarle al arte dramático, y no sólo dramático sino cualesquiera que sea, el carácter que fundamentalmente lo persigue, la ilusión, fantasía, seducción, juego, exaltación, ensueño, etc., pues las artes, antes que cualquier otra responsabilidad, deben cumplir con el cometido que reafirma su valor artístico: hacer de su función algo atractivo, o, aunque no atractivo, sí diferente, una función que sobre todo acuda a la sorpresa y a la exaltación de la sensibilidad humana.

En esta medida, al teatro de Casona no le faltó compromiso con la sociedad, pues quizá él hizo lo que otros, fatigados por los síntomas de guerra, no hicieron: pensar en la persona, ya que de la conciencia social los actos de violencia lo decían todo o al menos mucho, pero ¿qué pasaba, entre tanto, con la conciencia íntima?; paralelo al desarrollo de la contienda y los estragos físicos que causaba, que no se esperaban para dejarse ver, ¿qué acontecía con los daños que no producen marcas físicas pero son aún más difíciles de sanar? ¿Quiénes o quién se preocupaba por reparar en algo esos menoscabos que no podían verse porque se marcaron en el espíritu?

Alejandro Casona, en calidad de dramaturgo, pensó en ellos, y ese pensamiento lo condujo a no perpetuar más aquello de lo que la gente estaba hastiada; era necesario que, por algunos instantes, las personas olvidaran esa historia que las perseguía por todas partes; entonces, no era posible que, sobrepuesto a ese legado, tuvieran que pagar para asistir a un encuentro más con lo que tenían todos los días delante de su mirada; por todo esto y mucho más, eran válidas propuestas como las de Casona que, cansado

³⁴ PEREZ MINIK, Op. cit., p. 61.

de pensar en la guerra, se dedicó a buscar la verdad por caminos de ilusión y, a través de máscaras poéticas, construyó en el escenario puentes de conciliación entre las vidas y sus dueños.

La sociedad, seguramente, estaba exhausta del único panorama que le brindaban las circunstancias próximas; sin embargo, es posible, como lo fue entonces, que de la guerra puedan tomarse aspectos valiosos, que, aunque escasos, cooperan a la restauración de la existencia; por esta razón, no es posible, si se lo vuelve a pensar hoy en día, que los críticos del momento acusaran tan radicalmente a personas que, como Casona, se decidieron por caminos diferentes; no era conveniente perpetuar aún más aquel acontecimiento; tristemente, para la sociedad española, la guerra civil no era un buen recuerdo ni mucho menos merecía convertirse en el fin inmediato de las artes; sin embargo, si ya había quienes hicieron del suyo fiel testimonio de la contienda, era justo y pertinente que existieran otros que intenten nuevas posibilidades. Y es que, además:

Nadie hubiera resistido un teatro realista o documental, ni los vencedores ni los vencidos. Acaso el más importante menester de la máscara en este tiempo era hacer tolerable ese testimonio que a escondidas y subrepticamente tenía guardado el dramaturgo español de la guerra fratricida. Esa máscara llevaba también encapsulada otra misión, quizá la más urgente e irremplazable: establecer una soldadura, al frío o al rojo vivo, con la historia precedente, con la vida inmediata aprovechable de nuestro país, con la herencia sentimental, ética o cultural de la buena fe.³⁵

Ahora bien, junto a estas disertaciones no puede hacerse a un lado el innegable suceso de que a Casona lo desterraron de su patria a comienzos de la guerra civil, suceso con el que surge un sinnúmero de contradicciones sobre si el dramaturgo continuaba en tierras lejanas escribiendo sobre su país y para la sociedad de entonces o si, lejos de España y tal vez contagiado por estilos predominantes en América, desdeñaba su tradición y empezaba a producir una creación desligada de todo lo que abandonó en su nación; según los críticos, el teatro de entonces exigía un compromiso que, hasta que Casona sostuvo su estadía en España, no conciliaba en sus creaciones, mucho menos lo iba a resaltar fuera de ella; sin embargo, esta afirmación no quiere decir, como ya se mencionó, que al dramaturgo le faltaran sentimientos hacia la comunidad.

Sería ilógico pensar que se puede olvidar un acontecimiento con sólo salir del lugar donde marcó la vida, más todavía cuando esa salida no es voluntaria, ni siquiera sugerida sino impuesta; Casona no pudo continuar testimoniando los estragos que la guerra dejaba en su país, pero, de todas maneras, llevaba consigo la conciencia del contexto que ella, frecuentemente, generaba; además, por cartas, visitas y conversaciones que, después, en el tiempo del exilio, sostuvo con coterráneos, adquirió conocimientos de lo que sucedía en su patria.

³⁵ Ibid., p. 340.

Así, hay quienes afirman que el teatro de Casona responde a un cambio durante el exilio; sin embargo, es un acontecer que no podría juzgarse certeramente por cuanto Casona fue un exiliado que, a diferencia de algunos de sus colegas, salió de su patria al ser muy joven por lo que la producción más amplia y bastante recordada surgió en América, pero, de cualquier forma, este dramaturgo, ya en su país y en plena renovación teatral del siglo XX, se pronunció y se dio a conocer como un escritor de estilo autónomo cuyas creaciones se perfilaban bajo su estilo personal, pero, sobre todo, dejaba y dejó siempre fluir en ellas sus pensamientos, acerca de la vida, el ser humano, la existencia y los sentimientos que tienen lugar en la atmósfera social.

Y, precisamente, por este estilo personal, Casona tuvo de algunos el rechazo y la negación absoluta bajo acusaciones como que estaba fuera del tiempo, lejos del contexto, evasivo, irreal, ideal, y muchas más, producto de una no muy buena comprensión de lo que en realidad quería hacer el dramaturgo con su teatro, pero hubo otros que, tras reconocer su singularidad artística, lo defendieron pese a todas las circunstancias; entre ellos, Juan Rodríguez Castellano, quien ve en esa crítica negativa a Casona más una razón política que estética, lo cual lo conduce a decir: “El teatro de Casona necesita una revaloración. Para este estudio habrá de tener en cuenta dos consideraciones importantes: recordar, por un lado, que si su teatro es ya historia, en otro tiempo fue renovación; por el otro, eliminar las palabras “compromiso”, “documento”, “testimonio”, “circunstancia” y “problemática”, términos todos muy empleados para caracterizar el teatro de hoy.”³⁶

De todas maneras, al igual que el de todos esos críticos, este es un estudio que debe sumarse al de ellos, con una interpretación personal del arte dramático de Casona en el que interesa más la estrecha relación de su profesión de maestro con la de dramaturgo que otros aspectos que, de acuerdo a la intención que se persiga, tanto en sus coetáneos como en la crítica actual, se han de hacer sobresalir; sin embargo, todo lo anterior sirve para acercarse un tanto a las condiciones que precedieron la escritura y producción de Casona, de lo que es imposible prescindir a la hora de emprender un estudio reflexivo sobre cualquier autor.

Entonces, desde el exilio Alejandro Casona produjo un teatro para todo el mundo, en el que es innegable el recuerdo y la nostalgia por su Asturias natal, por el pueblo al que le alcanzó a brindar lo mejor de ser maestro y donde dejó notar las excelsas intenciones de crear un teatro que recogiera las necesidades de la gente, no de unas pocas, sino de todas las personas, pues en el dramaturgo prevalecía el sentimiento de considerar a todos como seres humanos y, al pensar en esa condición, fue capaz de crear un maravilloso arte dramático donde relucen sensiblemente los aciertos y desaciertos de esa conducta

³⁶ RODRIGUEZ CASTELLANO. Juan, Mi última conversación con Alejandro Casona, citado por RUIZ RAMÓN, Op. cit., p. 226-227.

humana afectada, algunas veces, por la incomprensión, la falta de tiempo o, simplemente, por la incapacidad de concebir de modo artístico la realidad.

Con seguridad, ahora la sociedad agradece y rememora con gratitud a esa persona que por su labor se convirtió, para muchos de ellos, en orgullo, en un patrimonio de la literatura y aún homenajean a aquel exiliado que, junto a otros, escribió fuera de España entregado a su recuerdo: “Hemos de subrayar, pues, este enraizamiento español en todos estos emigrados, su cierto “ilusionismo” realista, para bien o para mal, y su sentido riguroso de la continuidad histórica, de tal manera que debe decirse que son estos emigrados los que recogen nuestro arte escénico en el momento en que se produce nuestra contienda bélica.”³⁷

En fin, sobre el exilio de Casona se pueden, tranquilamente, escribir numerosas páginas, pero junto a los sucesos más sobresalientes que ya se señalaron se debe destacar que, entre tantas desventajas, aquel exilio produjo una ventaja, al menos así lo conciben muchos americanos, que recibieron a Casona con las puertas abiertas, gozosos de encontrarse con él en persona y de ser testigos de su producción de manera cercana y presencial; es el caso de Colombia, por ejemplo, donde hubo unos que vivieron la oportunidad de conocerlo en Bogotá durante giras que el dramaturgo realizó con el fin de asistir a reuniones y eventos que reclamaban su presencia, siempre, en calidad de invitado después de su grandioso éxito o a desarrollar conferencias sobre educación y teatro.

De esta manera, Alejandro Casona, en el tiempo que perduró su estadía en España, durante los, aproximados, treinta años de exilio y en su regreso a España en 1962, conservó, siempre, los mismos intereses, explayó en sus dramas, con elocuentes y maravillosos sentimientos, su particular pensamiento a través de una técnica y estilo propios que hicieron del suyo un teatro para todos los tiempos y para cualquier espacio, revestido de las más bellas promesas poéticas que un dramaturgo le pueda hacer a su auditorio o el escritor a sus lectores, pues hoy el teatro de Casona es para verse o leerse pero, ante todo, para sentirse y disfrutar como una experiencia sensible de aprendizaje sobre el ser humano y la vida:

En las acotaciones de lugar del teatro de Casona pueden leerse alusiones a “un viejo caserón con recuerdos de castillo y de convento”, o a la encrucijada de montañas boscosas, o una casa sencilla de pescadores que pueden ser del Cantábrico. Pero tras los portones, la danza de la vida y la muerte, de la risa y leve amargura, entre sirenas sacadas del mar, dementes que vuelven los ojos a la luz de primavera, o leyendas del bien y del mal, la sonrisa o la lágrima brotan de los ojos que pueden ver todas las tierras sin asustarse, o del corazón que siempre es el mismo, aunque se estruje en conceptos cerebrales.³⁸

³⁷ PEREZ MINIK, Op. cit., p. 494.

³⁸ VALBUENA PRAT, Op. cit., p. 652-653.

Se aprovecharán, entonces, en adelante, esas promesas poetizadas de las escenas de un teatro que puede entenderse y asimilarse por cualquier persona y en distintas circunstancias, para extraer de él algún tipo de aprendizaje que contribuya al enriquecimiento del intelecto y la conciencia humana; se descubrirán los rostros ocultos detrás de las máscaras coloridas con las que Casona encubrió a sus personajes para darse cuenta, más tarde, de que a sus verdaderos rostros los acompaña mucho de la realidad que, a veces, se rechaza o se evade por temor, cobardía o por la ausencia de esperanzas responsables de estrujar los corazones.

2.2. INTENCIONES DE EDUCAR EN UN TEATRO DE SUEÑO Y POESÍA

“He tenido siempre para mi conciencia que el teatro debe ser la más popular y la más asequible de las manifestaciones del arte. Ninguna otra está llamada a tener contacto espiritual tan íntimo con el público, y ninguna puede ejercer, por consiguiente, misión más educadora.”

José Fábregas

Entre algunas de las características que Alejandro Casona subraya en sus dramas sobresalen el interés por la enseñanza y la contribución a la educación del otro; siempre a su formación de poeta y dramaturgo ciñó la de maestro, por lo que en algunas de sus producciones dramáticas, con más fuerza que en otras, permite vislumbrar algunos rasgos del Casona profesor, que nunca dejó de ser, sólo que en algún momento de su vida ejerció tal profesión desde las tablas y brindó, así, a todo el mundo, un teatro del que surge un aprendizaje ameno sobre la vida y la buena voluntad de enseñar.

Al ser Casona por mucho tiempo profesor logró correlacionar la labor de dramaturgo con la preocupación sobre la educación; por esta razón, tal vez, de sus dramas se desprenden enseñanzas convenientes para el enriquecimiento de la esencia humana, pues para alcanzar una comprensión de las temáticas que, en su teatro, propone, se necesita recordar que el dramaturgo sostuvo durante toda su vida relaciones directas con personas de la cotidianidad y, de ese compartir humilde con la comunidad y los estudiantes, consiguió extraer problemáticas que, de una u otra manera, fácilmente interiorizan los espectadores, al ser estas personas semejantes a las que un día infundieron la creación de aquel teatro que, al igual que antes, hoy sirve de fuente de inspiración para la enseñanza-aprendizaje de las situaciones derivadas del carácter social que rodea a la vida.

Son muchos los sentidos y dimensiones del teatro que Alejandro Casona propone; el suyo es un arte con valiosos contenidos intelectuales, donde las aventuras de sus personajes se equiparan con las travesías reales por las que transcurren las vidas de personas, igualmente, reales; es una propuesta artística de la concepción del mundo y las verdades que tanto pueden lastimar cuando no se sabe cómo confesarlas o

admitirlas; el teatro de Casona se reviste de colores y formas agradables a la conciencia del ser humano, recurre a maneras ingeniosas de seducción para que los destinos de esas naturalezas complejas que representan sus personajes encuentren un cauce atractivo y de satisfacción personal; sin embargo, por esta técnica y peculiar manera de concebir el teatro, Casona recibió distintas acusaciones y recriminaciones, de las que no se defendió con ironías diplomáticas ni agravios sino a través de la reafirmación de un pensamiento propio, que siempre le perteneció y que, se puede decir, es la base que sostiene la magia exaltadora de todos sus dramas: “No soy escapista que cierra los ojos a la realidad circundante... lo que ocurre es, sencillamente, que yo no considero sólo como realidad la angustia, la desesperación y el sexo. Creo que el sueño es otra realidad como la vigilia.”³⁹

Así, se concibe que Alejandro Casona no sólo fue un abanderado de la República española sino, ante todo, de los sueños de las personas; todas sus propuestas teatrales buscaban la proclamación y exaltación de los sueños, pero no de los que se tiene mientras se duerme, lo cual sólo ocurre en algunos de ellos como, por ejemplo, en *La llave en el desván*; generalmente, los sueños que Casona refiere son esos que se tiene cuando se está despierto, esos responsables del goce de vivir, pues, como se dijo en algún momento de esta reflexión, mientras haya sueños siempre habrá una esperanza; esa es la directriz del quehacer de Casona, brindarle a los individuos la importancia de generarse sueños de vida, a los que se pueden sujetar para luchar y existir con alegría; así se verifica como el pensamiento de Casona descansaba en la realidad de las personas, al pensar, siempre, en ofrecerles una existencia más delicada, no evasiva sino generadora de una estadía satisfecha en el universo, donde los sueños y las metas motiven al ser humano a la conquista de su condición, más fácil de asumir cuando a ella se agregan motivos para sonreír y luchar.

En adelante, entonces, y en la mira siempre presente de cuáles son las bases del teatro que propone Casona, se asumirá un análisis literario de cuatro de sus dramas, para cuya selección se tuvo en cuenta, fundamentalmente, que de su propuesta literaria, sus pensamientos y belleza artística sobresalga con generosidad un potencial educativo, que entre contenido y contenido le permita a profesores y estudiantes reflexionar sobre procesos pedagógicos que pueden acompañar al buen desempeño de las funciones que rodean a su lugar pero también el de su condición humana, en tanto descubran, en este teatro, escenas semejantes a las de la cotidianidad de su vida, con problemáticas y situaciones afines entre realidad y ficción; en fin, un teatro valioso a la hora de pensar en el aprendizaje de un grupo social, en este caso, de la comunidad educativa; es decir, junto a las características que revisten al arte dramático de Casona se estudiarán aquellos momentos en los que, por medio de personajes, diálogos, escenarios o pensamientos, subsiste la oportunidad de aprender de manera atractiva, asumir la lectura de este teatro como la lectura de alguna parte de su propia realidad, aquella que ambos

³⁹ RODRIGUEZ CASTELANO, Op. cit., p. 227.

desempeñan en el cumplimiento de la función social de la vida, pues fuera de su desempeño en las instituciones, tienen, primeramente, uno que deben cumplir en la sociedad y, que por lo tanto, merece especial cuidado y fortalecimiento desde el ámbito escolar; se asumirán, entonces, estos cuatro dramas, con el objetivo de mostrar el buen funcionamiento que pueden lograr, desde el área de literatura, en la vida del estudiante.

2.2.1 *Nuestra Natacha*: Un educar para la libertad

“Educar no es dar carrera para vivir, sino templar el alma para las dificultades de la vida.”

Pitágoras.

Esta obra se estrenó en diciembre de 1935 en Barcelona; sin embargo, en el registro aparece como fecha oficial de estreno el 6 de febrero de 1936 en el Teatro Victoria de Madrid; es la única obra teatral que Casona alcanzó a estrenar en su país algunos meses después de comenzada la contienda civil, por lo que se encontrarán en ella muchos de los rasgos que precedían los sucesos actuales del autor por aquella época; es un drama constituido por tres actos, como era natural de la técnica en dichos años, y el segundo de ellos subdividido en tres cuadros.

Nuestra Natacha, de acuerdo a los contenidos presentes en su desarrollo y a la crítica literaria, es uno de los dramas en el que Casona manifiesta con mayor fuerza o de manera más directa su pensamiento acerca de la educación y la enseñanza, pero lo hace a través de una magnífica historia, amorosa, melancólica y atractiva a la vez, de la que se desprenden no sólo reflexiones para la educación sino sobre la vida, es decir, *Nuestra Natacha* es una creación que, quizá, la concibió el autor como una invitación a conocer la importancia del interactuar entre saber y vivir, entre libros y vivencias, entre el amor y la responsabilidad, entre la profesión que se adquiere en la universidad y la que se adquiere con la experiencia de la vida.

Por estar esta creación tan próxima a la atmósfera de guerra que vivía España en esa época, Casona encontró en ella el escenario perfecto para expresar sus pensamientos acerca de los sucesos que acompañaban en ese entonces su vida, y lo hizo a través del diálogo de los personajes, quienes, de sus conversaciones y actitudes, permiten discernir realidades para su época y para la de hoy: “Lo que debierais hacer todos es ser menos incautos. Os estáis dejando arrastrar a una guerra civil estúpida y estéril. Los únicos que salen ganando con todo esto son los enemigos de la Universidad.”⁴⁰

El escenario que presentaba Casona en *Nuestra Natacha* era una Residencia, donde vivían estudiantes de distintas carreras y, seguramente, también con diferentes maneras de concebir la vida; así, agrónomos, naturalistas, filósofos y demás acuden a la

⁴⁰ CASONA, Alejandro. Obras completas. Tomo I. Madrid: Aguilar, 1977, p. 400.

representación del sueño de una mejor educación, aquella que se desborde en su función formativa pero siempre le ofrece al educando la libertad necesaria para que sienta la vida como algo que le pertenece y que, como pertenencia, debe cuidar, consentir y trabajar para sentirse seguro y complacido de vivirla.

A través de este drama, el profesor puede percibir la riqueza del educar en libertad, pues sólo con esta condición la comunidad educativa verá satisfechas las necesidades con que acude a la escena de la educación; puede ser que fuese un tanto soñadora e idealista, sin embargo mucho se puede extraer si se reflexiona concienzudamente sobre su contenido que, de seguro, contribuirá en gran medida a la formación de profesores, estudiantes y gente del común, pues, como ya se dijo, Casona escribió sus dramas a partir de un ser único, el ser humano, de manera que su arte dramático está presto para todos aquellos que sientan como suya esa condición, pero también para los que la hayan olvidado.

En la Residencia estudiantil de *Nuestra Natacha*, Casona deja flotar los mejores sentimientos de bienestar para la vida; las visiones y sensibilidades de los estudiantes le permiten al lector o espectador tomar para su vida la decisión de enriquecer sus circunstancias al complementar el aprendizaje académico con aquel que se adquiere de la experiencia real, producto del verdadero existir: “yo lo que quiero es beberme hasta el último trago de mi juventud. Estudiar no basta; hay que vivir. ¿Y qué vivís vosotros? Libros, conferencias, traducir revistas profesionales. Hala de prisa a terminar la carrera. Sólo veis el mundo por esa ventana. Pero la vida es más ancha; si le volvéis la espalda ahora, ¡pobre juventud la vuestra!”⁴¹

Las anteriores palabras figuran en alguno de los diálogos que sostienen los personajes de *Nuestra Natacha*; las pronuncia Lalo, personaje, principal del drama; Casona lo presenta como un muchacho quizás un poco loco, enamorado, como le dicen sus amigos, y la propia Natacha, de la vida y de sí mismo, pero al fin enamorado de lo que en verdad se necesita se enamoren, no sólo los estudiantes sino todas las personas, únicamente con este amor es posible concebir un mundo feliz; Lalo, en el drama, es el maestro de la alegría y el optimismo, desbordante de fe en la vida, joven al que le faltaba sólo aprender a tocar la guitarra para ir a cantar cuentos y sueños a los pobres, los enfermos y los trabajadores que se morían de tristeza en las eras de Castilla; Natacha, precisamente, es la protagonista del drama y, le da este título, el “maestro de optimismo”, que debe buscar un cauce social a toda su alegría y que, seguramente, hará muy bien al repartirse entre todos ellos y enseñarles a reír y a cantar contra el viento y contar el sol.

Por esta razón no es de extrañarse que dirija las anteriores palabras a sus amigos, pues todos ellos, muy seguros de sus profesiones, conocimientos y saberes, olvidan, poco a poco, algo fundamental, el escenario donde desarrollarán después todo lo aprendido: la

⁴¹ Ibid., p. 403.

vida; por eso Lalo les pide con tanta fuerza que vuelvan la vista a la existencia, que sueñen más y estudien menos, o que, al menos, lo hagan equitativamente, para que los conocimientos adquiridos en la universidad resulten fructíferos para la comunidad; Lalo es un hombre de treinta años que lleva ya catorce estudiando medicina y tan gustoso de su papel de estudiante que no quiere abandonarlo jamás, pero en el momento en que sus amigos se lo recriminan él les contesta:

Las carreras no son para aprobarlas; son para disfrutarlas. Pero es que además he aprendido todo un repertorio de cosas útiles por mi cuenta. El primer año me suspendieron en Disección, pero aprendí carpintería; el segundo me colgaron en Fisiología general, pero aprendí a cultivar el maíz; el tercero caí en Patología y Terapéutica, pero aprendí la cría del conejo y a fabricar cestos de mimbre. Y si hoy naufragara en una isla desierta, yo os juro que sabría vivir solo a mis anchas mejor que el primer Robinsón.⁴²

En la educación es posible complementar los contenidos académicos con el aprendizaje de la vida, con el fin de que el estudiante, cuando se enfrente con quienes practicará lo aprendido, no se sienta desconcertado o, más aun, impotente, de manera que la profesión cultivada se vea frustrada, pues, de darse este momento, tanto el profesor como el estudiante caerán en cuenta de que no se enseñó y no se aprendió de la mejor manera porque se lo hizo al pensar sólo en sí mismos pero no en los demás; la vida muchas veces puede presentársele al ser humano como una isla desierta donde se requiere ser un poco de lo que fue Robinson para sobrevivir; sin embargo, y sin ser extremistas, de Lalo lo que más se puede aprender es lo importante y valioso de quererse a sí mismos pero también a la vida, pues cuando la persona cuenta exclusivamente con el amor para sí es posible que caiga en un egocentrismo que no le permita acceder a la realidad de la existencia, que se presenta constantemente de carácter social.

En *Nuestra Natacha* se habla también de un grupo de teatro ambulante, que lo conforman los mismos estudiantes que viven en la residencia, referente tal vez al *Teatro del pueblo* que dirigió años atrás Casona bajo las órdenes de *Las Misiones Pedagógicas*; dentro del drama, los estudiantes conforman un grupo de teatro, del que tienen la siguiente idea: “Teatro trashumante; de pueblo en pueblo... Y para las cárceles, para los asilos. Llevaremos romances y canciones, farsas poéticas, teatro de Lope y Calderón. Y, sobre todo, vuestra alegría, que será lo mejor del repertorio.”⁴³

Esta descripción es, precisamente, la que lleva a equiparar el teatro que Casona inventa en su drama con el que un día dirigió, pues tanto a uno como a otro los atraviesa el deseo de llevar al más desfavorecido la risa y la alegría; a ambos teatros los conforman estudiantes, quienes de manera voluntaria y desinteresada actúan para otros y, como se vio, las representaciones se llevaban a los pueblos más alejados con el ánimo y el

⁴² Ibid., p. 404.

⁴³ Ibid., p. 410.

entusiasmo de llegar donde los olvidados, donde los pobres de espíritu y emociones, con el objetivo de brindarles, desde las tablas, esperanzas de vida; y, al igual que en la realidad de Casona, en *Nuestra Natacha*, el grupo de teatro, podría decirse, lo auspicia un director, de excelente calidad humana e intelectual, Don Santiago, personaje, igualmente, importante, por lo que de él se puede aprender y por la estrecha relación que en el drama sostiene con los estudiantes pero, especialmente, con Natacha, quien lo llama tío, sin serlo en realidad, sin embargo el lazo que los une, sin ser sanguíneo, es inmensamente fuerte.

Don Santiago es, en *Nuestra Natacha*, el director de la Residencia, el tío de Natacha, pero para los estudiantes es algo más: “Gran hombre Don Santiago. Un compañero más. Si no fuera por los años, nunca se hubiera sabido en nuestras excursiones quién era el rector y quienes los alumnos. ¡Ah!, un buen profesor debe parecerse lo más posible a un mal estudiante.”⁴⁴

Lo que los estudiantes piensan del director de la Residencia lo dan a conocer ellos mismos a través de sus conversaciones; ellos miran a Don Santiago como un compañero más, idea que se percibe en el transcurso de todo el drama; Casona sabía bien lo que pretendía tras la figura de este actor; buscaba que el maestro emprenda su labor de enseñanza-aprendizaje, antes que nada, con humildad, pues únicamente con esta cualidad el profesor está en capacidad de presentarse ante sus estudiantes no como aquel que todo lo sabe y lo puede sino como el generador de espacios donde aprender se convierte en un escenario de construcción compartida; intenta, con la estructura de este personaje, que el profesor sepa, bien, embarcar a los estudiantes y que, al igual que Don Santiago, impregne de ilusiones, por dentro y por fuera, las posibilidades que existan para la educación.

Finalmente, Natalia Valdés, protagonista del drama, o, mejor, como todos la llaman, Natacha, es un personaje con una larga e interesante historia por descubrir, que el autor da a conocer con brevedad; es la primera mujer en España que recibe el título de Doctora en Ciencias Educativas, pasó su niñez en un reformatorio, el de *Las Damas Azules*, la internaron allí sus tutores, sufría maltratos y desamores hasta que Don Santiago la adoptó, de ahí el gran amor y agradecimiento que le profesa, pero, de todas formas, permaneció para toda su vida la idea acerca de los reformatorios, que se llevó de ese lugar: “Convierten en cárceles lo que debieran ser hogares de educación. Y allí van a enterrarse, en una disciplina de rejas y de silencio, los rebeldes, los pequeños delincuentes. Los que más necesitan, para redimirse, un amor, una casa.”⁴⁵

Casona la presenta como una joven seria, responsable, profundamente triste por su pasado, pero soñadora y con grandes esperanzas para el futuro, como lo manifiesta

⁴⁴ Ibid., p. 412.

⁴⁵ Ibid., p. 411.

cuando, por avatares del destino y gracias a su nuevo título, la solicitan las directivas del mismo reformatorio donde transcurrieron los años de su niñez, para encargarse, en el presente, de su dirección: “¡Ahora sí que puedo brindar y reír con vosotros! Al fin voy a trabajar, a ser útil. Pero no me abandonéis. Ahora más que nunca, necesito esa alegría vuestra. Hay toda una juventud, enferma y triste, a la que nosotros podemos redimir. ¡Arriba ese corazón! Lalo, maestro de la alegría. Vivir es trabajar para el mundo. ¿Qué importa lo que queda atrás? ¡La vida empieza todos los días!”⁴⁶

Y, ya con Natacha como nueva directora del reformatorio de *Las Damas Azules*, la historia pasa a otro plano, donde surgen nuevos personajes, los jóvenes recluidos en él; hablar de todos y cada uno de ellos implicaría un estudio aparte, así que, brevemente, se puede decir que entre los que más sobresalen dentro del reformatorio aparece Marga, una niña de la que abusó un jovencito rico de la alta sociedad; Juan, un muchacho fuerte, que, como él mismo dice, tiene tanta sangre que no sabe qué hacer con ella; Encarna, jovencita que no supo lo que era soltar libremente una carcajada hasta que Natacha asumió la dirección; Francisco, conserje del reformatorio, persona que piensa que a la autoridad y a la profesión las dirige un uniforme; la señorita Crespo, profesora, que sabe entregar a su profesión obediencia, mas no colaboración, etc.

Sin embargo, por encima de la importancia de estos personajes figura la labor educativa que Natacha se propone llevar a cabo en el reformatorio; se plantea una educación libre, y alcanza a desarrollarla por un lapso de tiempo; realiza actos que lo dejan notar, como, por ejemplo: les cambia a las niñas los tristes uniformes por otros un tanto alegres y atractivos; no suspende las matemáticas, sino sus clases; mezcla a hombres y mujeres durante las comidas y los talleres, y le da libertad a cada cual para hacer lo que quiere; así, si Marga desea andar y andar, va a hacerlo con toda tranquilidad; Natacha le regala un atlas para que viaje por todo el mundo sin moverse del reformatorio; si Juan quiere ocupar su sangre en algo, lo pone a construir hogares; si a Encarna le gusta el césped, será ella quien lo cuide; si Fina desea criar pollos, entonces los criará a todos en el jardín y, así, todo el mundo, en el reformatorio, no hace lo que quiere en el sentido de indisciplina, como otros lo alcanzan a asumir, sino aprenden a educarse con amor, para la libertad.

Natacha sabe que su función, día a día, en el reformatorio, que en su momento fue su cárcel, es crear vidas nuevas, ofrecer libertad, proporcionar a esos pobres desdichados alternativas para vivir; Natacha hizo partícipes a los estudiantes de lo que no sólo a ella en calidad de maestra le interesaba sino, igualmente, a ellos en tanto tales, merecían participar de lo que a diario se construye para su beneficio o perjuicio, como pudiera y debería hacerlo todo maestro, incluir en algo al sujeto para quien se planea la educación: qué mejor parecer que el del que la necesita, la recibe, se beneficia o se perjudica con ella: el estudiante; al fin y al cabo, Natacha era una profesora que conservaba latente el

⁴⁶ Ibid., p. 424.

recuerdo de su sitio, de la educación que recibió en ese mismo lugar, al que ahora tenía la oportunidad de cambiar gracias a la compañía de personas que, en condición de estudiantes, se preparaban, al igual que ella, para servirle a la sociedad y a la vida; de esta manera, *Nuestra Natacha* contiene rasgos comunes a lo que se entiende por comunidad educativa.

Figura 6. *Nuestra Natacha*



Fuente: humanidades.uprrp.edu/.../1_teatro.../N.../nuestranatacha/.../fotos%20iluminación/iluminacio.

Pero la labor de Natacha se interrumpe en el momento en que sus convicciones se muestran contrarias a las de las directivas del reformatorio; como puede sucederle a cualquier profesor rebelde que, sobre las normas y reglas, pretende hacer prevalecer sus ideales; Natacha apenas comenzaba su misión cuando, diplomáticamente, la Marquesa le solicita su renuncia, por lo que en la historia se presenta la isla desierta y el momento para Natacha y sus amigos de buscar el Robinson oculto en la profundidad de su ser.

Entonces, Natacha decide llevarse a todos los reclusos en el reformatorio; esto es, quizá, lo ideal del drama de Casona, como muchos lo juzgan; pero así sucede: Natacha, indignada, le pide a Lalo su finca abandonada para hacer de esas tierras inservibles el nuevo hogar de esos pobres jóvenes abatidos, para cuya misión no sólo pide la finca, sino un año de vida a todos sus amigos, en beneficio de los que ya perdieron muchos en

medio de la soledad, el encierro y la tristeza; todos aceptan y, finalmente, logran en ese año, y después de mucho esfuerzo, construir un nuevo reformatorio, donde el ideal de Natacha se va a cumplir: educar para la libertad.

Y, en este esfuerzo colectivo y generoso, todos los personajes del drama funden sus sueños: unos conocen el amor, otros cultivan la importancia de aprender para la vida, pero, ante todo, en ese nuevo lugar se disfrutan las cosas hechas con el propio esfuerzo; así, saborean el pan que hacen sus manos en el horno, muelen en su molino, gozan del agua y la luz para la que ellos mismos construyeron los caminos; todos, al cabo de ese año, algo aprendieron para la vida, pero a Natacha la acompaña, finalmente, sólo el tío Santiago, pues cuando Lalo intenta regalarle la finca, para que tranquilamente puedan partir juntos, ella le responde: “Yo he venido aquí a hacer una obra de educación. No quieras reducirla a una obra de misericordia.”⁴⁷

De esta manera, *Nuestra Natacha* es el mejor de los dramas de Casona para que el profesor se convierta en uno mejor, y así el estudiante; es decir, este drama les ofrece a ambos la concientización y reafirmación de sus papeles; sin embargo, el drama resulta educativo para cualquier persona, así no sea un profesor o un estudiante, pues en el diálogo tranquilo, apasionante y poético que sostienen los personajes sobresalen mensajes significativos y factibles de interiorizar a la conciencia humana, por cuanto la esencia de la historia tiene como fundamento algo que le interesa a todos los seres humanos: su formación.

Así, se corrobora la idea de que al arte dramático de Casona lo atraviesan intenciones educativas, el interés por contribuir a este aspecto de la sociedad lo acompañó desde su formación como docente y lo aplicó a su voluntad de hacer teatro; de esta manera el dramaturgo español, exiliado de la contienda civil, perpetúa el objetivo formativo que, como se vio, contiene el teatro desde sus orígenes, cuando se remonta a la antigua Grecia, y le concede, a sus escenas, la fuerza educativa que desde ese entonces conllevaba: “Si, como se dice, desde los tiempos helénicos, el teatro ha de servir ante todo de escuela de buenas costumbres y de espejo impecable de vicios, ninguna otra obra escénica se ajusta tanto al postulado como *Nuestra Natacha*.”⁴⁸

Ahora bien, en el drama subsisten, junto a su potencial educativo, otros caracteres, por igual, bellos y atractivos, y, seguramente, valiosos a la hora de emprender un estudio con directrices distintas a las que prevalecen en este trabajo; pero, en lo que concierne al objetivo propuesto aquí y ahora, resulta satisfactorio encontrar personajes que funcionan a manera de piezas educativas, cuyos repertorios invitan a pensar en los aciertos y desaciertos que, como profesor o estudiante, puedan presentarse; con toda seguridad, después de leer u observar *Nuestra Natacha*, vendrá para ambos, si fuese el caso, la rectificación de sus posiciones.

⁴⁷ Ibid., p. 469-470.

⁴⁸ SAINZ DE ROBLES, Op. cit., p. LXXVII.

Y, al igual que ellos, de toda persona que lea o asista a su representación escénica resultará un testimonio, aquel que brota del innegable efecto emotivo que el drama causa; así lo pronuncia un colega, amigo y estudioso del dramaturgo, quien pensaba que no era razón de vergüenza admitir la sensibilidad, efecto, de algunas obras, más todavía de las dramáticas de Casona que, como se ha dicho, son, por excelencia, sentimiento; su arte está, antes que nada, para sentirse, así que, como él lo confesó, hoy lo podrá hacer el que tenga la oportunidad de estar frente a las letras o las escenas de *Nuestra Natacha*: “Yo, que presencié el estreno de *Nuestra Natacha*, me envanezco aún al confesar que no pocas de sus escenas y de sus frases humedecieron mis ojos y me apretaron el corazón”.⁴⁹

Si tal efecto no se llevara a cabo y no se manifestara, entonces el contacto espiritual íntimo con el público, al que está llamado todo teatro, quedaría en entredicho, y, por ende, su carácter educativo, pues no puede concebirse mejor educación que aquella que la persona toma directamente de las circunstancias que la conmueven, de los momentos e ideales que llegan hasta la sensibilidad más profunda o hasta ese corazón que se esconde con supremo cuidado para no dejarse descubrir; toda esta emotividad y exaltación de los seres humanos es la única prueba fehaciente de que las actividades, entre ellas la educación, se realizan, diariamente, con seres vivos.

De inmediato después del estreno de *Nuestra Natacha*, se hicieron públicas diversas opiniones, tanto sobre el drama como sobre su autor, que, entre positivas y negativas, debieron, en algún momento, ser orgullo para Casona, pues, independientemente de que se presentasen a manera de aprobaciones o rechazos, significaron, primero que todo, para el dramaturgo, la réplica que causan siempre sus producciones, pues no puede haber nada más insatisfactorio para un artista que su arte no cause respuestas, y Casona siempre consiguió las suyas: “La obra [*Nuestra Natacha*] es una bella fábula, rica de emoción y poesía, de ingenio y de espíritu de denuncia al servicio de una pedagogía ideal, cuya posibilidad de realización es puesta de manifiesto en la acción dramática.”⁵⁰

Fábula, seguramente, por lo que de enseñanza, mejor que moraleja, deja la obra dramática, y, en realidad, lo que ella incluye de pedagógico y educativo no es difícil de encontrar, ni siquiera se necesita descubrirlo, pues es evidente; de ahí, quizás, la no complacencia de algunos críticos a la hora de comparar este drama con otros del autor, pues el lenguaje que aquí se utiliza es directo, lo que no quiere decir que no persista en sus contenidos la poesía responsable del embellecimiento de las escenas que el dramaturgo propone; sólo que la poesía, en *Nuestra Natacha*, logra una fluidez y naturalidad tan grandes que pasa desapercibida para el lector o el espectador, pero lo poético, nostálgico y mágico, en los personajes, no aparecen en ningún acto porque en todos ellos están implícitos desde el primer momento.

⁴⁹ Ibid., p. LXXVII.

⁵⁰ RUIZ RAMÓN, Op. cit., p. 230.

De manera que, junto a la lírica natural de los personajes, son incuestionables las intenciones que persigue Casona de preconizar una idea de educación:

Pues una vez más recordamos que Casona, pedagogo por vocación densa y temprana sostenida con admirable fervor, en casi ninguna de sus comedias deja de enraizar un tema con almendrilla social. Tema, si se quiere, originado por una preocupación y por una tendencia enteramente subjetivas, pero que al proyectarse en la obra de arte se purifica de tal subjetivismo para alcanzar categoría de rigurosa objetividad; porque tienen las obras de arte, entre sus muchos valores, el de sobrepasar el intento preconcebido del artista para integrarse en los conceptos más universales, exentos de egoísmo peculiar y provocadores de una docencia sin limitaciones.⁵¹

El eco de *Nuestra Natacha* en todas las direcciones y épocas, en general, ha de ser pedagógico-educativo y, aunque ideal, subjetivo, rosa y demás calificativos, pronunciados a lo largo de los años posteriores al estreno del drama y a la vida y muerte de su autor, en lo estético llega con efectividad a ojos y espíritus de quien la goza; no se puede negar que en el contenido de la obra dramática subyace una tesis clara y segura que gira alrededor de los personajes y sobresale perfectamente en todos los actos, lo que provoca que cada escena se ajuste a los objetivos que persigue su creador; así que, para bien o para mal, todo lo que en ella acontece no se da gratuito; al contrario, lo que Casona hace es explayar a lo largo de las escenas de *Nuestra Natacha* su firme pensamiento sobre los ideales de una buena educación o, ¿por qué no?, también, de una educación tal vez idealiza por cuanto al artista siempre le es lícito soñar; sin embargo, lo que el dramaturgo quiso hacer en su creación lo hizo bien, porque en todos produjo un discurso en torno a lo que a él le interesó, con tenacidad: la enseñanza:

El propósito pedagógico y moral es evidente en *Nuestra Natacha*, que a pesar de constituir un éxito del momento, es obra mucho menos firme que *La sirena* y, aún, que *Otra vez el diablo*... Con todo, los toques irónicos, el tema de la representación dentro del teatro, la delicadeza lírica de muchos momentos, y el mismo tipo central, demuestran el talento teatral del autor en el aspecto de una moda. El intento de reforma social, aunque ingenuo, tiene delicadeza, y la obra se ciñe correctamente al fin pedagógico en que se concibió.⁵²

Resulta, entonces, de éste, uno de los pocos dramas que Casona alcanzó a estrenar y publicar en su país, quizás no una declaración o sentencia, sino, simplemente, una invitación estética a pensar en el papel que, como estudiante o profesor, se disfruta o sufre, a analizar los detalles y aspectos que rodean a la atmósfera educativa y la gravedad que implica su menoscabo. *Nuestra Natacha* es la oportunidad literaria o escénica de aproximarse al pensar y sentir de un estudiante y a lo mucho que puede lograr un maestro cuando se apropia por entero de su profesión, pero, de cualquier forma y con el ánimo de no generar imposición o contrariedad, podría decirse que el

⁵¹ SAINZ DE ROBLES, Op. cit., p. LXXX.

⁵² VALBUENA PRAT, Op. cit., p. 655.

drama es una bella propuesta que no sólo tiene que ver con la vida educativa sino con la vida misma.

Es una propuesta que se fundamenta en el cultivo de valores que mejoren la calidad de vida; justamente, esa preocupación se encuentra cercana a otras que inquietaban al autor y enaltece en distintas circunstancias la condición humana de sus creaciones; de manera que, extraídos de la historia atrayente que viven los personajes de *Nuestra Natacha*, a estos valores, bien se hiciera si se los aplicara a la realidad en que se desenvuelven las historias que viven los estudiantes: “Ese movimiento cultural procedente de una universidad inquieta y activa, fue el ambiente en que situó *Nuestra Natacha* (1936), que también logró una excelente acogida. A partir de la crítica a los viejos métodos pedagógicos proponía Casona el amor, la confianza en el hombre y la libertad como paradigmas de lo nuevo.”⁵³

En fin, qué mejor, para concluir este análisis literario-educativo de *Nuestra Natacha*, que unas palabras que permiten conocer lo que el autor pensaba sobre su creación:

De *Nuestra Natacha*, se han escrito muchas tonterías, se ha hecho bandera de allá y de acá. ¡No es bandera!..., era simplemente una obra joven, llena de fe. Quizá un poco evangélica, un poco inocente, un poco romántica, pero de cosas muy auténticas y verdaderas; donde está el teatro de los estudiantes, la residencia, los problemas de la coeducación, esas especies de penitenciarías que eran los reformatorios... ¡En fin! Todo ello estaba hecho con un nobilísimo afán, no de hacer demagogia ni de buscar ovaciones, sino de tocar una llaga de la pedagogía española, que es evidente estaba al alcance de todo el mundo y nadie había tocado.⁵⁴

Así es: en la educación muy poco se piensa y es la actividad, quizás, más importante dentro de una sociedad por cuanto de ella se desprende el progreso, autonomía y éxito de los pueblos. Casona pensó en la educación de España a través de esta obra y dejó para todos la invitación a pensar en la de sus tiempos y para su sociedad, hecho que resultaría plausible en la actualidad colombiana, por cuanto todos los aspectos analizados, de los que es posible aprender, y de los que de seguro muchos se escapan, son aplicables y se mostrarán fructíferos en esta realidad en la que los estudiantes no saben bien lo que quieren leer o ni siquiera muestran el interés de hacerlo, realidad en la que los valores declinan por falta de instigación, ánimo y perseverancia, los que, en gran parte, los debe ofrecer el maestro, persona que podrá hacerlo únicamente si logra interiorizar lo que la Natacha de Casona enseña con su historia: “Yo no sé que una institución educativa pueda organizarse de modo distinto a como está organizada la vida.”⁵⁵

⁵³ OLIVA, Op. cit., p. 113.

⁵⁴ CASONA, Alejandro. Entrevista con M. Gómez Santos, citado por RUIZ RAMÓN, Op. cit., p. 230-231.

⁵⁵ CASONA, Alejandro. Obras completas, Tomo I, Op. cit., p. 453.

Cuando el maestro conciba las aulas de clase, más que como la organización académica de un ciclo, como la organización y realización de nuevas vidas, que deben asumirse con responsabilidad e ilusión, la educación perfilará nuevos rumbos y él, aunque con temores y dificultades, pero, siempre, con sueños, fe y esperanza, sabrá ocupar su puesto y brindarle a la enseñanza el carácter humano que tiene la vida.

2.2.2 *Prohibido suicidarse en primavera*: Hotel de reposo para enfermos del alma

“El arte no es la copia de la naturaleza, sino la interpretación de la belleza que en la naturaleza se encuentra.”

José Fábregas.

Después de salir forzosamente de su patria, en la travesía que inició Alejandro Casona por tierras alejadas de las suyas, en México estrenó en el teatro Abreu, el 12 de junio de 1937, *Prohibido suicidarse en primavera*, drama constituido por tres actos y no por muchos personajes, entre los que introduce Casona a uno fundamental dentro de su producción dramática; en esta obra presenta a todos la particular figura del Doctor Ariel, personaje nombrado, tiempo después, en algunos otros de sus dramas.

En *Prohibido suicidarse en primavera* se presenta el, aparentemente, extravagante Club del Suicida, cuyo fundador ha sido el Doctor Ariel; su familia sufrió, desde generaciones anteriores, de una extraña fatalidad; sus progenitores habían muerto de suicidio en la plenitud de la vida, razón que lo torturó y acompañó por siempre y, agobiado por esta circunstancia, dedicó todos sus estudios a la biología y sicología del suicida, para penetrar hasta lo más hondo en este desconcertante sector del alma; cuando supo que su momento se acercaba, decidió marcharse a las montañas y allá cambió sus amigos, alimentos y libros, en el retiro de ese lugar leyó poetas, se bañó en las cascadas frías, en el día caminó por los montes y en las noches escuchó a Beethoven, y, finalmente, en ese apacible encuentro con la naturaleza, murió, vencedor de su destino, de una muerte noble y serena, a los setenta años de felicidad.

Pero, antes de morir, el Doctor Ariel escribió un maravilloso libro, lleno de ciencia, pero también de comprensión humana y de ternura; en su dedicatoria decía: “A mis pobres amigos los suicidas”, pues lo pensó para ellos; se titulaba *El suicidio considerado como una de las bellas artes*, y era la Biblia del Hogar del Suicida, dirigido, en la historia, por el Doctor Roda, que tuvo en el Doctor Ariel a su maestro, el que le confió su herencia y sus deseos de crear, para todos los enfermos del alma, una clínica de salvación, y donde todos los personajes de *Prohibido suicidarse en primavera* tienen su casa.

El escenario de la obra será esta casa, y lo valioso de la historia de todos los personajes que a ella acuden, para educar en el aula de clases o en la vida cotidiana, se verá y se analizará en adelante. ¿Será posible vislumbrar de la idea del suicidio un significado para la formación del ser humano? Tal vez sí, más aún cuando la atmósfera que lo rodea se poetiza en la mente, creatividad y espíritu del autor con el fin de encontrar, en la

decisión de morir, el ardiente deseo de volver a vivir y brindar, así, al auditorio, el ánimo y la fe por el lugar que ocupan en el mundo.

El hogar del Suicida o Sanatorio de Almas del doctor Ariel se ubica en un lugar de montañas, es un lugar sugestivo y confortable a la vez, misterioso y sugerente pero, sobre todo, lleno de paz por cuanto en él se respira el paisaje natural del que las personas, algunas veces, se alejan; su director, el doctor Roda, es un buen médico, con una adecuada formación profesional y un gran corazón; le colabora un mutilado de la guerra, Hans, al que se verá más adelante lo que la guerra le quitó; en un principio, hay uno que otro paciente que ha llegado a la casa con la, supuesta, firme intención de matarse o morir en un beso si los labios estuvieran pintados con arsénico o al aspirar un perfume si a las rosas se les pudiera envenenar sus aromas; lo único que les faltaba era elegir el método, en lo que les ayuda el hogar, pues cuenta con una buena variedad.

Así, el hogar para el suicida cuenta con un sauce especial para enamorados, con enormes cuerdas; un lago de leyenda, ramos de rosas con áspid, una sala de gas perfumado, muestrario de venenos, en fin, lo que hace falta es la elección del interesado, para hacer realidad sus deseos de morir; sin embargo, algo ocurre en esta casa pues los que en un principio llegan clamando a gritos por la muerte tardan en escoger el camino que los conducirá a ella; dice Hans: “Y así todos. Mucho llanto, mucha tristeza poética; pero matar no se mata ninguno.”⁵⁶

Las personas que llegan al Hogar del Suicida traen consigo problemas que puede tener un adolescente o una persona de la cotidianidad; la razón para que estos enfermos del alma quieran morir es la falta de una historia de amor para contar, o, quizá, otros, al contrario, sí la tienen, pero transformada en una historia de horror, la típica decepción amorosa; otros, graves problemas económicos, frustración, ausencia de posibilidades, soledad, complejo de inferioridad o, simplemente, incapacidad para soñar, para autobrandarse fuentes de alegría y esperanza.

Pero, ¿cómo proceder ante estas causas que empujan, tanto a los personajes de Casona como a los estudiantes o personas de una comunidad, hacia los deseos de terminar con su vida? El doctor Roda, por indicaciones del doctor Ariel, tenía un particular proceder, de pronto hasta un juego peligroso, pero con buenas intenciones y, de este método, resultan, para los interesados en formar a personas, precisamente para un buen vivir, estrategias para convencerlos de lo bella que puede ser la vida cuando en ella se cultivan ideales de distintos matices, de la alegría que causa observar el azul del cielo, respirar distintos aromas, acostarse en los llanos verdes y suaves, escuchar el cantar de un pájaro, sentarse a la sombra de un gigante árbol, mojarse en el agua de turbulentos ríos, sentir la alegría del otro, contagiarse de la risa ajena, sentir en el rostro el frío viento de la noche, la satisfacción de ayudar a alguien, de servir de medio para que se cumplan

⁵⁶ CASONA, Alejandro. Teatro 2. 4 ed. Buenos Aires: Losada, 1969, p. 12.

unos fines, de trazarse metas difíciles para volverse perseverante, de sentir miedo para conocer la importancia de hacerse valiente; con *Prohibido suicidarse en primavera* Casona pretendió resaltar el valor de enseñar el amor por la vida, pues sólo después de sentir este amor podrá, el ser humano, conocer otros amores.

Y, como lo dice Hans, los deseos de morir no terminan por matarse; a la Dama triste, una de las pacientes o huéspedes de la casa, todos los métodos le parecen atrayentes pero dice que ninguno la convence, a pesar de que está ansiosa por morir, pues no tiene una historia de amor para recordar: “He seguido sus consejos con la mejor voluntad: he llorado toda la mañana, me he sentado bajo un sauce mirando fijamente el agua... Y nada. Cada vez me siento más cobarde.”⁵⁷ Y cuando Hans le pregunta si ha visto los venenos, ella responde: ”Sí, los colores son preciosos, pero el sabor debe ser horrible [...] No sé... El lago también me gustaría, pero está tan frío. No sé, no sé qué hacer... ¿Qué pensará usted de mí, doctor?”⁵⁸

Pero el doctor no iba a pensar ni a decir nada pues ese era el verdadero objetivo que encubría el misterioso Club de Suicidas, el que se conoce mejor cuando se lo explica directamente a uno de los personajes de la historia:

Aquí empieza el secreto. El doctor Ariel no se limitó a hacer una extravagancia. Fundó, sagazmente, un Sanatorio de Almas. Aparentemente, esta casa no es más que el Club del perfecto suicida. Todo en ella está previsto para una muerte voluntaria, estética y confortable; los mejores venenos, los baños con rosas y música... Tenemos, un lago de leyenda, celdas individuales y colectivas, festines Borgia y tañedores de arpa. Y el más bello paisaje del mundo. La primera reacción del desesperado, al entrar aquí, es el aplazamiento. Su sentido heroico de la muerte se ve defraudado. ¡Todo se le presenta aquí tan natural! Es el efecto moral de una ducha fría.⁵⁹

De acuerdo al doctor Roda, los pacientes que allí llegaban pasaban por tres etapas: la primera era la de la ducha fría, como él la llamaba, el llanto inevitable producto del reconocer el estado de ánimo que los agobiaba; segunda, la etapa de la meditación, buscar la verdad en el silencio y la soledad, para después ocuparse del dolor hermano, salir al aire libre, contemplar el paisaje, hasta que un día se reconocían a sí mismos acariciando una rosa, y, finalmente, en la tercera y última, el alma se tonifica al compás de los músculos, el pasado pierde su fuerza y borra sus sombras y, en cambio, al porvenir se le presenta más de una puerta, se le trazan esperanzas, el enfermo siente la alegría de ver salir el sol, de escuchar el cantar del leñador y, así, salen de la casa sin volver la vista atrás, abrazados únicamente por las ansias fervientes de volver a la vida, están salvados.

⁵⁷ Ibid., p. 11.

⁵⁸ Ibid.

⁵⁹ Ibid., p. 22.

Cuando se es maestro, se debe ser, también, algo de doctor, para curar ligeros malestares físicos cuando el estudiante se enferma de su cuerpo, pero se debe, ante todo, saber cuidar su alma que, con frecuencia, se lastima; en unas edades más que en otras, el espíritu del estudiante es susceptible de perjuicios que asechan la vida, sin embargo no siempre confiesa lo que le sucede o por lo que su personalidad atraviesa, de ahí la labor de explorador de la que se habló con anterioridad, pues el suicida no siempre avisa que se matará o, mejor, ni siquiera puede distinguirse en un primer acercamiento quién tiene características de suicida o quién no, por lo tanto el buen maestro debe estar siempre atento, no a vigilar a cada uno de los estudiantes, lo que resultaría imposible, primero, porque es una función que escapa a sus posibilidades, sino, sobre todo, porque el estudiante no desenvuelve toda su vida en las instituciones educativas por lo que su bienestar no sólo le concierne a y es preocupación de los profesores sino de otras personas cuya responsabilidad debe ser autónoma y voluntaria, sino evitar que estos pensamientos se apoderen de sus mentes.

Pero, ¿cómo evitarlo? Al generar fuentes de alegría y de reafirmación de la vida es posible que, al llegar el profesor al salón, antes de emprender su clase, se comience con una pequeña pero buena reflexión sobre la existencia, o que se deje notar su felicidad por ese día de vida, por el ambiente que los rodea, comportamiento que con seguridad tendrá un efecto sobre los estudiantes, pues son sentimientos de bienestar y satisfacción que, indudablemente, se contagian, al igual que se contagian de la mala voluntad o desánimo con los que acuden algunos profesores, que hacen ver su profesión, más que como una grandiosa labor, como una obligación tediosa que cumplen especialmente por razones lucrativas.

Si los estudiantes conviven gran parte de su tiempo con los maestros, qué mejor que estos muestren, a sus ojos, antes que contenidos académicos, alegría de vivir, satisfacción personal, autoestima, necesarios para que ellos interioricen los conocimientos de mejor manera, pues tendrán conciencia de que cada día se les presenta como la oportunidad de luchar por mejorar lo que han aprendido a amar y tendrán presente, antes que nada, que las instituciones educativas abogan por su bienestar personal al pensar en todo lo que ello implica; es decir, la educación solicita maestros que cuiden equitativamente intelecto y personalidad, es importante que sus conocimientos sean propicios pero también que las maneras de compartirlos sean adecuadas; en la educación, más que en cualquier otra profesión, se requiere que la persona implicada cultive a diario su equilibrio emocional.

Del profesor se recibe algo más que sus conocimientos, se toma de él su energía, voluntad, interés y visiones del mundo, de los cuales el estudiante parte para consolidar los suyos; ayúdese, entonces, desde las aulas, a formar personas felices, satisfechas de vivir; se necesita, tal vez, reiterarles a los estudiantes, con frecuencia, el valor de los conocimientos, la importancia de aprender para construir una mejor vida, al igual que la importancia de soñar, sonreír, gozar de un espíritu tranquilo, se lo debe preparar para la

realidad, la que se asumirá mejor, con toda seguridad, si se cuenta con una fuerte estabilidad emocional; se debe procurar generar estudiantes hambrientos de saberes pero también de ilusiones, que el niño o adolescente sientan la necesidad de brindarse bienestar, comodidad y complacencia a la hora de convivir en una sociedad; así, cuando se les muestre a los estudiantes la vida, más que como una responsabilidad como la oportunidad de disfrutar, se cambiará en su alma el deseo de morir por el de volver a nacer cada mañana.

Y, con uno de los problemas más frecuentes que agobia a la juventud de hoy, acude al Hogar del suicida una nueva paciente, Lucía, llega desesperada en busca de un refugio, de compañía para tanta soledad, pero en el momento en que choca de frente con las distintas formas de morir quiere correr de nuevo a la vida; el doctor Roda le pide una explicación del porqué se encuentra allí, para después pretender salir corriendo otra vez; ella le cuenta su historia:

“Fue anoche. No podía más. Estaba sin trabajo hacía quince días. También hambre: un hambre dolorosa y sucia; un hambre tan cruel que me producía vómitos. En una calle oscura me asaltó un hombre; me dijo una grosería atroz enseñándome una moneda... Y era tan brutal aquello que yo rompí a reír como una loca, hasta que caí sin fuerzas sobre el asfalto, llorando de asco, de vergüenza, de hambre insultada...”⁶⁰

A través de Lucía, Casona deja ver una de las soledades más crueles y frías que se pueda sentir, la que se siente en la ciudad, en medio de los edificios, los fuertes gritos del comercio, los numerosos carros en las calles y las personas que caminan rápido y miran al frente por las calles y las plazas, piensan, siempre, en algo, con desconfianza y temerosos de la maldad que se apodera de ellas; Lucía la ha sentido y se lo confiesa al doctor Roda; afirma que él no puede comprenderla en medio de los árboles y las montañas: “El hambre y la soledad verdadera sólo existen en la ciudad. ¡Allí sí que se siente uno solo entre millones de seres indiferentes y de ventanas iluminadas! ¡Allí sí que se sabe lo que es el hambre, delante de los escaparates y los restaurantes de lujo!”⁶¹

El doctor Roda la escucha con atención, sabía que en su hogar estaba Hans como ayudante; entre los pacientes: la Dama triste, el profesor de filosofía, Juan, el amante imaginario, quienes esperaban cuidado, una enfermera que los ayude a recuperarse; pues bien, el doctor Roda vio esa enfermera en Lucía y, así, le propone, a cambio de esa mano amiga y el rincón caliente que buscaba, acepte, después de en el pasado curar heridos, ser ahora, en el sanatorio, la enfermera de almas. Lucía tenía mucho que enseñar a esos que, en medio de la juventud, la fortuna y la salud, se sentían desgraciados; ella podía cooperar para su salvación, pues si ella, sólo con la miseria y la soledad a su lado, fue capaz de sentir en un instante el fervoroso deseo de volver a la vida, al aire y escapar de la sombra que se reía de su fracaso, muchas esperanzas

⁶⁰ Ibid., p. 14.

⁶¹ Ibid., p. 14.

existían para los que estaban ahí adentro; acepta, entonces, trabajar en el sanatorio y el doctor Roda le da la bienvenida con estas palabras: “Por aquí. Y no pierda su fe. No le pida nunca nada a la vida. Espere... y algún día la vida le dará una sorpresa maravillosa.”⁶²

Repentinamente, el doctor Roda encontró para el Hogar del suicida que dirigía una posibilidad de mejorar su marcha, para eso tenía que hallar los dos extremos opuestos de la fortuna: un vida en derrota, sin amores, sin pasado y sin porvenir, lo que era Lucía; y una vida en plenitud, audaz, enamorada, llena de esperanza y de horizontes, la que representaban Chole y Fernando, una pareja de periodistas, algo impertinentes pero decididos que, por desventuras de Chole en el volante, termina estrellada a orillas de esa casa que en un principio les pareció un hotel antiguo para turistas pero que, a medida que la reconocían, intuyeron que algo extraño transcurría dentro de semejante paisaje; sin embargo, no les preocupaba, eran una pareja dichosa, que deseaba regalarse unas vacaciones en un lugar donde sólo se respire su amor; si tal lugar cumplía con la condición, no importaba lo que fuese; para ellos sería, siempre, el paraíso.

Comenzaron a trabajar los dos periodistas en la casa con la promesa de que al final, si ellos lo encontraban conveniente, el doctor Roda les permitiría publicar un artículo en su periódico; Chole se interesó muy pronto por las historias de los pacientes, por esos desesperados que nunca terminaban por matarse pero que se refugiaban en la soledad o en el silencio, encontró en todo eso y en la biblioteca, que dejó el doctor Ariel, la contradicción constante del suicida con la lógica de la vida: ¿por qué se matan más los triunfadores que los fracasados? ¿Por qué matarse más en la juventud que en la vejez? ¿Por qué se matan más los enamorados que los que no han conocido el amor?... ¿Y por qué matarse al amanecer más que de noche, y en la primavera más que en el invierno?

El doctor Roda encontraba para todo esto, quizás, una explicación científica, pero Chole, al responder a su condición de mujer feliz y enamorada, sostuvo su pensamiento hasta después de la vacilación a la que la vida la enfrentó inesperadamente en ese mismo lugar: “Matarse es siempre una negación brutal. Pero matarse en plena juventud, en la hora del amor y de la primavera es un insulto a la naturaleza.”⁶³

Comenzaron, entre Lucía, Chole, Fernando y el doctor Roda una tarea de salvación; ofrecían a los pacientes escucha, confianza, refugio, consejo, entablaron diálogos, recursos que, en diversas circunstancias, tienen más efecto que las medicinas, que bien haría el maestro en practicar con los estudiantes; ellos son personas que ven en las escuelas y colegios otra forma de hogar, por lo tanto buscan, por muchos medios, ser bien recibidos, encontrar amistad, cariño, comprensión y aprendizaje. El conocimiento es posible brindarlo de muchas maneras; si profesores y estudiantes acuden a él con

⁶² Ibid., p. 15.

⁶³ Ibid., p. 33.

entusiasmo y voluntad, los resultados serán propicios, pero, sobre todo, servirán para cultivar la existencia y concebir la vida como un derecho que merece respeto y un deber que implica responsabilidad.

La Dama triste al fin comprende que el cuerpo es de origen tan divino como el alma y que hay que dar al César lo que es del César; no acaba por escoger ninguno de los métodos y, a cambio, encuentra en el profesor de filosofía un compañero que termina por olvidar lanzarse cada mañana al lago, del que salía después nadando, para conversar pausadamente, disfrutar la noche y contemplar los momentos de la vida con esta dama que lo hizo por fin suspirar; el amante imaginario, o empleado frustrado de la banca, deja de inventar romances porque la mujer que siempre soñó llega por casualidad al mismo hogar en busca de un poco de fama.

Cora Yako, de ojos negros, era una artista que empezaba a perder prestigio entre sus fanáticos y necesitaba algo así como un poco de propaganda; sin embargo, llega a la casa para convencer al pobre joven de la banca que entre ella y la mujer que tenía en mente existía una gran discrepancia, de manera que el amante imaginario decide quedarse escribiendo historias con la mujer de sus sueños que irían a vivir con una mujer que le era desconocida y que, además, contaba con una personalidad que nunca compaginaría con la suya; Fernando le propone trabajo como escritor en el periódico, pues le reconocía valiosas dotes imaginativas que harían bien a la publicidad, mientras Cora Yako se despide con unos campanazos para irse en busca de aventuras.

Los pacientes parecen salvarse y el objetivo del doctor Ariel cumplirse; los enfermos del espíritu han comprendido que la vida está para resolverse de pie, para darle la cara y mirarla siempre de frente; el único que no disfruta esta situación es el ayudante, Hans, un ser, para todos, extraño, como se lo dice Fernando al doctor Roda; pero al seguir cuidadosamente las convicciones de Casona, en esta obra dramática quiso representar en este personaje las consecuencias imborrables que deja la guerra; no debe olvidarse que, aunque exiliado, el dramaturgo conservó siempre en su espíritu el recuerdo de su España que lo vio salir forzosamente, así que, justamente, en esta creación, concebida en medio de la huida y las dificultades de la guerra, es aceptable que interne en sus contenidos una muestra de lo que la guerra puede causar en el espíritu de los seres humanos.

El doctor Roda identifica a Hans como un Mutilado de la Gran Guerra y en el momento en que Fernando, sorprendido, pues no mira que le falte ninguna de sus partes, le pregunta ¿mutilado?, el doctor le responde: “Sí, del alma. La guerra deja marcados a todos; a los que caen y a los que se salvan.”⁶⁴ Pensar que en una guerra hay victoriosos es erróneo y Casona, a pesar de su imaginación y capacidad, no pudo darles a todos sus personajes un final feliz; él provenía de un escenario de guerra, así que sabía bien que

⁶⁴ Ibid., p. 38.

de ella resultan maltratos que no dejan huellas visibles pero que roban vida porque se marcan en el alma; es el caso de Hans quien, desilusionado de no ver marchar la Casa del Suicida, decide irse en busca de un empleo donde sí haya muertos de verdad, no donde subsistan intentos fallidos; lo deja ver Casona como un hombre que, después de sufrir directa y cruelmente los efectos de la guerra, sólo sirve para rondar a la muerte.

De igual forma, el desenlace de la historia de la pareja más feliz tampoco es el mejor; sin embargo, lo que queda de ella es el ánimo perseverante hacia la vida, el amor y los deseos de existir; Juan, uno de los pacientes del hogar, es hermano de Fernando; se refugió en el Club para curarse o para morir, no tenía otra alternativa; durante toda su vida lo acompañaba un sentimiento de inferioridad que lo condujo a odiar a su hermano, al que le recriminaba la salud, el amor y quitarle la mujer con la que él siempre soñó, Chole, de manera que, después de huir, el momento de la verdad llegó para los tres.

En un momento de desesperación y hermandad, Chole decide renunciar a su amor y quedarse con Juan pero éste sintiéndose, por primera vez, feliz como su hermano pero al ser aún más noble y bueno no acepta tal sacrificio y les pide que sean felices sin remordimiento, pero lejos de él; comprende, tal vez, como lo hace Chole cuando intenta suicidarse, que la muerte no resuelve nada, que la vida está llena de caminos, que hay puertas que pueden abrirse para ir hacia la felicidad y que, para resolver los problemas, se necesita, primero, estar vivos.

Y, así:

Lo subreal y la muerte se conjugan en un todo festivo e inesperado en *Prohibido suicidarse en primavera*. Hay en esta comedia algo del andar autómatas del sonámbulo de los áticos, de la pirueta del saltimbanqui en la cuerda tensa, de la velocidad del corredor de automóviles en la curva cerrada. Es una muerte que nada pierde de su verdad pero que la disfraza con manto de mentira y de hilaridad. Es un juego de burlas y escondites con ella, de citas que no se le cumplen y de plazos que se le alargan en esta delicada comedia. La idea de un sanatorio para suicidas resulta alarmantemente lógica, de tal manera que ese ambiente puede tildarse de no habitual pero no es en ningún caso imposible. Con inmenso tino y virtuosismo Casona hace pasar a sus personajes por el borde de la tragedia y los mantiene en un equilibrio en un ambiente de risa vital con cementerio al fondo. *La primavera*, de Botticelli, que allí se menciona, parece pintada sobre los muros del camposanto de Pisa.⁶⁵

Los personajes de la invención de Casona se salvan por distintos caminos: algunos, quizás, a través de los más inesperados, pero, al fin, todos encuentran en la compañía, el diálogo, la naturaleza, la mano amiga o el amor, la fe en la vida, la ambición de volver a existir, ahora, con esperanzas de convertir esas posibilidades en una nueva realidad; sin embargo, lo que no deja de ser sugestivo es que esta salvación la consigan a través de un método inusual, un tanto riesgoso, que se torna, unas veces, un juego peligroso, como lo afirma Chole, en el que se enfrenta a los débiles y desdichados con la oscura sombra de

⁶⁵ DIAZ DIAZ, Op. cit., p. 1518-1519.

la muerte. ¿Será, acaso, que en el acercamiento directo a ella el ser humano comprende el valor de la vida? Es una comedia arriesgada, en la que la muerte se queda sin clientes y deberá seguir en su búsqueda antes de que otros vengan por ella. Casona quiso enseñar, con *Prohibido suicidarse en primavera*, que a la muerte sólo la vence el amor a la vida:

En verdad, la terapéutica utilizada por el doctor Roda — siguiendo la inspiración del doctor Ariel — para curar a sus clientes de los afanes suicidas es bien simple y muy antigua: ¿No desean ellos morir? ¡Pues es preciso aproximarlos a la muerte! Y aproximarlos dando al trance de la unión con Ella la placidez encantadora de una visita grata y de un diálogo tan breve como trascendental... Solo la cercanía de la Muerte enseña a los hombres lo que la Muerte es y significa, a lo que obliga y de lo que priva. Solo la Muerte no permite rectificaciones ni entregará cosa distinta a lo ofrecido. Por ello, la muerte, aun para los más desdichados, no es, de momento, una solución.⁶⁶

Está claro que de esta obra dramática los estudiantes, espectadores o lectores, interiorizarán, para su formación, la idea del suicidio, presente en la historia desde tiempos remotos y tan de moda en la época actual. Las causas que lo generan son base de estudio de biólogos y sicólogos desde tiempos del Imperio Romano, donde el suicidio se consideraba un acto honroso o como el acto último de libertad o luego, cuando la iglesia lo censura y lo condena, en un principio se lo atribuía a condiciones genéticas y propiamente individuales, pero después, con el paso del tiempo, los investigadores determinan que el suicidio es un fenómeno antes que individual sociológico, por lo que desde ese momento todos saben que la sociedad influye de alguna manera en la decisión personal de terminar con la existencia.

¿Por qué quitarse la vida? Las razones no se pueden determinar con precisión ni mucho menos generalizar, sin embargo, las más comunes son la pérdida de un ser querido, el deseo de venganza si se quiere inculpar a alguien de la muerte, desesperación, inconformidad, inseguridad, etc., pero, de todas formas, es seguro que cualquier razón que la persona sostenga responde a un estado de depresión generado por la percepción de que la vida no es más que sufrimiento; al suicidio siempre lo preceden la desesperanza y el temor; la persona que cae en él cree encontrarse en un callejón sin salida y, por eso, ve en la muerte la única salida o el posible alivio al dolor.

De ahí la importancia de compartir en el aula situaciones de confianza; trabajar el alma de los estudiantes es trabajar su realidad, ofrecerles bienestar, alegría, inducirlos en cada jornada hacia un amor desbordante por la vida, que les muestre la importancia de vivir y de cumplir con una misión de existencia; se debe evitar por todos los medios que los estudiantes descubran, sólo de la vida, lo feo y lo triste; brindarles, de vez en cuando, una sonrisa que alimente su espíritu y aleje de ellos la idea de que están en el mundo para sufrir, enseñarles que la lucha es muy diferente del sufrimiento y que es posible

⁶⁶ SAINZ DE ROBLES, Op. cit., p. LXXXVI.

esforzarse y conocer al tiempo la felicidad; así, profesores y estudiantes comprenderán juntos que en la vida subsisten más posibilidades que en la muerte.

No se debe olvidar que Casona, dentro o fuera de su tierra, presencié, lastimosamente, por muchos años de su vida un escenario de guerra, pues al poco tiempo de nacer, en 1914 inicia la Primera Guerra mundial, que termina en 1918 y, años después, en 1936 comienza la contienda civil española que finaliza en 1939, año en que inicia la Segunda Guerra mundial, de manera que al dramaturgo lo perseguía un ánimo de desolación que sólo lo conocen, en tal magnitud, quienes son testigos directos de ella; a sus ideales de renovación, seguramente, se ajustaron los sentimientos de cooperar por medio de su arte para salvar las vidas que, por ese entonces, creían no tener remedio ni mucho menos oportunidades:

Después de la guerra 1914-18 esa atmósfera se adensa deletéreamente y en ella pueden desarrollarse los gérmenes de guerra de hoy [se alude a la Segunda Guerra mundial, en pleno desarrollo cuando fue escrito este libro]. Entre una y otra, varios signos coincidentes nos revelan el malestar general. Desde la angustia de pueblos que, con irresistible vocación por la esclavitud, creen hallar su salvación en regímenes bárbaros de violencia, hasta la angustia individual que se adormece en el vicio u opta por el suicidio.⁶⁷

Era claro que en aquel tiempo muchas personas querían desaparecer, al panorama de España y del mundo entero lo acompañaba un malestar moral que requería ingenio; pues bien, Casona ofreció a través de su teatro otro tipo de salvación para el suicidio, pues en las escenas de *Prohibido suicidarse en primavera* enfrenta a los personajes irremediabilmente con la muerte, que tanto deseaban y esperaban pero el resultado, para sorpresa de quienes, tal vez, asistían a observarla o a leerla agobiados por la misma idea, al chocar de frente con ella, era que salían corriendo para volver a la vida.

Y Alejandro Casona ofrece algo más para aprender: que lo mejor para librar a alguien del afán de morir es enseñarle lo bello que tiene la vida; tal es el escenario del drama, todo se les presenta a los suicidas propicio para la muerte pero, paralelo a sus métodos y atmósfera, se les impone un maravilloso paisaje donde la vida nace con cada despertar, de manera que lo primero que sucede es que la firme decisión que los acompaña comienza a flaquear y la elección entre la vida y la muerte se les muestra complicada:

Los árboles mueren de pie, Prohibido suicidarse en primavera, La dama del alba, son creaciones de genio e ingenio. Sin fugaces remedos. De una lacerante autenticidad. Por eso penetró tan hondo en el alma colectiva. Porque bajó hasta la gleba, orilló los ríos crepusculares de la muerte, dándose, íntegro, en la faena teatral. Sus personajes tienen osamenta, nervios, atmósfera psicológica; hablan y gesticulan como auténticos seres humanos.⁶⁸

⁶⁷ MONNER SANS, José María. Panorama del nuevo teatro. Buenos Aires: Losada, 1950, p. 14.

⁶⁸ RODRIGUEZ GARAVITO, Agustín. El mundo del libro. En: Boletín Cultural y Bibliográfico. Bogotá, vol. 8, no. 10, 1965, p. 1394.

Por esta frecuente semejanza de los personajes que ofrece Casona con los seres humanos de la realidad, se reafirma su valioso uso para la educación y formación, pues tanto maestros como estudiantes pueden encontrar en la representación o lectura de *Prohibido suicidarse en primavera*, en este caso, problemas que aquejan a su realidad existencial y, lo mejor, posibilidades de actuar frente a ellos; como se vio, los personajes del drama se refugian en el frío de la muerte por circunstancias comunes a las que ellos pueden vivir: generalmente, adolescentes y jóvenes se frustran, hoy en día, fácilmente, por motivos como decepción amorosa, soledad, baja autoestima, factores que responden a un grave estado de depresión, producto de la ausencia de un ambiente fuerte y riguroso tanto en el hogar como en la escuela.

Además, muchas veces, los estudiantes se deprimen a causa de una mala asimilación de la frustración, de ahí la importancia de familiarizarlos y orientarlos con las paradojas que revisten los personajes del teatro de Casona; a los estudiantes debe preparárselos para enfrentar el triunfo y la derrota, el éxito y el fracaso, el amor y el desamor, la alegría y la tristeza; a partir de cosas sencillas, como en el juego, ellos pueden comenzar a prepararse para los aciertos y desaciertos de la vida: “En *Prohibido suicidarse en primavera* Casona nos enseña que la salvación humana no está en deshumanizarse voluntaria o violentamente, sino en vivir con sujeción a las exigencias — para el bien o para el dolor — de lo humano; y solo esta lealtad alegre para con nuestra humanidad nos pondrá en posesión del único método para matar a la Muerte.”⁶⁹

Así, Casona ironiza sobre la idea de la muerte en el Sanatorio de Almas; podría decirse que la burla, sin embargo, no se debe desligar del todo de la finalidad de su drama; se debe recordar que entre las características que encubren su arte se encuentra la de lo cómico donde los conflictos y problemas, si bien no alcanzan un final feliz, al menos se procuran durante el camino lo risible y solazado de las situaciones, de manera que se necesita un poco de comprender lo que es la comedia para aceptar su idea burlesca del suicidio: “El género comedia consiste precisamente en presentar la realidad despojada del dolor, aun en aquellos acontecimientos que son dolorosos por naturaleza. No constituye un engaño, porque el espectador sabe de antemano que aquello a cuya representación asiste no es la realidad ni siquiera su trasunto fiel, sino una convención aceptada.”⁷⁰

Pero, de las máscaras de ilusión, poesía y color, de las que se vale Casona para suavizar un poco la realidad, resulta para todos el aprendizaje del amor por la existencia, de lo mucho que se pierde con la muerte, que la vida está llena de caminos aunque, algunas veces, las puertas se cierran, que los problemas se resuelven de pie y que pensar en la

⁶⁹ SAINZ DE ROBLES, Op. cit., p. LXXXVII.

⁷⁰ TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. Teatro español contemporáneo. Madrid: Guadarrama, 1957, p. 206.

muerte para solventar la soledad es una gran equivocación porque la muerte es la soledad absoluta:

Pero, Alejandro Casona, autor teatral que tan cumplido imagina y compone esta comedia, no podía olvidarse *de los otros personajes*: espectadores, lectores de su obra, a quienes pudiera haber turbado y entristecido con las apuntadas tragedias individuales. Para evitar tales tristeza y turbación, Casona destila el remedio infalible: el edulcoramiento de la enseñanza con la armonía de la poesía y el humor. Si el autor desea que sus criaturas se salven, también quiere evitar la tortura de quienes son testigos “en vilo” de las reencontradas vidas de aquellos; y para evitar la tortura, Casona derrocha, en *Prohibido suicidarse en primavera*, sus tesoros expresivos: las sutiles paradojas, las imágenes de un lirismo plástico e iluminado, las gracias de un oportuno ingenio, las sorpresas evadidas de unos diálogos en los que se juega con la lógica y con el absurdo, los primeros de la ambientación y, sobre todo, de un clima al que jamás falten luces y grados por los que se cuaje la serenidad de las almas “a la expectativa”. Sí, Alejandro Casona puede estar seguro de que si, caído el telón definitivo de su comedia, las criaturas de su invención se han salvado..., ¡igualmente se han salvado, flotando entre el regusto y la emoción, todas las criaturas ajenas y espectadoras!⁷¹

Y “La comedia bella y palpitante, que deja la evasión del amor y del ensueño juvenil, sobre las raíces angustiadas de que brota”⁷² finaliza con el reconocimiento de la vida que brota cada mañana cuando es primavera y se siente el nacimiento al compás del “*Himno a la naturaleza*” de Beethoven y contempla *La Primavera* de Botticelli, junto a un letrado bien grande que dice: “Prohibido suicidarse en primavera”, lo cuelga Chole y llega a reemplazar al antiguo Sócrates con la cicuta, al Séneca con la sangría, a Larra con la pistola o a Santa Teresa, viejos compañeros que se confabulaban en esos retratos para hacer aún más fúnebre el escenario de muerte que se pretendía dibujar para los suicidas.

Chole, mujer llena de vida y enamorada del amor es la responsable de cambiar la decoración del que había sido durante esos días su hogar; lo consideraba necesario, por un lado, porque los antiguos retratos estaban en desacuerdo con el pensamiento que caracterizó al Doctor Ariel y además contribuían al método tan arriesgado que había asumido el Doctor Roda y, por otro, porque desentonaban con el tiempo natural que los acompañaba, ahora la naturaleza les mostraría al amanecer un nuevo comenzar, el sol asomaría a las ventanas para abrigar cada alma al ritmo de ese canto a la primavera, en pocas palabras, su aroma se respiraba por todas partes, de manera que no era justo continuar respirando muerte, era el momento propicio para que los huéspedes comenzaran a respirar vida, la vida que nace a cada instante cuando es primavera; entonces, qué mejor que contemplaran uno de los tantos retratos que el arte creó para ella a partir del cual puedan concebir una idea del poder, casi catártico, de la naturaleza, del cual, ni siquiera los mismos dioses pueden escapar.

⁷¹ SAINZ DE ROBLES, Op. cit., p. LXXXVIII.

⁷² VALBUENA PRAT, Op. cit., p. 655.

Figura 7. La Primavera de Botticelli



Fuente: www.elolimpo.com/55.primavera.ico.html.

Pero, los huéspedes de la casa ya no admiten más cuadros de muerte, ni los que la historia ha legado ni los que los seres humanos pueden retratar con su decisión, pues todos los personajes de la historia, muy a pesar de las dificultades a las que Casona los enfrentó, coinciden en que no es posible, ya, para ellos morir, pues llega la primavera y con ella, antes que morir, es mejor escuchar el *Himno a la Naturaleza*, sentir en los acordes el canto a la primera primavera del mundo, la emoción religiosa del hombre ante el despertar de la naturaleza, como lo hizo Beethoven. En las ciudades donde existe esta estación del año, su aparición la dicen los calendarios y las muchachas que cambian de sombrero, pero en el campo sus gritos cargados de menta retumban en las montañas: es la primavera el llamado al hombre desde las entrañas de la tierra, momento en que se ve a todo el campo ponerse de pie.

Nadie puede matarse en primavera porque en ese momento las personas deben escuchar el llamado que la tierra les hace desde dentro; entre el ruido y el caos de la ciudad no se lo puede escuchar pero, cuando la savia estalla blanca en los almendros, cuando los brezos se calientan y cuando se respira el olor a tierra mojada, el ser humano no tiene nada más que sentir que está hecho de ese mismo barro y que la vida no es sólo suya, le pertenece por igual a la naturaleza.

Resulta, entonces, para estos personajes prohibido terminar con la existencia cuando en el silencio de la atmósfera se escucha, por todas partes, un canto de vida, fecundidad y esperanza; la primavera trae siempre, para todos, una flor y una promesa.

2.2.3 *La dama del alba*: poetización de la muerte

“La vida es una obra de teatro que no permite ensayos... Por eso, canta, ríe, baila, llora y vive intensamente cada momento de tu vida... antes de que el telón baje y la obra termine sin aplausos.”

Charles Chaplin.

Comenzada la contienda civil española, tras dos años largos de gira por América, para el año 1939 Alejandro Casona llegó a Buenos Aires donde fijó su residencia hasta el regreso a España, dos años antes de su muerte; continuó aquí su más extensa producción dramática, desde donde parte hacia escenarios extranjeros, pero en cuyas tierras natales tardará unos años en ser conocida. Para entonces, Buenos Aires era una urbe dinámica y cosmopolita, atenta a las novedades y acontecimientos que tenían lugar en Europa; mucha de su población la conformaban inmigrantes de esa tierra, sobre todo españoles, así que:

Cualquier oriundo de España que viajara a la República Argentina en los años 30 lo hacía a un país extranjero, por supuesto, pero sabiendo, al mismo tiempo, que en aquel lejano territorio podía sentirse como en su propia casa. Podía leer allí diarios y revistas españoles de diversas tendencias, comer una paella o una fabada en cualquiera de los cientos de restaurantes regentados por sus conciudadanos, integrarse a una sociedad recreativa hispana o de una casa regional, y podía, finalmente, acudir por la noche al teatro y ver representar una obra de Benavente, de García Lorca, de Arniches o de los Quintero, interpretada por una compañía local o directamente por elencos españoles allí asentados, como el de Lola Membrives, u ocasionalmente de gira. Y es que para los profesionales españoles Buenos Aires era por entonces una plaza fundamental. Tan importante como cualquier gran ciudad española, después de Madrid.⁷³

Puede decirse, quizá, que mucho deben agradecer a estas colonias hispanas los afectados por la guerra civil que comenzaba a vivir España, pues sin pensarlo estas serían, en gran parte, las responsables de proporcionar una grata permanencia, en el país, donde muchos de los exiliados establecieron definitivamente su domicilio; es el caso del autor de *La dama del alba* y de muchos otros títulos, que serían recibidos con gran complacencia por todo el público argentino, por los hispanos que allí se encontraban, muy numerosos, e, igualmente, por los nativos que disfrutaban escuchar

⁷³ DIAGO, Nel, El teatro español en Buenos Aires durante la guerra civil española, en PELLETTIERI, Osvaldo. Dos escenarios. Intercambio teatral entre España y la Argentina. Buenos Aires: Galerna, 2006, p. 75.

piezas cantadas o dichas en su lengua; de esta manera, mientras en España transcurrían tres largos años bélicos, en el teatro argentino el español se reafirmaba como un importante microsistema y es que, en realidad, a pesar de saber que este teatro no era nacional, ya sea por razones de idioma u otras más, nunca se lo reconoció como algo enteramente extranjero.

Ahora bien, resulta natural preguntarse ¿qué condiciones caracterizaban al teatro argentino para la época en que estos transterrados, entre ellos Casona, llegan a invadir sus escenas? El teatro, no sólo en Argentina sino en todo Occidente, afrontaba una fuerte crisis, producida por diversas razones: había dejado de ocupar un importante puesto dentro de las apetencias populares, es decir, fue gravemente desplazado por otras propuestas novedosas como la radio, que alcanzó un admirable crecimiento por esos años, el cinematógrafo, que al incorporar el sonido se convirtió en un rival invencible, y hasta los mismos deportes, como el fútbol, le robaron la atención del público, de la que gozó por mucho tiempo; el afán de progreso que poseía Buenos Aires, como casi todas las ciudades, con la construcción de calles y avenidas, hizo que desaparecieran importantes escenarios; el alto valor de los impuestos a que se encontraba sometida la actividad teatral en general, etc.

Sin embargo, tiempo después el Estado actuó frente a estas condiciones deplorables que amenazaban la continuidad del teatro argentino, y los frutos de las medidas que se asumieron no tardaron en observarse; eran beneficios que no sólo cobijaron a las compañías nativas sino también a las extranjeras, entre ellas las españolas, que pronto comenzaron a llevar a la cartelera importantes estrenos durante esos años, pero: “Los dramaturgos innovadores, los que tenían realmente algo que contar y lo hacían de una manera nueva, lo hicieron a partir del 39, como Alejandro Casona, Rafael Alberti o Jacinto Grau.”⁷⁴ Personajes que pronto contribuyeron para considerar al teatro español como una actividad intelectual argentina.

Así, el 3 de noviembre de 1944, en el teatro Avenida, de Buenos Aires, Casona estrena su primer drama en suelos argentinos, *La dama del alba*, obra que en Madrid se conoce en 1962, cuando retornó a su patria; por eso se dice, no sólo de esta producción sino de gran parte de la que vino después, goza de un doble estreno, hecho que para el autor fue enaltecedor por cuanto el deseo de ver representar sus creaciones en el suelo para el que muchas de ellas concibió al fin se le cumplió, un poco retrasado por las condiciones políticas y sociales que ya se conocen, pero un día, de repente, Casona sintió y disfrutó de un nuevo estreno, el que le causó gratitud y, quizás, bendijo, pues esta vez su patria le abrió las puertas para descansar, eternamente, en la tierra que un día lo vio nacer.

La dama del alba es la obra donde Casona permitió, con mayor claridad que en ninguna otra, reconocer el recuerdo que siempre conservó de su patria; este drama lo pensó,

⁷⁴ Ibid., p. 82.

escribió y dedicó a su tierra de Asturias, a su paisaje, a sus hombres y a su espíritu y, una vez más, regala una obra de enseñanza para gentes de otros paisajes y, tal vez, de diferente espíritu; se trata ahora de una historia donde mezcla la fuerza de la palabra que guardan los pueblos en el fondo de la tradición oral, relatos legendarios que giran alrededor de las fiestas populares y la aceptación de alguien que acompaña a los seres humanos desde su nacimiento: la muerte.

Si en *Prohibido suicidarse en primavera* Casona quiso enseñar cómo escapar de los pensamientos de suicidio que pueden agobiar la existencia, en *La dama del alba*, con afinada técnica y profunda poesía, enseña, quizás, la única posibilidad para los que sufren la pérdida de un ser querido; para ellos, frente a la muerte, sólo queda continuar con la vida, no hay otro camino, al menos no de salvación, pues cuando, por dolor y rechazo, se asumen caminos diferentes, se arriesga a condenar a muerte a los que aún tienen vida.

En algún lugar de Asturias vivía una familia feliz, conformada por el abuelo, su hija, sus nietos, un yerno al que adoraban casi como otro hijo, una criada de confianza y unos mozos más; fueron felices hasta que Angélica, la mayor de las nietas, mujer joven, bella y pura, así la reconocían, siempre, no sólo su familia sino el pueblo entero, se fue a vivir a la ciudad perdida en las profundidades del río; la muerte los visitó inesperadamente y se lleva de aquella casa la tranquilidad y la alegría: el abuelo perdió a su nieta, la madre a su hija, el marido a su esposa, los niños a su hermana pero todos se habían condenado a vivir con su recuerdo o, mejor, la Madre de Angélica los fue condenando, poco a poco, pretendía escapar del sol con sólo oscurecer las ventanas y congelar la vida al cerrar para siempre las puertas de su casa.

La Madre de Angélica vivía atormentada por la ausencia que dejó su muerte, pero, más todavía, porque nunca encontraron su cuerpo; aunque todo el pueblo unió a la familia sus fuerzas para buscarla nunca la hallaron, y por eso la Madre siempre esperaba el milagro que le trajera de vuelta a su hija, al menos para mirarla por última vez y ofrecerle, de acuerdo a las Escrituras, la adecuada sepultura; por más de que el abuelo y Telva, la criada, se lo recriminaban, la madre no quería aceptar y siempre les decía: “No es día de hablar alto. Callando se recuerda mejor.”⁷⁵

Telva también había perdido a sus hijos en la mina; la muerte, igualmente, la visitó, sin embargo ella tenía una concepción distinta a la hora de enfrentar ese momento, por eso hablaba y hablaba, siempre, para hacer que en el ruido las personas de esa casa decidieran volver de nuevo a la vida; en una de las discusiones que sostiene con la ama le dice:

⁷⁵ CASONA, Obras completas. Tomo I. Op. cit., p. 762.

¿Va a decirme a mí lo que es un hijo? ¡A mí! Usted perdió una: santo y bueno. ¡Yo perdí a los siete el mismo día! Con tierra en los ojos y negros de carbón los fueron sacando de la mina. Yo misma lavé los siete cuerpos, uno por uno. ¿Y qué? ¿Iba por eso a cubrirme la cabeza con el manto y sentarme a llorar a la puerta? ¡Los lloré de pie, trabajando! Después, como ya no podía tener otros, planté en mi huerto siete árboles, altos y hermosos como siete varones. Por el verano, cuando me siento a coser a la sombra, me parece que no estoy tan sola.⁷⁶

El Abuelo, aunque en su interior le ocurría lo mismo, también aconsejaba a su hija, le pedía que reaccionara, no sólo por su bien sino por el de sus otros hijos, niños aún, que respiraban con su ánimo y sus comentarios, siempre, un aire de angustia que no los dejaba vivir: “¿De qué vale mirar hacia atrás? Lo que pasó, pasó, y la vida sigue. Tienes una casa que debe volver a ser feliz como antes”.⁷⁷

Pero todos los esfuerzos eran inútiles, la Madre no sólo cerró para siempre las puertas del cuarto de su hija sino las de su corazón, llevaba clavada en su pecho una espina que bendecía porque le permitía recordar, y recordar, para ella, se había convertido en otra forma de vivir; el abuelo, ya con sus años y pese a defender el bienestar de la casa, tampoco logró superar completamente la tragedia, por eso Telva les rogaba, cada vez que se le presentaba la oportunidad, que volvieran la mirada a la vida, pues ella era testigo de los ojos de la ama clavados, siempre, en la pared, de los silencios arrinconados del abuelo y de esos pequeños niños que se habían acostumbrado a no hacer ruido, como si anduvieran descalzos.

A la hora de asimilar la muerte, los niños serán, siempre, los más afectados, pues para una persona que ya dejó momentos sembrados en años pasados de su vida no debe ser tan doloroso y desesperante autocondenarse a paralizar la existencia, pero a alguien que aún no comienza a vivir es imposible pedirle que deje de hacerlo. Al momento de perder un ser querido, el mayor cuidado debe ser para los menores, ¿qué puede resultar para ellos si después de la muerte los vivos se niegan a seguir con la vida?; para el bien de ellos y de todos, porque no a la edad es proporcional el dolor, aunque sí la racionalidad en el momento de asimilación, al ser la muerte un acontecimiento natural y a la espera de todos, es mejor que se opte por el camino de la unión y la compañía; que la muerte natural, que trae en sus relatos *La dama del alba*, sea el suceso que solidifique aún más la vida; y de ella se aprenderá que no es la muerte quien pide cuidado sino la vida, a ella se debe estar atentos cada momento, cada día; la muerte no necesita llamado ni búsqueda, esta ahí, a la espera de hacer la visita que, casi siempre, inesperadamente, toca, siempre, todas las puertas.

Los hermanos de Angélica, Andrés, Dorina y Falín, fueron obligados a perder parte de su vida en el momento en que Angélica perdió la suya en el río, como todos pensaban;

⁷⁶ Ibid., p. 763.

⁷⁷ Ibid., p. 761.

con su pérdida no sólo terminó para ellos el cariño y cuidado de su hermana sino el de su madre que se dedicó, al contrario de incitar en ellos la superación de la muerte, a hacer que nunca la olviden, no a ella, como creía, sino esa trágica noche que lo único que causaba en todos era truncar la vida antes de que floreciera; eran niños que deseaban ardientemente correr por las calles del pueblo, ver salir el sol cada mañana y sentir su calor a través de las ventanas, jugar, gritar, aprender, pero no lo podían hacer, su madre luchaba a cada momento porque la felicidad saliera de su casa, y cuando alguien se empeña en conocer sólo la tristeza es imposible que disfrute el amanecer.

Los niños no podían ir a la escuela porque para ir a ella era necesario atravesar el río, por eso tenían, ya, suficiente edad y no sabían leer y escribir, parecían olvidarse del pueblo y este de ellos; tal vez no por deseos sino movida por el dolor, la Madre les estaba robando a sus propios hijos la niñez; silencio absoluto, reglas estrictas, disciplina severa y nada de lo que a un niño le interesa; un día, el abuelo, tras la insistencia de la Madre por conservar intacto el ánimo de aquella noche en los pequeños, le dijo: “Pero ellos necesitan correr al sol y reír a gritos. Un niño que está quieto no es un niño.”⁷⁸

Sin embargo, no había forma de convencer a esa Madre desolada de que la vida en su alma y en la de su familia merecía seguir el camino, era necesario un milagro para que todos se contagiaran nuevamente de los deseos de vivir y, sin saberlo, serían las aguas de ese mismo río, que se llevó una vez a su hija, las que retornen al hogar la esperanza y el amor que desaparecieron con su partida; al borde de la muerte, una joven encontraría en las orillas del remanso una doble oportunidad, la de hallar, para ella, al siguiente amanecer, toda una vida nueva y, al vivir ella, impulsar en los demás el ánimo de existir.

Alejandro Casona registra, de alguna forma, los relatos legendarios de su tierra e inserta en ellos, de manera poética, el lazo entre la vida y la muerte, una muerte que acompaña, siempre, a los seres humanos; aparece en el relato de su drama, con mucha frecuencia, el “dicen que”, lo pone en boca de la mayoría de los personajes, criados, amos: “Dicen que dentro [del remanso] hay un pueblo entero, con su iglesia y todo. Algunas veces, la noche de San Juan, se han oído las campanas debajo del agua.”⁷⁹

En *La dama del alba* se reafirma que los niños no sólo aprenden de los libros sino de las experiencias de los mayores, vivencias que se convierten en historias y que fluyen a través de los relatos: “Dice el abuelo que las cosas hermosas siempre vienen de lejos.”⁸⁰ El conocimiento de la vida es tan importante de transmitirse como el de las ciencias, por eso se hace tan necesario, en la actualidad, recuperar esos espacios de conversación, de diálogo, donde los hijos aprenden de los padres, los hermanos menores de los mayores,

⁷⁸ Ibid., p. 761.

⁷⁹ Ibid., p. 763.

⁸⁰ Ibid., p. 767.

los adultos de los jóvenes y los jóvenes de los adultos; si no es posible, ahora, para muchos, sentarse alrededor del fogón como lo hacían en un tiempo las antiguas comunidades, se debe, al menos, procurar congregarse a la familia en el comedor y compartir, así, junto al calor de la cocina, los diferentes sucesos y anécdotas del hogar.

Leyendas, relatos y refranes se mezclan en la poetización de la muerte que realiza Casona en esta obra; siempre, para resaltar la cultura de un pueblo, la sabiduría se alberga en la memoria y el valor de la palabra que guardaban las antiguas sociedades; Telva es un interesante personaje; trata Casona de retratar en ella a una de esas personas que cuentan con un importante conocimiento, el que se adquiere de la vida y las experiencias; mucho aprenden de ella las personas que en la historia la rodean, al igual que deja una enseñanza en los lectores y espectadores con cada una de sus frases y no sólo de sus relatos y anécdotas sino de los de cualquier persona semejante a ella es posible que surjan, después, historias maravillosas con valiosos contenidos sentimentales e intelectuales.

En *La dama del alba*, Telva es una mujer vieja que sabe tanto de la vida como de la muerte y la que más recurre, para enseñar, a los refranes y augurios: “Cuando los hombres nos miran mucho, puede no pasar nada; pero cuando no se atreven a mirarnos, todo puede pasar”, “La taberna. Buena parroquia para decir misa. ¡Y buen tejado el de la taberna para tirarle piedras al del vecino!”, “La lengua es la navaja de las mujeres”, “¡Lengua de hacha! ¡Ana Bolena! ¡Lagarta seca!”, “Donde hubo fuego brasa queda”, “Demasiados milagros para una sola noche. Este año por marzo, hubo en la aldea cuatro bautizos... Y San Juan cae en junio.” “Hay unos milagros que los hace el diablo y hay que llorarlos después.”

Sin embargo, los más sobresalientes de los relatos populares giran alrededor de la *fiesta de San Juan*, con cuya celebración termina la obra; de esa festividad, en la aldea, participan grandes y chicos, señores y criados y, todos a la par, a danzar y disfrutar de los milagros en *la noche de San Juan*: “Dicen que bañando las ovejas a medianoche se libran de los lobos”, “Y la moza que coge la flor del agua al amanecer se casa dentro del año”, “Esta noche todos los ríos del mundo llevan una gota del Jordán. Por eso es milagrosa el agua”, “Yo ya he puesto al sereno la sal para las vacas. Dándosela con el orvallo del amanecer siempre paren hembras”, “Yo he tendido la camisa al rocío para que me traiga amores y me libre del mal”, “Yo tiraré todos mis alfileres al agua al rayar el alba; por cada uno que flota hay un año feliz”, “Alegría es lo que pide el santo. Al que no canta esta noche no lo miran sus ojos”, etc.

Entre dichos y saberes, Casona permite, a través de estos pensamientos que, generalmente, hacen presencia en la mayoría de sus obras, reflexionar con cuatro o cinco palabras sobre un acontecimiento importante de la vida, como puede ser el amor, la tristeza, la mentira, la felicidad, la muerte, etc., pero, de seguro, el lenguaje poético del autor, logrado con lo natural y a veces cómico de sus personajes, consigue entrar al

fondo del alma de lectores o espectadores y avivar el espíritu para creer de nuevo en la vida.

Y, para participar, igualmente, de aquellos relatos y del juego de los niños olvidados llega a su casa, en esa vieja aldea, una visita inesperada: “Es una mujer, madre. Debe andar perdida... Lleva una capucha y un bordón en la mano como los peregrinos”⁸¹. Efectivamente, se trataba de una mujer que venía de muy lejos, que caminaba para cumplir una promesa, con una sonrisa quieta, manos blancas y heladas, ojos sin color como dos cristales y con una extraña manera de hablar que, después de recorrer muchos pueblos y caminos, cansada, toca a la puerta en busca de un poco de calor para calmar el frío del aire y para ceñirle, esa noche, las espuelas, al mejor jinete de la aldea, Martín, el que alcanzó a ser esposo de Angélica sólo por tres días, antes de que el río se la llevara.

Casona simboliza y alegoriza en esa peregrina a la muerte, la describe y la caracteriza con tal afinidad que consigue otorgarle el casi olvidado carácter femenino y hasta humano que en la historia le consagra; “es una mujer” dicen los niños, es la muerte que, en el arte de Casona, piensa, dialoga, duerme, juega, sonrío y hasta siente, un ente abstracto al que Casona convierte en personaje para que le resulte más concreto al público y así, con su personificación, logre identificarlo.

Esa noche los niños estaban encantados con ella y, a pesar de que a Telva le pareció extraña y hasta le causó escalofríos, y al Abuelo le resultaba conocida, no lograron identificarla; así, la muerte sorprende una vez más con su visita a la aldea, pero esta vez, en la historia de Alejandro Casona, ella será, también, sorprendida. En la conversación que sostiene con los de la casa les da a entender que ya conoce el lugar, que ha estado ahí en otras oportunidades, entonces, el Abuelo le pregunta: “¿Cuándo estuvo otras veces en el pueblo?”⁸² Y la mujer le responde:

La última vez era un día de fiesta grande, con gaita y tamboril. Por todos los senderos bajaban parejas a caballo adornadas de ramos verdes; y los manteles de la merienda cubrían todo el campo... Recuerdo otra vez, un día de invierno. Caía una nevada tan grande, que todos los caminos se borraron. Parecía una aldea de enanos, con sus caperuzas blancas en las chimeneas y sus barbas de hielo colgando en los tejados... Antes... Hace ya tantos años, que apenas lo recuerdo. Flotaba un humo ácido y espeso, que hacía daño en la garganta. La sirena de la mina aullaba como un perro... Los hombres corrían apretando los puños... Por la noche, todas las puertas estaban abiertas y las mujeres lloraban a gritos dentro de las casas.⁸³

Ella terminaba de confesarles que era la muerte y que había estado allí sólo en esos momentos de tragedia, pero nadie pudo descubrirlo en ese momento, ni siquiera el Abuelo, que ya la había visto. Y, después de darle, solidariamente, todos, la bienvenida,

⁸¹ Ibid., p. 765-766.

⁸² Ibid., p. 769.

⁸³ Ibid., p. 769-770.

pues creían estar haciendo una obra de caridad con una peregrina, la Madre se fue a dormir; Martín, a pesar de sus súplicas, montó el caballo para dirigirse a la braña a separar él mismo el ganado para la feria y, después de que la peregrina le ciñera sus espuelas, partió rumbo a la montaña a cruzar el remanso; sólo los niños tardaron en dormir aquella noche y, sin saber que se encontraban arrodillados frente a la muerte, afanados de juego y alegría, le pidieron a la mujer que se divirtiera con ellos.

Figura 8. La dama del alba, en Munich



Fuente: Obras Completas, Volumen 1, de Alejandro Casona, 1977.

La muerte, de la que no se conoce infancia, ni se sabe si tiene pasado, presente o futuro, estaba allí, al lado de tres personas que lo único que inspiraban era vida, y acepta una propuesta de juego, aunque ninguno recordaba: “Creo que los olvidé todos. Pero si me enseñáis puedo aprender.”⁸⁴

Entonces, la vida que comenzaba apenas a nacer le enseña a jugar a la muerte, y al aceptar esta propuesta vendrán para ella sentimientos y sensaciones que nunca tuvo, sino hasta el momento en que, al ser la muerte, logra sentir cerca y fresca la vida; y comienzan los niños, alegres y algo amedrentados a la vez, a jugar con ella, todos divertidos entonan el “serrín-aserrán, maderitos de San Juan...”, y entre este y otros cantos, a la muerte la sorprende la gracia cándida del juego, se sumerge tanto en la vida

⁸⁴ Ibid., p. 772.

y la alegría que, en pocos minutos, esta ahí, imita los gestos que dicen los cantos y de pronto, aturdida y asustada, les dice: “Pero ¿qué es lo que estoy haciendo?... ¿Qué es esto que me hincha la garganta y me retumba cristales en la boca?”⁸⁵

Era la risa, ese temblor alegre que corre por dentro, como las ardillas por un árbol hueco, pero luego restalla en la cintura y hace aflojar las rodillas, como ella misma lo describe; la muerte no supo lo que era la risa hasta ese momento, cuando los niños de esa casa, a donde había llegado para cumplir con una cita, le enseñaron a emitirla, pero, sobre todo, a sentirla; con la risa en la boca, la muerte sintió calientes sus manos frías y el palpito de algo que se le movía en el interior de su cuerpo: “es el corazón”, le dijeron los niños, y la muerte, vacilante, les respondió: “No puede ser... ¡Sería maravilloso... y terrible! ¡Qué dulce fatiga! Nunca imaginé que la risa tuviera tanta fuerza.”⁸⁶

Cansada de jugar, la muerte decidió reposar; les pide a los niños que la despierten a las nueve, pues Martín la estaría esperando al dar la vuelta en el remanso, pero la muerte se durmió, nadie la despertó, los niños le contagiaron su vida en un momento y hasta le hicieron soñar que tenía un corazón caliente, por eso aquella noche de ilusión, como casi nunca lo hace, la muerte incumplió su promesa. Efectivamente, Martín, rodó del caballo al darle la vuelta al río, pero la muerte nunca llegó por él y, a cambio, lo dejó libre y único para salvarle la vida a una mujer que, sin ganas de vivir, había decidido encontrar en el suave frío de las aguas el fin para su desdicha. Entre tanto, una vez más sorprendida, la muerte despierta media hora después de la hora señalada y no encontró nada que hacer, su momento había pasado, Martín no la esperaba ya, pero sí el Abuelo, para enfrentarla, él estuvo en el accidente de la mina y, antes de que el aire limpio entrara otra vez, alcanzó a verla, la tuvo muy cerca, reconoció su cara pálida y sintió el hielo de sus manos, por eso, enojado, después de recordarla, en lo único que pensaba era en sacarla pronto de su casa, no la quería allí, mucho menos cerca de sus nietos, la culpaba por la partida de Angélica, así que no soportaba su presencia.

Cuando el abuelo la encara, la muerte le dice: “Lo esperaba. Los que me han visto una vez no me olvidan nunca.”⁸⁷ Y comienza, entonces, un largo diálogo entre ambos, mucho dice el uno, mucho dice el otro, la conversación es sugerente, poética, alcanza a ser bella a pesar de que la muerte, justamente, habla; en este diálogo, Casona hace que la muerte se desnude ante el Abuelo y le permite, ante todo, al auditorio brindarle algo casi imposible de hacerlo, escasamente se lo podría pensar, pero Casona lo consigue; al igual que el Abuelo pone la mano sobre su hombro, los demás alcanzan, seguramente, a compadecer a quien nunca los compadece, al menos así se lo estima:

⁸⁵ Ibid., p. 774.

⁸⁶ Ibid., p. 774.

⁸⁷ Ibid., p. 779.

¿Por qué me condenas sin conocerme bien? ¿Por qué no haces un pequeño esfuerzo por comprenderme? También yo quisiera adornarme de rosas como las campesinas, vivir entre niños felices y tener un hombre hermoso a quien amar. Pero cuando voy a tocar las rosas, todo el jardín se me hiela. Cuando los niños juegan conmigo, tengo que volver la cabeza con miedo a que se me queden fríos al tocarlos. Y en cuanto a los hombres, ¿de qué me sirve que los más hermosos me busquen a caballo, si al besarlos siento que sus brazos inútiles me resbalan sin fuerza en la cintura? ¿Comprendes ahora lo amargo de mi destino? Presenciar todos los dolores sin poder llorar... Tener todos los sentimientos de una mujer sin poder usar ninguno... ¡Y estar condenada a matar siempre, siempre, sin poder nunca morir!⁸⁸

Se despidió la muerte del abuelo después de pedirle su comprensión y escucha, pero le advierte que su hora no se pasa, simplemente, se aplaza, y le dice que volverá cuando la luna esté blanca y redonda por séptima vez, visitará de nuevo la aldea y, en esa ocasión, su compañera será una hermosa muchacha coronada de flores; el abuelo, aún desconfiado, a pesar de todo, le ruega que no lo haga, que se olvide para siempre de ellos, pero la muerte no puede escucharlo, le dice que ella únicamente obedece y que las promesas que están escritas en su libro, tarde o temprano, se cumplen; le sostiene, también, que si no volviera él la llamaría y bendeciría, entonces, su nombre.

Después de que Martín llegara con esa joven en los brazos, cuando la muerte no le cumplió al quedarse dormida, todo cambió para ellos; la Madre que, en un principio, se negó a abrirle las puertas del cuarto de Angélica, miraba ahora en esa muchacha una nueva hija, una nueva esperanza; las ventanas se abrieron, los niños asistieron a la escuela, la alegría inundó de nuevo la casa, ya no era prohibido reír ni disfrutar cada mañana, todo el día; ahora sólo Martín callaba, huía de Adela, la joven del río, como si con su llegada algo le hubiera sucedido; después de salvarle la vida se negaba a entregarle momentos de la suya. Adela que, desesperadamente, sin tener con quien caminar por la vida, intentó morir esa noche en el río, llegó para llenar el vacío que Angélica dejó, pero, sobre todo, para repararlo dentro de los corazones de todos; había nuevamente quien tejiera junto a la Madre, quien acompañe al Abuelo y quien le cante a los niños esas historias de encantos que siempre ocurren las mañanas de San Juan.

Llegó la *Fiesta de San Juan* y era la séptima luna completamente redonda desde que Adela estaba en la casa, así que el Abuelo esperaba una visita, era el día señalado y sabía que la muerte volvería para cumplir con una nueva promesa; el Abuelo, confundido, creía que la muerte venía por Adela, pero ni siquiera la propia muerte sabía bien por quién volvía esa noche a la aldea; estaba, igualmente, confundida pero, de todas formas, estaba ahí, a la espera de una compañía, pues no se iría sola esta vez.

Esa noche Martín decidió confesarle a Adela los motivos de su silencio: no eran los comentarios del pueblo, respecto a los dos, lo que le preocupaba sino el no poder callar los gritos que su corazón daba diciendo lo mismo, no podía ocultarlo más, él la amaba y

⁸⁸ Ibid., p. 782.

no era el recuerdo de Angélica lo que los separaba sino ella, pues Angélica estaba viva en algún lugar del mundo: la noche en que todos la creyeron muerta en el río, él la vio huir con otro hombre, pero, después de la confusión y de que la gente encontrara su pañuelo en la orilla, no tuvo más que callar, no por orgullo sino por no destruir la imagen de la mujer que en ese momento amó; esa fue la última prueba de amor que le entregó.

Ya todos conocían el amor de Adela y Martín, sólo faltaba que los dos lo desnudaran y, con temor pero enamorados, decidieron vivirlo aunque fuese sólo por esa noche de sueño que la aldea presenciaba; se fueron, entonces, junto a los otros a danzar y a cantar alrededor de la hoguera en honor a San Juan y, quizás, ellos, al igual que todos, esperaban de esa noche milagrosa un regalo al amanecer. Y, cuando el alba comenzó a rayar, las campanas subieron su clamor para glorificar algo que, para el pueblo entero, esa noche, fue un milagro: el río les devolvió a Angélica, más bella que nunca, respetada por cuatro años de agua, coronada de rosas y con una sonrisa buena, como si acabara de morir.

Alejandro Casona presenta en esta obra una nueva versión de la muerte, no con el ánimo de pensar algo más allá de la posibilidad de ofrendarle una poetización; en el momento en que la alegoría le brinda feminidad, pensamiento y hasta sensibilidad, no pretende dibujarla como algo opuesto a como generalmente se la concibe; con sencillez, colorea de otro matiz la atmósfera que, por tradición, la rodea, pero sin arrebatarle su finalidad; la muerte siempre viene por alguien y con ese alguien se va; es decir, alude Casona a la tradición oral para elevar el pensamiento, momentáneamente, lejos de la costumbre: "En *La dama del alba*, la verdadera heroína es la Muerte, pero como dice el crítico J. Lamarchant, lejos de ser una figura siniestra, es lo más tierno y consolador que hayamos visto sobre el tema. Su representación en Zurich fue saludada como "un milagro del teatro" por ese personaje estremecedor, bello y poético de la misteriosa peregrina."⁸⁹

Cada uno de los personajes que intervienen en la obra representa un símbolo y por eso, una vez más, lo trabajado y maravilloso de ellos llega al auditorio, lectores o espectadores, para cautivarlos, más que por sus vidas, por lo simbólico que tienen, personifica en ellos a seres humanos con un fuerte poder educativo; cada personaje, en la dramática de Casona, tiene algo para enseñar:

Los principales personajes de *La Dama del Alba* — la Madre, el Abuelo, Martín de Narcés, Adela, Angélica, Telva —, además de su prestancia humana, asumen papeles de mucho mayor interés para nosotros; papeles que "pierden" el sentido vital de aquellos para alcanzar un poético sentido. La Madre simboliza la ineficacia de cada vida aislada; la necesidad de asirse a otras vidas para lograr los propios frutos; la Madre que medra y "madrea" aferrada al fantasma de su hija, creída muerta, vuelve a una maternidad más cálida y eficaz apenas la angelical Adela gana la condición de hija y se coloca en el lugar de

⁸⁹ VALBUENA PRAT, Op. cit., p. 652.

la desaparecida Angélica. El Abuelo simboliza la suprema sabiduría de los años, que es la suprema sabiduría a que puede aspirar el hombre: conocer, cuanto se conozca, con absoluta claridad y someterse con generosidad absoluta a su sino real y a su destino inmutable. Martín de Narcés simboliza la cobardía de la pasión frente a la exigencia del mito; Martín de Narcés, que es el único que sabe la falsedad del mito, pero que ha permitido que el mito lo sea para los demás... Adela simboliza la total ignorancia que el ser humano desarrolla, para reconocerse, por fin, en la sorpresa. Angélica simboliza la necesidad de sobrevivirse a costa de desvivirse. Telva personaliza la perennidad de lo telúrico que hinca sus raíces en su misma carne.⁹⁰

La dama del alba es la enseñanza de la aceptación de la muerte por caminos de poesía e ilusión, esa muerte natural que acompaña a todos desde el día en que el nacimiento abre los ojos a la vida; la vida y la muerte no pueden existir la una sin la otra, lo dice la Peregrina en el diálogo que sostiene con el Abuelo y le interroga el asombro que los seres humanos le profesan, cuando ella es su fiel compañera: “¿Y quien te ha dicho que necesito entrar? Yo estoy siempre dentro, mirándoos crecer día por día desde detrás de los espejos.”⁹¹ Y, en el momento en que deja de serlo, es porque del brazo los condujo hasta la puerta que los lleva hacia la salida de la vida.

De la obra se logra interiorizar, también, que la muerte se muestra menos tortuosa si se la espera con tranquilidad y resignación, como un componente más de la vida, el último y el final, pero las mismas personas la tornan traicionera y más dolorosa de lo común, cuando con sus actos la empujan de unas a otras sin permitirle llegar por su propio paso; la muerte que trae Casona en su historia es esa muerte natural que no necesita entrar a ninguna casa por la fuerza porque siempre está allí, es “la buena amiga de los pobres y de los hombres de conciencia limpia”; con su poetización y tierna intervención, intenta el autor, más allá de su personificación, llevar a la reflexión sobre la muerte como un acontecimiento normal en la vida de los seres humanos, la muerte como un proceso que no puede perdurar, requiere aceptación e inmediatamente superación, para que las vidas que aún están en su espera puedan continuar su camino; *La dama del alba* invita a todos a pensar en lo sorprendente que puede ser su visita, de ahí que el tiempo deba aprovecharse al máximo, a la vida se le debe llorar, reír pero, sobre todo, vivirla antes de que se escuche el llanto que anuncia el revés del viaje que conduce hacia lo desconocido.

Con *La dama del alba* acierta Casona al elegir una historia cargada de elementos fantásticos, que rememoran su juventud asturiana. Hay presencia de músicas populares, cuentos, dichos, en esta leyenda de la Muerte que viene al mundo por un mortal, pero que no se lo lleva al quedarse dormida. Esa bondadosa Peregrina, imagen maravillosa de la popular y terrible dama ensabanada, arregla el desajuste de la joven casada de equívoca conducta. La obra la subtitula como “retablo”, pues bien parece proceder de los viejos *miracles* medievales.⁹²

⁹⁰ SAINZ DE ROBLES, Op. cit., p. CXVII.

⁹¹ CASONA, Obras Completas. Tomo I, Op. cit., p. 881.

⁹² OLIVA, Op. cit., p. 114.

Por medio de esta imagen ensalzada de bello lenguaje y tan particular descripción, se evidencian los deseos del autor de evocar, esta vez, con mayor fuerza y afinidad, los relatos legendarios de su tierra natal que, compaginados con su inventiva y capacidad dramática, ofrecen como resultado *La dama del alba*, un conjunto entre música, rondas, juegos, danzas y los viejos romances que conserva la gente de España desde tradiciones antiguas y que el arte conmemora, desde entonces, a través de historias imaginadas que contienen algo de realidad por cuanto lo que se recoge del pueblo tiene mucho que ver con él: “La Dama del alba — la preferida del autor — ambientada en Asturias, en la que se combinan lo real y lo fantástico y se utilizan los elementos folclóricos — en este caso, la evocación de las celebraciones populares de la mágica noche de San Juan —. El lenguaje poético — música, canciones, baile... y diálogo —, la gracia de lo legendario, lo típicamente asturiano, las notas sentimentales... forman un conjunto armonioso y bello.”⁹³

Muchos se unen al sentimiento del autor y afirman que esta obra es la mejor lograda en su arte; reconocen, así mismo, las remembranzas de Asturias; sin embargo, al igual que ya otros dramaturgos lo hicieron, al retomar las festividades de San Juan en su relato, Casona refiere desde un espacio particular un tema universal: la muerte, similar en cualquier parte y dolorosa en el corazón de todas las personas; de ahí la relevancia del drama, del que todos pueden disfrutar y resaltar en él distintos aspectos.

Cumple Casona, con esta obra, el interés intrínseco a la literatura: transmitir conocimiento; de la lectura u observación de *La dama del alba*, con toda seguridad, se aprenderá algo, si no mucho de las costumbres y cultura del pueblo español; se aprenderá que existe una rememoración del acto que cumplió Juan el bautista hace milenios a las orillas del Jordán; se conocerá que hay una noche en el año que no es de igual duración que las demás y por qué las personas danzan, cantan y encienden hogueras en los pueblos durante esa noche y por qué entre sus callejones y rumores surgen las creencias en mitos y leyendas comunales y, ya con este saber entre manos, se contribuirá a que aquello que es leyenda no lo deje de ser, porque el carácter popular de los relatos legendarios se transmite de generación a generación; el día que se deje de contar desaparecerán las creencias inocentes y maravillosas, de las que aún ahora es posible esperar un milagro y, lo más importante, como literatura, a través de su arte dramático, el actor consigue que este conocimiento penetre en el saber de una manera altamente estética.

La fantasía se hace realidad; la tradición vuelve a triunfar materializándose. El teatro popular de Lope de Vega en sus elementos cancioneriles, son aquí recordados: la fiesta coral del pueblo con sus movimientos; el uso de metáforas, constituyéndose el suyo en un lenguaje florido y cuidadosamente trabajado. Pero también cercano a García Lorca como un poeta granadino que inventa el simbolismo entre Peregrina/muerte, en el coro de mozos y mozas cantando la popular sanjuanada, y el coro de los fiesteros. Por otra parte, la manera

⁹³ BONNÍN VALLS, Ignacio. El teatro español desde 1940 a 1980. Madrid: Octaedro, 1998, p. 29.

como se expresa la naturaleza, el ambiente rural y los mismos sentimientos, es un logro metafórico de gran relevancia. Esta obra es uno de los ejemplos, donde el autor aprovechó todos los elementos poemáticos y ancestrales de las leyendas locales. Explotando toda la tradición y estirpe de las mismas y que al tiempo explican muchas de las creencias y caracteres del tipo casoniano.⁹⁴

Otro lugar común, al momento de emitir una valoración sobre la obra, es la prevalencia y eficacia del lenguaje poético, del que se ha hecho énfasis en el transcurso de este análisis, aspecto que, en gran medida, a manera personal, y en esto se coincide con muchos críticos, es el componente embellecedor de toda su estructura que permite, además, una ligera interiorización a la hora de su observación o lectura, pues la mayoría de las obras de Casona bien se puede disfrutar a través de la escena o la imprenta; su literatura dramática es la oportunidad de familiarizar a los estudiantes con la lectura de distintos escenarios donde el ejercicio del aprendizaje se efectúa por medio de diálogos sentidos en personajes significativamente humanos:

En *La dama del alba* y quizá con más intensidad que en *La sirena*, puede apreciarse bien a las claras la poesía dramática de que hablaba Juan Chabás comentando esta última. *La dama* es seguramente también la más editada, en los últimos años se han hecho varias ediciones de la misma. Eso se debe probablemente a que se aprecian en ella esos valores poéticos que la hacen no sólo muy idónea para su representación en un escenario, sino también muy apropiada para disfrutar de ella en la lectura. En esos dos aspectos ha insistido hace poco Gustavo Pérez Puig, premio Nacional de teatro de este año, en el programa de reestreno en Madrid de *Corona de amor y muerte*: que las obras de Casona no sólo valen para su escenificación o montaje, por su magistral estructura escénica, sino que también nos deleitan en la lectura.⁹⁵

De esta manera, a través del escenario o el libro, Casona regaló para siempre, con *La dama del alba*, una imagen de la muerte suavizada gracias al calor del lenguaje, producto de su inventiva, lo que no quiere decir que, después de observarla o leerla, la persona sienta afecto hacia ella o le pierda el respeto que por naturaleza se le guarda; lo que se puede intentar con este drama es acercarse a la persona hacia su aceptación, sobre todo cuando es natural, la que a todo ser humano le corresponde y que deberá acoger su llegada cuando asome su visita; así, con una muerte que duerme, ríe, piensa, se contempla en el espejo con un ramo de flores en la cabeza y se atreve a pedir justicia, Alejandro Casona invita a asumir el lazo infranqueable entre la vida y la muerte que prevalece en la existencia humana pero, también, reconocer, al tiempo, que por más difícil que se presente, de la vida, a diferencia de la muerte, es posible afirmar que es lo

⁹⁴ CACERES RAMIREZ, Patricia y RODRIGUEZ, Héctor. 2000 años de literatura universal, Consultor biográfico y literario. Bogotá: Zamora, 1994, p. 277.

⁹⁵ CAMPANAL FERNÁNDEZ, José Luís. Entrevista con José Rodríguez Richart, experto en la obra de Alejandro Casona: El teatro de Casona tenía gran calidad artística y su autor, gran calidad humana. En: www.la-ratonera.net/numero10/n10_richart.html.

mejor que se conoce, pues de ser, la muerte, maravillosa, carecerá, siempre, de fieles testimonios.

2.2.4 *La Tercera palabra: Entre el saber natural y social*

“La belleza es la otra forma de la verdad.”
Alejandro Casona

“El campo teatral porteño y la cultura argentina en general, siempre tuvieron una postura abierta y atenta hacia la cultura europea occidental, tomando todo lo que de allí provenía como sinónimo de calidad artística. La lectura practicada de las obras de Casona fue realizada desde ese lugar.”⁹⁶ Así, se explica que su teatro continuara arrasando el favor, no sólo del público que llenaba los teatros a la hora de sus representaciones, sino de la crítica de los mejores doctos, periódicos y revistas de la ciudad; era claro que Argentina se encontraba muy lejos de las repercusiones de la contienda civil española, pero sí presenciaba, directamente, una de sus peores consecuencias: el exilio; sin embargo, en ningún momento lo asumió como un perjuicio; al contrario, mientras los escenarios de España se encontraban desolados, para los países que los acogieron, principalmente para México y la República Argentina, el ingenio de estos intelectuales no tardó en convertirse en un beneficio.

El 29 de mayo de 1953, en el teatro Odeón de Buenos Aires se estrenó *La tercera palabra*. Se lanzaba, Casona, en este drama, a través del diálogo emotivo de los personajes que descubren una bella historia, triste, por cuanto alberga en su interior sucesos reales, producto de la traición y la decepción y, al mismo tiempo, como es natural en el autor, incorpora, en ellos, lo desolado de una tierna humanidad, que permite que la luz de un repentino relámpago ilumine cualquier oscuridad, hacia la búsqueda de la tercera palabra, que no sólo caracteriza a toda su producción dramática sino que, como lo dicen algunos de sus personajes, es frecuente que suceda, la pueden conocer, los seres humanos, antes de pronunciarla: “Pero entonces no hay solamente dos cosas grandes. Además de Dios y de la Muerte, ¡hay una tercera cosa que hace temblar la garganta del hombre!... ¡Sí, Pablo; hay un tercer misterio, que es un poco como sentir a Dios y un poco como sentirse morir!”⁹⁷ Y, lo mejor de ello, a los que les corresponde descubrirla, lo harán inmersos en una hermosa labor de educación.

Un padre, desesperado y engeguado por el dolor que le causa la traición de su mujer, le da rienda suelta a su amor herido y le brinda a esa función un giro inesperado; piensa que la historia puede repetirse en su único hijo y pretende salvarlo del sufrimiento que vivió y, para lograrlo, tendrá, primero, que salvarlo de la civilización, pues en ella están

⁹⁶ LEONARDI, Yanina Andrea. El teatro de Alejandro Casona en Buenos Aires, en PELLETTIERI, Op. cit., p. 99.

⁹⁷ CASONA, Alejandro. Obras Completas. Tomo II, Op. cit., p. 140-141.

todos los males, según su parecer; entre los grandes edificios, los libros, las fiestas y las bebidas, en medio de la sociedad, se puede conocer más pronto el dolor; se le ocurre, entonces, educar a su hijo lejos de esta maldad; lo educará, pero sólo para cazar, pescar, escuchar a las aves, descubrir la primavera en los animales, montar a caballo, extenderse en la hierba y, así, con solamente la naturaleza en frente, el único frío que podrá sentir será el del agua de los ríos y las cascadas, y la única oscuridad que lo podrá asustar será la de las noches estrelladas que acompaña a los campos, pero no habrá en su vida otros fríos ni otros dolores que lo puedan dañar; comienza, de esta manera, el padre, una extraña pero verdadera obra de educación.

Pablo es el niño que se educó en la montaña, acompañado sólo de su padre, los animales y los cantos de la selva; allá arriba nunca se enteró de que entre los individuos subsiste una que otra diferencia, no conoció a las mujeres ni los libros, los días le parecían cortos, lo único que le podía quitar el sueño era el hambre y sabía que para calmarla no existían horarios, se necesitaba, únicamente, sentirla; allá arriba, en la montaña, aprendió a curar a los animales, aprendió a cultivar su alma con la magia de la selva, pero no sabía lucir un traje; aprendió a saludar a la única madre que le presentó su papá, pero no sabía cómo dirigirse a las damas de alta sociedad; sabía escuchar la lluvia, interpretar el cantar de las aves y las señales del bosque, pero no sabía leer y escribir; aprendió de su soledad, pero no sabía convivir y, así, aprendió a descubrir los secretos de la naturaleza, pero ignoraba los que el ser humano esconde, de vez en cuando, en su conciencia.

Un día, el padre de Pablo muere, con odio a todas las mujeres pero, extrañamente, con el nombre de la que lo hizo sufrir en sus labios; muere sin poder concluir su obra de creación; Pablo está solo, tiene veinticuatro años, pero su educación no deja más que ver a un niño huérfano y desamparado y, a cargo de sus dos tías, emprende el “rústico” una tarea de culturización; deberá ser educado, necesita un maestro o una maestra: “Primero habrá que enseñarle a leer y escribir. Después, los libros. Y después, todo ese misterio que es la vida.”⁹⁸

De esta manera, llega a la finca donde viven: “Una joven universitaria de belleza fresca, vestida con la más simple elegancia natural. Seguramente ha leído muchos libros y no ha visto nunca un toro, pero tiene la inteligencia suficiente para que no se le note demasiado ninguna de las dos cosas.”⁹⁹ Margarita Lujan será la nueva profesora de Pablo; es la primera que las tías le consiguen, pues, los otros profesores han sido hombres; tienen en ella fuertes esperanzas y fe de salvar su vida.

Podría decirse que sucede, como muchas otras historias lo cuentan en la vida, “el encuentro de dos mundos”, el civilizado y el rústico; lo que no se esperaban los de la

⁹⁸ Ibid., p. 98.

⁹⁹ Ibid., p. 94.

casa, como tampoco logran observarlo la mayoría de las personas en la realidad, es que ninguno de ellos lo sabía todo en su mundo, pero ambos ignoraban algo de lo valioso que escondía el del otro; tendrá el rústico que aprender, tras cinco horas continuas de estudio, a sentir hinchada su cabeza y perder completamente el apetito, mientras la civilizada, la maestra, aprenderá, de su estudiante, a meterse en la sangre todo el aire del bosque y a traer de los paseos, siempre, un hambre atroz; vivifican Pablo y Margarita una actividad recíproca de educación, tendrán mucho que aprender el uno del otro para enseñarles a todos que al ser humano le es natural un conocimiento, siempre está en él, sólo que a veces tiene que descubrirlo; en la vida se es primero estudiante de la naturaleza y después vendrán los maestros, los que enseñan; igualmente, un saber importante, uno de ellos el control de los instintos y, luego, con el aprendizaje natural y civilizado entre sus manos, el ser humano, si así lo desea, podrá conformar una buena sociedad.

Por medio de este drama, Casona permite reconocer un grave equívoco que, en esta circunstancia, viven algunos de sus personajes y que realmente muchos pueden experimentarlo en la vida. El equivocado fue el padre de Pablo, al pensar que lo mejor para su hijo era aislarlo de la sociedad, pues no es posible conocer de algo o de alguien sin estar en contacto con él; se equivocó al predestinar su suerte, sin permitir que fuese él mismo quien construya a pulso su destino y se equivocó, tal vez, aún más, al menospreciar la sabiduría que contienen los libros y los maestros, pues cuando el ser humano acudió a la civilización aprendió a moderar su comportamiento y a gozar de su sabiduría, siempre que supiera emplearla.

Pero no sólo el equivocado fue el padre de Pablo; igualmente, se equivocaban sus tías y la propia Margarita, que por ser, a su corta edad, una doctora, creía saber todo de la vida y, con esas mismas expectativas, la contrataron ellas; sin embargo, Casona les permite salir del engaño a partir de sus propias experiencias. En el momento en que Margarita se le presenta a Pablo, todos esperaban que el rústico, que nunca había visto una mujer en su vida, se rindiera como ante el descubrimiento de uno de sus dioses, pero no sucede así; a Pablo le podía faltar cultura, elegancia, etiqueta, pero contaba con un fuerte sentido común que le funcionaba como un organismo de autodefensa, aquel que se adquiere luego de un largo contacto con la naturaleza; en medio de su incultura, Pablo inspiraba una luz de inteligencia que necesitaba un poco de entrenamiento para remodelar, conservaba en su esencia natural algo maravilloso, y la profundidad de su ser contradujo el parecer del primer encuentro que todos esperaban: “Es el fracaso más hermoso de mi vida. El salvaje ha visto por primera vez salir el sol, y no ha caído de rodillas. Esta vez es el sol el que ha visto un milagro. ¿Cómo ha podido llegar a hombre con unos ojos tan limpios?”¹⁰⁰

¹⁰⁰ Ibid., p. 104-105.

Así se refirió Margarita, después de conocer a su estudiante, y comprobó con sus propios ojos que no era un niño, era un hombre que conservaba un espíritu bueno y tranquilo, como sólo con fuerza y perseverancia logran, algunos, conservarlo en la civilización; Pablo, toda su vida, en medio de la naturaleza, no había descubierto la maldad, no tenía actos atroces que imitar ni recordar más que los comportamientos instintivos de los animales de la selva. De esta manera, en un principio, aunque Margarita, con mucho temor y Pablo, por su parte, con desconfianza y altanería, consiguieron pronto reconocerse como amigos; juntos, como maestros y estudiantes a la vez, decidieron comenzar una labor de enseñanza-aprendizaje, donde cada cual entregaría y recibiría, respecto al otro, lo mejor de su saber y su ser, para comprobar, entre ambos, que no siempre se lo conoce todo ni en la universidad ni en la vida; nunca está de más un nuevo aprendizaje, el que es posible esperar de una persona que albergue en sus intenciones, aunque no posea grandes títulos en su hoja de vida, favorables deseos de educar.

Y así comienza Margarita con la tarea que se le encomendó, tendrá que doblegar el carácter de Pablo, enseñarle a leer y a escribir, enseñarle sobre los libros y acerca del comportamiento en el núcleo social, pero, sin proponérselo, le enseñará algo más que contenido intelectual; sin embargo, al tener presente que ella es la que sabe y ha acudido a enseñar, se reconoce, frente al mundo que Pablo le ofrece, totalmente inútil: “Estaba pensando que la vida puede ser mucho más hermosa de lo que yo creía. Y que soy una pobre maestra bien estúpida, que he venido aquí pretendiendo enseñar... y que no sé ni curar a un cachorro, ni el lenguaje de los pájaros, ni los nombres de las estrellas [...] No sé si tendré algo que enseñar aquí..., pero ¡tengo tanto que aprender!”¹⁰¹

Tras este reconocimiento, comienza Margarita a interiorizar lo que le es posible aprender de Pablo; pronto se ve cazando, curando a los animales, interpretando el lenguaje de los pájaros, nadando en el río y sintiendo por Pablo algo más que deseos de enseñar; y a este le sucedía igual, al lado de Margarita; pronto se convenció de que lo mucho que su padre le enseñó no lo era todo y que debía aprender a compaginar lo que conocía con su nueva vida; así, adquiere el valor de la lectura gracias a un poema de Walt Whitman que Margarita le recitó por vez primera:

“¿Qué es esto?”, dijo un niño, mostrándome la yerba.
¿Y qué podía responderle yo?
Porque tampoco yo sé decir lo que es la yerba.
Tal vez es la bandera del amor
tejida con un verde de esperanza;
quizá un regalo que alguien perfumó...,
o tal vez un pañuelo para todos

¹⁰¹ Ibid., p. 115-117.

Que ha dejado caer sobre la tierra Dios.¹⁰²

Los anteriores profesores no se habían percatado de incitar a Pablo hacia la lectura de textos que lo supieran afectar; lo intentaron a través de la Historia y la Geografía, pero qué mejor que escuchar la poesía para que toda la fuerza del espíritu pida a gritos el saber leerla; el gran poeta conmovió a Pablo, sencillamente porque el motor de su poema era algo que él conocía muy bien y sobre el cual sentía una particular pertenencia: “¡No era ningún imbécil el tipo este!, ¿eh? Habla de las cosas pequeñas como si fueran grandes; y además tiene el valor de la verdad [...] Porque yo conozco la yerba desde que nací; la he respirado toda mi vida, he llegado hasta morderla con mis dientes..., y, sin embargo, “tampoco yo sabría decir lo que es la yerba”.¹⁰³ Así que, al escuchar el canto del eminente poeta, no tiene Pablo más que rendirse ante la posibilidad de aprender a desnudar el libro entero que Margarita tenía entre sus manos.

De la escritura y otras cosas se enamoró en el momento en que imaginó perder a Margarita, pues si entre él y ella se opusieran los océanos, no habría eco del viento que valiera ni caballo que pudiera cruzar las montañas; quizá la única forma de llamarla sería escribiéndole, entonces aprende a escribir y, más tarde, juega con las letras y los números por igual; en pocos meses, Pablo había aprendido lo que una maestra puede enseñar y, sin saber a cabalidad quién educaba a quién, ambos descubrieron, para sí, novedosas y valiosas cosas de un universo, en apariencia, irremediabilmente opuesto.

En *La tercera palabra* dramatiza Casona una fábula, fábula muy antigua en la historia de la literatura y con larga tradición en la española, cuyos polos opuestos y en conflicto se llaman civilización y naturaleza, pareja antagónicamente presentada de modo central o accidental en otras piezas del dramaturgo [*La barca sin pescador*, *Prohibido suicidarse en primavera*, *Romance en tres noches*]. Los dos protagonistas son Pablo, el salvaje, el hombre primitivo, y Marga, la maestra. Pedagogía y amor se alían y se encuentran mutuamente, determinando una doble educación: de Pablo por su maestra y la de ésta por aquel, civilizándose el primero y naturalizándose la segunda.¹⁰⁴

La obra de educación se estaba cumpliendo para satisfacción de las tías de Pablo, Matilde y Angelina, “Dos mujeres con más fantasía que razón, marchitas por la soledad y la soltería. Tal vez su insobornable manera de vestir las haga parecer un poco más “antiguas” de lo que son en realidad, ya que — cortesía aparte — no se las debe suponer más allá de los cincuenta y tantos.”¹⁰⁵

Marchitas, quizás, en cuanto a su aspecto personal, porque respecto a su forma de ver el mundo y la vida que llevan, podría decirse que el autor es muy generoso; es decir, las dos tías, dentro del drama, son dos personajes de crucial importancia por cuanto se

¹⁰² Ibid., p. 110.

¹⁰³ Ibid., 111-112.

¹⁰⁴ RUIZ RAMÓN, Op. cit., p. 231-232.

¹⁰⁵ CASONA, Obras Completas. Tomo II, Op. cit., p. 85.

presentan como las mediadoras fundamentales entre los dos universos que Casona ha decidido enfrentar en esta obra; Matilde y Angelina luchan, con temor y preocupación, como es natural, por preparar a su sobrino para la vida que comienza, apenas, a construir; lo repiten en el transcurso de la historia, Pablo es una nueva vida que comienza a nacer y debe salvarse, para ello han llamado hacia la naturaleza a la vida social, llena tal vez de ironías, prejuicios y dificultades pero, al fin, innegable.

Figura 9. Representación de *La tercera Palabra*



Fuente: www.uemc.es/es7Empresas/comunicacion/noticias/paginas/latercerapalabra.aspx.

Pero no el mismo sentimiento albergaban todos los de la casa hacia lo que Margarita había hecho con su estudiante pues, en realidad, la nueva manera de ser de Pablo les disgustaba a algunos, entre ellos a Roldán, tío por parte de su madre y actual administrador de la finca, quien se dedicó, durante todos los años de ausencia de un hombre en la casa, a robar a la familia; de modo que, con el nuevo Pablo, el que ya no admitiría engaños ni abusos, sus deseos comenzaban a verse frustrados; así que, tanto él como su hijo, Julio Roldán, tendrán que recurrir a trampas y maldades para alterar la felicidad del hogar.

De esta manera, conducidos por el sentimiento de la ambición y con todo el rencor que se puede albergar en el alma, los Roldanes deciden, finalmente, descubrirse en el escenario más perturbador para Pablo, el universo de la civilización; en una cena que organizan Matilde y Angelina, con motivo de su cumpleaños, ellos aprovechan para llevar a la casa una pequeña muestra seriamente representativa de este mundo, con la única intención de enfrentar, abruptamente, al joven, apenas culturizado, con aquello

que tanto lo intrigaba pero que, al tiempo, lo intimidaba con toda la fuerza de lo desconocido.

Así, pues, la cena de familia termina por convertirse en un desafío donde los civilizados tratan de burlarse del mundo responsable de la naturalidad de Pablo, lo toman como un payaso de circo del que esperaban tarde o temprano un magnífico número para ir, después, a comentarlo allá abajo, entre libros, experimentos y análisis; Pablo, por su parte, decepcionado profundamente del mundo hacia el que Margarita pretendía conducirlo, enfurecido les grita las verdades; de la misma manera como ellos habían llegado a su casa, con ironías, burlas e hipocresías, los identifica como muñecos, quizás, sin alma y sin la pureza de espíritu que a él lo identificaba; por lo tanto, si ellos lo despreciaban, por su parte el sentimiento era fielmente correspondido.

Y, sin pensarlo, vendría, aparentemente, en el mismo momento, la decepción más fuerte e imperdonable para Pablo; Margarita, como producto de la misma civilización a la que pertenecían los demás, no tiene más remedio que confesarle su engaño, aunque, en realidad, lo que ella le ocultaba pertenecía a su pasado, mas no al presente que comenzaba a construir a su lado; pero, en la perturbación en la que Pablo se encontraba, no logró asimilarlo de esa manera, la despreció, gritó y condenó, sin tratar de escucharla:

¡Tú! ¡El hombre fuerte, el hombre libre, el hombre puro!... Todo lo que admiraba en ti acabas de destruirlo en un momento, ¿Para qué te sirve tu fuerza animal? ¡Para destrozar a una pobre mujer! ¿Para qué te sirve tu libertad? ¡Para negar la mía! Y tu famosa pureza, ¿dónde está? Mira lo que eres ahora: el más grotesco de los monstruos; mitad salvaje y mitad muñeco. ¡Con todos los instintos brutales de allá arriba y todos los prejuicios estúpidos de aquí abajo!¹⁰⁶

Sin embargo, a pesar de que Margarita tenía razón, pues en ese momento lo que él tanto despreciaba del mundo de allá abajo lo revelaba enteramente en sus ojos, se negaba a escuchar y a comprender, se reconocía a sí mismo como la obra de creación de Margarita, era el rústico que no sabía leer ni escribir, Margarita se lo había enseñado; no sabía lucir un traje ni saludar y actuar en sociedad, Margarita se lo había enseñado; pero él tampoco conocía el dolor de la traición y el engaño, Margarita se lo terminaba de enseñar; de manera que Pablo, enceguecido, la saca de su casa, le insinúa que era una ladrona, le pide que se vaya a alcanzar al que, en un pasado, había sido su amante, Julio Roldán; ese era el secreto que la condenaba y, sin querer escuchar explicaciones, después de todo lo que habían vivido, Pablo decide arrebatarse por la fuerza el lugar que tenía no sólo en su hogar sino en su vida; pero lo que él desconocía es que ya era un poco tarde, Margarita se llevaba algo más que joyas o dinero: “¡Cuenta tu sangre a ver si no te falta algo, porque me llevo lo mejor de tu casa! ¡Un hijo!”¹⁰⁷

¹⁰⁶ Ibid., p. 162-163.

¹⁰⁷ Ibid., p. 163.

Pero Pablo se enceguece aún más, asume las palabras de Margarita como un lazo para atraparlo, ante lo que reacciona de la misma forma que lo hizo su padre: “No, ahora no saldrás hasta que lo tengas. Después sí, pero tú sola... Y la historia volverá a empezar; ¡tú a tu mundo de muñecos! ¡Mi cachorro, allá arriba, conmigo!”¹⁰⁸

Ahora bien, si este fuese, finalmente, el desenlace del drama que propuso Casona, su finalidad desaparecería, junto con el aprendizaje que es posible derivar de la historia, pues: “El tema de esta bellísima comedia es sencillo y claro: el choque de la educación natural con la educación social, y la manera de entrelazarse una y otra.”¹⁰⁹ Casona lleva a la escena una dualidad, inevitable, permanente en la vida de los seres humanos; en el interior de cada uno de ellos, será común que, en distintas circunstancias, pugne lo irreflexivo de su ser natural y lo sensato de su ser civilizado, saliendo, en algunas decisiones, sólo uno de ellos bien librado pero, en el conjunto de su vida, los dos se requirieren y hasta son indispensables para lograr una existencia en equilibrio, donde instintos y cultura se fundan y les permita a las personas el gozar de la plenitud de su condición humana.

Si bien es cierto que el mundo actual exige personas con su inteligencia desarrollada y con un alto índice intelectual, también es cierto que se las necesita con buen sentido común; a partir de esta anotación, es posible, entonces, pensar en la misión de cualquier institución educativa como la oportunidad de orientar a niños, adolescentes y jóvenes, en general, hacia el ejercicio de su facultad intelectual e incentivar en ellos, al tiempo, un ser natural que les permita ejercitar de la misma manera su sensibilidad; procurar, a partir de la educación, seres humanos pensantes capaces, siempre, de interiorizar, en su inteligencia, la belleza de un paisaje natural.

De esta manera, el ingenio de Casona no podía frustrar el objetivo, y preconiza un nacimiento en la obra, el hijo de Pablo y Margarita; pone, quizás, en paralelo, el nacimiento de un nuevo ser humano para la vida, lo que resulta no una declaración o sentencia sino, más bien, una sugerencia, una invitación a que el ser humano se forje con lo mejor de ambos mundos, que constituya con todas sus facultades uno solo, pero con lo más bello de los dos: “Mi hijo será la gran obra de mi vida; con todo lo bueno tuyo y todo lo bueno mío. Pero ¡ni la bestia ni el muñeco! Un hombre con la dimensión exacta del hombre. ¿Lo oyes? Quiero ser, ¡por fin! la madre de un hombre verdadero..., un hombre completo..., ¡un hombre!”¹¹⁰

“Un hombre verdadero”, casi con esta frase finaliza Casona, tal vez, uno de sus mejores dramas, donde lo risible de sus personajes se compagina con sus más cuidadas intenciones para brindarle al público un espacio de pensamiento y reflexión sobre lo que

¹⁰⁸ Ibid., p. 164.

¹⁰⁹ SAINZ DE ROBLES, Op. cit., p. CLVI.

¹¹⁰ Ibid., p. 164.

significa ser, en realidad, un ser humano verdadero, pues en *La tercera palabra* se olvidan las dimensiones que deben cubrirlo; no es enteramente ser humano el que acepta sólo la naturaleza y niega lo valioso del mundo social, menos ahora cuando la tecnología y cientificidad piden un individuo acorde a las necesidades del nuevo medio que, día a día, modifica sus avances.

Pero es, por igual, de vital importancia que las personas, hoy en día, piensen en la necesidad de sensibilizar la existencia, en medio de tan gran rigurosidad a la que somete, por necesidad, el afán de progreso y actualidad; ahora, cuando el contacto personal se ve notoriamente desplazado por los adelantos técnicos, resulta propicio el deseo de retornar a la vida, un tanto o por unos instantes, a la tranquilidad, verdad y belleza de la naturaleza; el ser humano de hoy debe prepararse, es cierto, porque así lo exigen las nuevas condiciones sociales, pero que no se pierda, del todo, el sujeto capaz de sonreír ante la salida o caída del sol, de enternecerse ante la caricia del viento, de maravillarse ante la caída del agua o los varios colores de una flor y, lo aún más fundamental, que nunca permita, entre una cosa y otra, se desvanezca en él la capacidad de asombrarse; el momento en que un avance de la ciencia logre cautivarlo más que los retratos que ofrece la naturaleza, con todo lo que ella implica, el ser humano habrá perdido, entre el rigor de la tecnología y la ambición de dominar, parte significativa de su humanidad.

Finalmente,

“Por boca de su heroína, nos declara [Casona] la mejor solución a tales dudas. Ni en la sumisión total a la Naturaleza ni en la entrega total a las conveniencias sociales reside el supremo bien de los nacidos; supremo bien que solo es alcanzado en un punto equidistante de ambas premisas: en ese mundo propio que cada ser se forja, a la medida de su ilusión y de su bondad, con las virtudes temperamentales y con los espirituales valores llevados a un máximo rendimiento. Virtudes y valores que saben sobreponerse a las bárbaras sollicitaciones de la naturaleza y a los dolores y desengaños provocados por el contacto con los demás personajes sometidos al pacto social.¹¹¹

Con esta obra, Casona intentó descubrir, ante la mirada del público, que siempre se debe estar presto a aprender de todo y de todos y que naturaleza y civilización, en tradicional concepto, muy contradictorios y opuestos, son recíprocamente portadores de una mejor calidad de vida, que podría garantizarle al ser humano un excelente cumplimiento de su tarea de existir, al cuidar de su espiritualidad y su intelecto, tan indispensable para su sana convivencia, como la de lo natural y lo cultural; Margarita aprendió de Pablo el valor de la naturaleza, y éste de ella a sumarle a su tesoro natural el que es posible encontrar en la cultura, a través de la sabiduría de los libros, las experiencias y buena voluntad de los maestros; pero, dentro de la historia, lo más bello que pudo aprender el

¹¹¹ SAINZ DE ROBLES, Op. cit., p. CLVIII.

uno del otro fue el significado de la tercera palabra que, como Margarita se lo dice a Pablo en algún momento: “Cuando es de verdad, es mejor decirla en silencio...”¹¹²

Así, pues, con el análisis literario de este drama finaliza el estudio propuesto en este trabajo más no la larga y grandiosa producción dramática del autor que continua excelsamente en Buenos Aires y pequeña parte en España, hasta el 17 de septiembre de 1965, momento en que, la *dama*, que un día imaginó para su obra, lo visitó y se lo lleva por segunda vez de su ciudad natal, pero esta vez para siempre; sin embargo, dejó inscrito en la historia de la literatura, para toda la vida y como ya se lo mencionó en algún aparte del trabajo, desde un suelo propio con un paisaje específico pero para todos los corazones, un pensamiento artístico con intenciones profundamente humanas y educativas, como se intentó recalcar en este análisis.

Se trata, ahora, entonces, de apropiarse de esta literatura, en el buen sentido de la palabra o asumir esa noción como algo que: “Implica adecuar el teatro, la cultura extranjera a nuestras propias necesidades.”¹¹³ Y, ¿cuáles son las necesidades de Colombia en la actualidad? Si bien es cierto que el estudio se acoge a un autor extranjero y a una cultura, quizás, igualmente, extranjera, es bien cierto, también, que su producción es válida para las necesidades que afronta Colombia hoy en día, momento en que los altos niveles de violencia social, intrafamiliar y personal no pueden registrarse con un título diferente al de la cotidianidad; es decir, el país presencia una guerra silenciosa, por cuanto no adquiere todavía el carácter de fenómeno bélico de las magnitudes de una guerra como la Primera y la Segunda mundiales o como la que exilió a Casona, en su tiempo, hacia el continente americano, pero, de cualquier forma, no le merma a la situación el carácter desastroso y preocupante que genera la actitud del desamor y la incompreensión; lastimosamente, el panorama actual que ofrece Colombia respecto a la convivencia de su gente no es el mejor; ha llegado a los límites de cuestionar el único amor que, en tiempos pasados, era incuestionable, el amor de los padres hacia los hijos; es una guerra que se mantiene, en gran parte, no tal vez por la ineficacia del gobierno o sus políticas, sino por la incapacidad que comienzan a mostrar las personas de asumir el mundo con una visión diferente; parece ser que Colombia requiere un llamado a recuperar la sensibilidad; bríndesela, entonces, a través de su juventud en las aulas por medio de alternativas como la dramática de Casona; los profesores tienen en ella una fuerte herramienta que apoya su labor, la libertad de seleccionar lo más propicio para afectar el pensamiento y el espíritu de los estudiantes; nadie mejor que el maestro para intervenir en la formación de niños y jóvenes, que acuden a escuelas y colegios con los vacíos naturales de todos los que se inician en la

¹¹² CASONA, Obras Completas, Tomo II, Op .cit., p. 141.

¹¹³ PAVIS, P. El teatro y su recepción. Semiología, cruce de culturas y posmodernidad, citado por PELLETTIERI, Osvaldo. Una historia interrumpida. Teatro Argentino Moderno (1949-1976). Buenos Aires: Galerna, 1997, p. 15.

educación, pero, además, traen consigo los que su sociedad, con el tiempo, les marca en su conciencia.

La actualidad de Colombia habla de personas que se quedan sin tierra y sin memoria, de madres que pierden a sus hijos, esposos o seres queridos en los combates, de personas a las que se les arrebató uno de los más valiosos derechos que proclama la Constitución Política: la libertad; de niños que mueren de hambre y de enfermedades o que son abandonados en los parques solo a unos cuantos minutos de nacidos; de robos, maltratos y abusos que se cometen, sin respetar clases sociales; de paros, marchas, unas veces pacíficas otras no, de manifestaciones, todas producto de la inconformidad, estado que caracteriza a la sociedad actual.

Colombia habla de una dura y triste realidad que a muchos agobia, que unos lamentan pero de la que la gran mayoría quiere escapar cuando la tienen con crudeza frente a sus ojos, despiadada y fuerte, dueña de las pasiones y prisionera de los sueños; pero habla también de nuevos proyectos, de carreteras que se abren hacia sociedades olvidadas, de edificios que se construyen y redes eléctricas que cobijan nuevos territorios, se habla de una población que crece y de una defensa de los derechos de los niños; Colombia preconiza el cuidado de su futuro y para ello pone su esperanza en los nuevos profesionales, sobre todo en los maestros, que tienen en sus manos una difícil pero magnífica tarea: contribuir al mejoramiento y enriquecimiento de la realidad.

Tal vez, como se mencionó en páginas atrás, pretender el cambio de una sociedad desde la generalidad es difícil, quizás imposible, pero intentarlo por medio del cultivo de valores, ilusiones, conocimientos, sueños y esperanzas desde la individualidad de pequeñas personas que esperan de su maestro algo más que el aprendizaje de los libros, que esperan también recibir el aprendizaje de la vida, que a veces les duele o los lastima pero que siempre se les debe enseñar a enfrentar, respetar y amar para que consigan un día disfrutarla con sus aciertos y desaciertos; habla Colombia de seguridad para llegar a lugares desconocidos y encantadores, con sus aguas tranquilas, sus verdes paisajes y sus climas distintos para aceptar el desafío de acudir con la profesión donde más se requiera de ella; en estas circunstancias, ¿será que merece Colombia una oportunidad? Con toda seguridad sí, esta es la hora de perseverar, de luchar por participar de una sociedad que quiere y merece construirse, porque Colombia es también un país hermoso, con posibilidades, si sus habitantes se lo proponen, de un mejor futuro; es preciso cultivar en los jóvenes, que apenas comienzan, la reafirmación de su nacionalidad, el respeto y el valor de su procedencia y enseñarles a vivir y a soñar con tranquilidad en su casa.

Si una literatura extranjera llega desde territorios tan lejanos a cooperar con la causa, ¿por qué menospreciarla?; si se trata de recuperar el amor por sí mismos y por los demás, de aprender a soñar, guardar esperanzas, procurarse ilusiones, valorar la existencia y, en fin, procurarse una concepción estética de la vida y la realidad, ¿por qué no Alejandro Casona en las aulas de la educación colombiana? Como ya se vio, a partir

de esta literatura es posible incentivar en los estudiantes el amor hacia la lectura, el aprendizaje y la vida, al tomar de ella los valores que en la realidad colombiana han comenzado, desde hace algún tiempo, a declinar, de pronto por falta de perseverancia y decisión de los padres, agentes importantes en la educación de los menores, y por parte de los maestros, en este caso de literatura, no menos importantes en el proceso educativo, por falta de estimación de buenos textos que pueden convertirse en pretextos y contribuir así a una lectura de la ciencia y la conciencia.

Este es el caso del segundo domicilio de Casona, donde los aplausos, no sólo de los grandes intelectuales, ni el criterio de algunos buenos escritores consignado en los periódicos más reconocidos de la ciudad, acompañaron al éxito de su obra dramática; recibió, también, el dramaturgo, el fervoroso aplauso y agradecimiento de todo un público conformado, en gran parte, por los adolescentes, el público escolar, que quizás miraba y aún mira en cada una de sus propuestas el acercamiento a su naturaleza íntima y, muchas veces, problemática, y acepta, con alegría, de su ingenio, la invitación a reconocer en las escenas o en los textos una oportunidad de crecimiento intelectual y personal:

La obra de Alejandro Casona pasó a formar parte del canon literario escolar, y se encuentra vigente en la actualidad, a pesar de las reformas educativas. [Esto por muchos factores, pero uno a tener en cuenta, fundamentalmente, es] la aceptación con que los alumnos reciben, en general, las obras del dramaturgo a lo largo de distintas épocas. Este gusto por los textos dramáticos de Casona no sólo aparece con la lectura de los mismos, sino también ante su representación: los alumnos acuden junto a sus docentes, en calidad de salidas de estudio, a teatros que dedican su programación al ámbito escolar, donde títulos como *Los árboles mueren de pie*, *Nuestra Natacha*, *La dama del alba* o *La barca sin pescador*, son bastante recurrentes. En numerosos casos, esta actividad escolar se convierte en la primera vez que el alumno acude al teatro... En la facilidad de aprehensión de los textos, en el gusto por la sensibilidad melodramática, en la efectividad del género y en la buena calidad de la obra dramática del autor asturiano, reside el éxito del teatro de Alejandro Casona en el público escolar, que garantiza su permanencia en la curricula escolar.¹¹⁴

Finalmente, aunque queda, quizás, mucho aún por decir sobre la obra dramática de este autor, pero expresado ya lo que se pretendía con los objetivos trazados en este trabajo, no resta sino señalar que, al igual que en Argentina en la que, después de la buena acogida que le ofrecieron desde un principio a Casona, todavía en la actualidad el dramaturgo español se mantiene dentro de los currículos escolares en espera de la satisfacción de todos los que participan en la actividad educativa, lo que es así por decisión de los maestros, claro está, pues ellos prioritariamente deciden los rumbos de las clases, pero, en gran parte, también por el afecto con el que los estudiantes reciben las obras del autor, es posible ahora intentar paliar un poco la cotidianidad colombiana y procurar, desde el Área de Castellano y Literatura, por medio de la lectura o la escena, espacios de sueño e imaginación donde los ánimos de los estudiantes se enciendan para

¹¹⁴ PELLETIERI, Op. cit., p. 101.

volver a la realidad de la vida, despojar de sombras lo que puede tener bellos colores y avivar los espíritus con una tierna sonrisa, al caer el telón.

Figura 10. Retrato de Alejandro Casona



Fuente: Obras Completas, Volumen 1, de Alejandro Casona, 1977.

3. CONCLUSIONES

La correspondiente lectura de los dramas asumidos en este trabajo determinó la prevalencia de diferentes encuentros entre alguien que enseña y otro que aprende, lo que, dentro de la educación, puede asumirse como la iniciativa a abordar, desde la literatura, la conformación de procesos educativos, a partir del arte dramático de Alejandro Casona.

Desde tiempos remotos, anterior incluso a que la noción “teatro” se estableciera de manera formal dentro de los contenidos léxicos, el actuar de los seres humanos emitía ya la intención de, en un principio, ejemplarizar por medio de la representación, hasta la actualidad, cuando el teatro se define como una de las artes más fructíferas dentro de la actividad educativa con el ánimo de reforzar la labor enseñanza-aprendizaje.

A pesar de no revelarse en las obras dramáticas de Casona las circunstancias sociales que presenció, todas ellas son una muestra de amor y afecto hacia la sociedad; es decir, lastimosamente, el panorama mundial del que fue testigo el autor era deplorable debido a continuos comienzos y finales de acontecimientos bélicos, importantes todos no sólo para la historia de España sino para la historia mundial; con el recuerdo aún latente de la Primera Guerra Mundial, involuntariamente, se hizo partícipe de una de las peores que atravesaría a la sociedad española, hecho que lo llevó al exilio para observar desde un continente y un país extranjero las consecuencias que dejarían para el universo entero el estallido de la guerra civil española y la Segunda guerra Mundial, circunstancias suficientes y comprensibles que lo motivaron a no dejar mayor recuerdo en los libros que el que los actos de los hombres le habían dejado en su mente y en su espíritu; así que, decidido a no perpetuar más la guerra y la miseria humana, elige escribir para su bienestar y estabilidad personal.

Alejandro Casona logró compaginar la profesión de docente con la de dramaturgo o viceversa, pues lo importante es reconocer en el transcurso de todo su quehacer la producción literaria que le permitió expresar de manera artística y poética su pensamiento acerca de la educación y el teatro y dejar, para la historia de la literatura, la muestra de la calidad humana que caracterizó a su ejercicio de ambas funciones, la misma que, indiscutiblemente, debe caracterizar la realización profesional de los futuros Licenciados en Filosofía y Letras.

A la producción dramática de Casona la caracteriza una técnica autónoma e independiente, con fuertes intenciones personales pero concebida para toda la humanidad, que condujeron al autor a escribir lo que le salía del alma aunque, muchas veces, al obviar las circunstancias sociales que lo rodeaban, las hicieran, en el juzgar de unos, inválidas para la sociedad del momento, o anacrónicas en el tiempo; sin embargo, su pensamiento es “para” y, por lo tanto, así como ahora termina de mostrarse,

conveniente lo será, siempre, para quien busque en la literatura una herramienta de formación y satisfacción personal.

A partir del teatro de Casona es posible para todos, jóvenes y adultos, establecer una idea favorable sobre la vida, que permite reafirmarla cuando es positiva o, tal vez, modificarla, si es insípida su concepción; su producción dramática le permite al ser humano cuestionar los horizontes de su existencia y encaminar su mirada hacia la conquista de la belleza, al develarle a través de su arte dramático, algunos aspectos de la vida que suelen olvidarse o desvanecerse en el tedio de la cotidianidad, le brinda la oportunidad de reconocer la complejidad de un sentimiento, el valor de una actitud y el calor de una sonrisa, cuando viene desde lo hondo del espíritu.

Al ser la Universidad de Nariño una de las esperanzas de su Departamento de extender sus caminos hacia nuevos destinos, los profesionales que forma cada día en los diferentes campos deben estar seriamente comprometidos con la función social que adquieren, por cuanto esos caminos construidos requieren de personas que los transiten y son ellos, directamente, los que se benefician o se perjudican con las capacidades adquiridas, de manera que, ante todo, los profesionales de la Universidad de Nariño deben conformarse como seres humanos al servicio de otros, igualmente, humanos, que demandan de sus conocimientos y experiencias aprendizaje para solidificar su inteligencia pero, además, su vida con las fortalezas y que reafirmen su condición humana.

Ser licenciado es aceptar una de las labores más dificultosas pero también más productivas dentro de la comunidad; es una función, algunas veces, ingrata pero básica para que la sociedad desarrolle sus capacidades desde sus nacientes raíces y proyecte su nombre hacia el futuro; de manera que es hora de que los estudiantes de este programa se apropien de su título y hagan de él algo más que un certificado, la esperanza de que esta sociedad se dirija hacia el progreso económico, mejoramiento de la conciencia intelectual, equilibrio emocional y una estabilidad personal, exigencias para construir una mejor calidad de vida.

Finalmente, si a partir del respectivo campo, los profesionales gozan de la oportunidad de contribuir al mejoramiento de la condición humana de sus semejantes, para los egresados del programa de Filosofía y Letras es posible encontrar, en la literatura dramática de Alejandro Casona, a modo de herramienta, la oportunidad de construir procesos de aprendizaje, donde no únicamente sus estudiantes crecerán sino él mismo, al caer en cuenta de que la propuesta del autor se encamina hacia la reafirmación de la existencia y el enriquecimiento de la calidad humana. De esta forma, el teatro de Casona se convierte en el puente entre maestros y estudiantes y logra, para ambos, un punto de encuentro: la satisfacción de una lectura, la de un contexto, que puede ser cualquiera, en el que los contenidos consignados entre frase y frase implican el trabajo del alma, es decir, de la realidad inmediata.

BIBLIOGRAFÍA

- BONNÍN VALLS, Ignacio. El teatro español desde 1940 a 1980. Madrid: Octaedro, 1998. 312 p.
- CACERES RAMIREZ, Patricia y RODRIGUEZ Héctor. 2000 años de literatura universal. Consultor Biográfico y Literario. Bogotá: Zamora, 1994. 1392 p.
- CASONA, Alejandro. La dama del alba. Estudio y edición de José Rodríguez Richard. 2 ed. Madrid: Alcalá, 1968. 173 p.
- _____. Obras Completas Volumen I. Madrid: Aguilar, 1977. 1977 p.
- _____. Obras Completas Volumen II. Madrid: Aguilar, 1959. 1466 p.
- _____. Teatro 1: La sirena varada, La barca sin pescador y Los árboles mueren de pie. Buenos Aires: Losada, 1968. 181 p.
- _____. Teatro 2: Prohibido Suicidarse en primavera, Siete gritos en el mar y Corona de amor y muerte. Buenos Aires: Losada, 1969. 215 p.
- DIAZ DIAZ, Oswaldo. Un abrazo de amigo y compañero para Alejandro casona, en: Boletín Cultural y Bibliográfico. Bogotá, Vol. 8, no. 10, 1965. p. 1601.
- DIEZ-ECHARRI, Maximiliano y ROCA FRANQUESA, José María. Historia de la literatura española e hispanoamericana. Madrid: Aguilar, 1960. 1950 p.
- DUVIGNAUD, Jean. Sociología del teatro. México: Fondo de Cultura Económica, 1981. 519 p.
- ESPINA, Antonio. Las mejores escenas del teatro español e hispanoamericano (Desde sus orígenes hasta la época actual). Madrid: Aguilar, 1959. 1172 p.
- FERMOSO, Paciano. Teoría de la educación. México: Trillas, 1990. 506 p.
- GARCÍA GOMEZ, Juan de Dios, en: www.literatura.com/MonográficoACasona.htm.
- HERNANDEZ SAMPIERI, Roberto y otros. Metodología de la investigación. México: McGraw-Hill, 2006. 850 p.
- JAEGER, Werner. Paideia. México: Fondo de Cultura Económica, 2004. 1151 p.

- MIRALLES, Alberto. Nuevo teatro español: Una alternativa (cultural) social. Madrid: Villamar, 1977. 223 p.
- MONNER SANS, José María. Panorama del nuevo teatro español. Buenos Aires: Losada, 1950. 214 p.
- MONROY CALDERON, Mario. El teatro como estrategia educativa. Bogotá: CASE, 1996. 180 p.
- NOHL, Hermann. Teoría de la educación. 4 ed. Buenos Aires: Losada, 1963. 166 p.
- OLIVA, César. Teatro español del siglo XX. Madrid: Síntesis, 2002. 367 p.
- OLIVA, César y TORRES MONREAL, Francisco. Historia básica del arte escénico. Madrid: Cátedra, 1997. 510 p.
- ORTEGA y GASSET, José. Idea del teatro. Madrid: Revista de Occidente, 1977. 119 p.
- PELLETTIERI, Osvaldo. Dos escenarios. Intercambio teatral entre España y la Argentina. Buenos Aires: Galerna, 2006. 220 p.
- _____. Una historia interrumpida. Teatro Argentino Moderno (1949-1976). Buenos Aires: Galerna, 1997. 285 p.
- PEREZ ABRIL, Mauricio. Lengua Castellana. Lineamientos curriculares. Bogotá: MEN/Magisterio, 1998. 140 p.
- PEREZ MINIK, Domingo. Teatro Europeo Contemporáneo. Madrid: Guadarrama, 1961. 534 p.
- PEREZ CORTERILLO, Moisés. Escenario de dos mundos. Vol. 2. Madrid: Centro de documentación teatral, 1988. 403 p.
- PÖRTL, Klaus. Reflexiones sobre el nuevo teatro español. Tübingen: Niemeyer, 1986. 105 p.
- RIO, Ángel del. Historia de la literatura española. Vol. 2. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1961. 356 p.
- RODRIGUEZ FRANCOS, J. El teatro en España. Buenos Aires: El Diario Español, 1908. 248 p.

RODRIGUEZ GARAVITO, Agustín. El mundo del libro, en: Boletín Cultural y Bibliográfico. Bogotá, vol. 8, no. 9, 1965. p. 1461.

RODRIGUEZ RICHART, José. El teatro de Casona tenía gran calidad artística y su autor, gran calidad humana, en: [www.la-ratonera.net/numero 10/n10_ richart. html](http://www.la-ratonera.net/numero%2010/n10_richart.html).

RONDEROS, María Elena y MANTILLA, María Teresa. Educación Artística. Lineamientos curriculares. Bogotá: MEN/Magisterio, 2000. 223 p.

RUBIO JIMÉNEZ, Jesús. El teatro poético en España. Del modernismo a las vanguardias. Murcia: Secretariado de publicaciones y Servicio de Actividades Culturales de la universidad de Murcia, 1993. 156 p.

_____. La renovación teatral española de 1900: Manifiestos y otros ensayos. Madrid: Asociación de directores de escena de España, 1998. 384 p.

RUIZ RAMÓN, Francisco. Historia del teatro español Siglo XX. 6 ed. Madrid: Cátedra, 1984. 584 p.

TORO, Alfonso de y FLOECK, Wilfried. Teatro Español Contemporáneo. Kassel: Reichenberger, 1995. 434 p.

TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. Panorama de la literatura española contemporánea. Madrid: Guadarrama, 1956. 815 p.

_____. Teatro español contemporáneo. Madrid: Guadarrama, 1957. 338 p.

TUÑÓN DE LARRA, Manuel. Medio siglo de cultura española. 3 ed. Madrid: Tecnos, 1984. 304 p.

VALBUENA PRAT, Ángel. Historia de la Literatura Española. Tomo III. Barcelona: Gustavo Gili, 1940. 909 p.

_____. Historia del teatro español. Barcelona: Noguer, 1956. 703 p.

WELLWARTH, George E. Spanish underground drama (Teatro español underground). Madrid: Villalar, 1978. 236 p.