

LAJOS EGRI

CÓMO ESCRIBIR UN DRAMA

IMPRESO EN LA ARGENTINA.
QUEDA HECHO EL DEPÓSITO
QUE MARCA LA LEY 11.723.

S. A. EDITORIAL BELL
BUENOS AIRES

CÓMO ESCRIBIR UN DRAMA

RECONOCIMIENTOS

Debo agradecer a: Coward-McCann, Inc., por permitirme repetir un texto de *The Science of Playwriting* de Moses L. Malevinsky. Covici-Friede, Inc., por permitirme citar un texto de *Stevedore*, por Paul Peters y George Sklar. Dr. Milisaw Demerec, por permitirme transcribir un fragmento de su conferencia sobre *la herencia*, pronunciada ante la American Association for the Advancement of Science, el 30 de diciembre de 1938. Dodd, Mead & Company, Inc., por autorizarme a transcribir un texto de *Play-Making, A Manual of Craftsmanship*, de William Archer. Farrar & Rinehart, Inc., por permitirme repetir un texto de *Brass Ankle*, de DuBose Heyward, registrado como propiedad literaria por el autor en 1931. Edna Ferber y George S. Kaufman, por permitirme repetir un texto de su drama, *Dinner at Eight*, publicado por Doubleday, Doran & Company, Inc. International Publishers Co., Inc., por su autorización para transcribir un texto de *Dialectics*, de V. Adoratsky. Little, Brown & Company, por su autorización para transcribir un texto de *Craftsmanship*, de Percival Wilde. The Macmillan Company, por su autorización para transcribir un texto de *Animal Biology*, de Lorande L. Woodruff. *The New York Times*, por permitirme repetir un texto de la entrevista de Robert van Gelder con Lillian Hellman, el 21 de abril de 1941. G. P. Putnam's Sons, por permitirme repetir un texto de *The Theory and Technique of Playwriting*, de John Howard Lawson, registrada en 1936; y por su autorización, y la del autor, Albert Maltz, para transcribir un texto de su drama, *The Black Pit*. Eugene O'Neill y sus editores, Random House, Inc., por permitirme repetir un texto de su drama, *Mourning Becomes*

ÍNDICE

| | PÁGINA |
|--|--------|
| <i>Reconocimientos</i> | 9 |
| <i>Presentación</i> | 11 |
| <i>Advertencia al lector</i> | 13 |
| <i>Prefacio</i> | 15 |
| I. Premisa | 19 |
| II. Carácter | 49 |
| III. Unidad de opuestos | 139 |
| IV. Conflicto | 147 |
| V. Transición | 209 |
| VI. Punto de ataque | 243 |
| VII. Crisis, Culminación, Resolución | 253 |
| VIII. Generalidades | 267 |
| IX. Dramas analizados | 309 |
| X. Cómo comercializar su drama | 331 |
| XI. Dramas que han producido dinero | 335 |
| XII. Conclusión | 339 |

Electra, Random House, Inc., por su autorización para repetir un texto del drama de Irwin Shaw, *Bury the Dead*. Charles Scribner's Sons, por permitirme repetir un texto del drama de Robert Sherwood *Idiot's Delight*. John C. Wilson, por permitirme repetir un texto del drama de Noel Coward, *Design For Living*, registrado en 1933, y publicado por Doubleday Doran & Company; y *Hay Fever*, registrado en 1925. Dwight Deere Wiman y el *New York Herald Tribune*, por su autorización para transcribir un texto del artículo de Mr. Wiman, "Advice: Producer to Playwright", del 6 de abril de 1941.

PRESENTACIÓN

Ante todo debo decir, con toda justicia, a Mr. Egri, teniendo en cuenta las reglas que ha contribuido a destruir en *Cómo escribir un drama*, que su libro es mucho más que un manual sobre dramaturgia.

Es difícil catalogar este libro mediante una frase, así como ha de haber sido difícil, en su oportunidad, expresar por un conjunto de palabras lo que significó a la Sociología la Teoría de la condición de holganza, de Veblen, y lo que fué a la Literatura Americana la Reflexión sobre las corrientes principales en América, de Parrington. Estos libros, además de arrojar luz en los hasta ahora oscuros rincones de sus respectivos campos, iluminan tantos terrenos linderos, hacen accesibles ventanas sobre tantas otras provincias de la vida, que requieren algún tiempo para su justa evaluación.

Siendo dramaturgo de profesión, es natural que me sienta sumamente interesado por lo qué Mr. Egri tenga que decirme, directamente, como profesional. Es tan cierto que el teatro se estudia con reglas como que un jamón se asa con ajos. Esto no es más rígido, ni más resueltamente axiomático, que la afirmación que dice que quizás ninguno puede saber si un drama va a ser bueno o no hasta que ha sido presentado al público. Este es evidentemente un procedimiento demasiado costoso. Lo deja a uno con todo menos que con un sentimiento de satisfacción cuando, como ocurre con demasiada frecuencia, el resultado final es malo. No es poco, por lo tanto, lo que puedo decir acerca de lo que siento y pienso de un libro de la naturaleza de

Cómo escribir un drama. *He aquí el primer libro que he encontrado capacitado para decir por qué un drama es malo mucho antes de que se firmen contratos con actores, a los que habría que pagar elevados sueldos, y comisionando a representantes de todas las uniones para empezar la interpretación de una representación teatral que costará tanto como una mansión en Long Island.*

Nunca he tratado personalmente a Mr. Egri, pero debo imaginar que él se halla tan en su elemento en los dominios de la ciencia como en los del teatro. Escribe con la consistencia, la autoridad, y la facilidad que, me parece, sólo puede proporcionar el conocimiento de más de una profesión. Escribe con una especie de fuerza y de brillante claridad que proviene de su seguridad en todos los escondrijos y grietas, todas las montañas y valles de la vida misma. Se siente que este hombre ha estado, y observado, durante largo tiempo, en muchos lugares. Ha comprendido mucho y aprendido más que la mayoría. Mr. Egri escribe como un hombre muy ilustrado.

Lo mejor de las muchas cosas que puedo decir de Cómo escribir un drama es que, desde ahora, el término medio de las personas, incluyéndome yo mismo, no tendrán excusa para no poseer una articulación clara y distinta. Una vez que usted lea el libro de Mr. Egri sabrá por qué cualquier novela, película cinematográfica, drama, o cuento corto era tedioso, o, lo que es más importante, por qué le resultó excitante.

Siento que este libro influirá grandemente en el teatro y en el público.

GILBERT MILLER

ADVERTENCIA AL LECTOR

En este libro trataremos dramas sin aplaudir o dejar de lado, por completo, a cada uno de ellos. Cuando transcribamos pasajes para ilustrar un punto, no aprobaremos, necesariamente, todo el drama.

El lector hallará al final de este libro algunas sinopsis de dramas, analizados de acuerdo a la dialéctica. Esperamos que éstas acrecentarán la comprensión del lector de novelas y cuentos cortos en general, y de dramas y películas en particular.

Este libro fué escrito no sólo para escritores y dramaturgos, sino para el público en general. Si el público lector entiende el mecanismo de escribir, si ese público llega a conocer las penalidades, los tremendos esfuerzos que involucra cualquiera y todo trabajo literario, hará una apreciación más espontánea de ellos.

Hemos basado nuestra teoría en el "carácter", eternamente cambiante, el que siempre reacciona, casi violentamente, a los estímulos internos y externos constantemente variables.

¿Cuál es el modo de ser fundamental de un ser humano, cualquier ser humano — acaso usted, que está leyendo éstas líneas? Esta pregunta debe ser contestada antes que podamos ponernos a tratar "punto de ataque", "Instrumentación", y el resto. Debemos conocer más acerca de la biología del sujeto que veremos más adelante, en movimiento.

Es por esto que comenzamos con un análisis de "premisa", "carácter", y "conflicto". Queremos dar al lector un indicio

de ese poder que conducirá a un carácter a muy grandes alturas o a su destrucción.

Un arquitecto que no conoce el material con el que está obligado a trabajar provocará un desastre. En nuestro caso, los materiales son "premisa", "carácter", y "conflicto". Antes de conocerlos a todos en sus detalles más minuciosos, es inútil hablar de cómo escribir un drama. Esperamos que estos capítulos preliminares sean de utilidad al lector.

PREFACIO

En este libro nos proponemos mostrar un nuevo camino para escribir en general y para escribir dramas en particular. Este acceso se basa en las leyes naturales de la dialéctica.

Grandes dramas, escritos por autores inmortales, han llegado a nosotros a través de los años. Con todo, también los genios, a menudo, escribieron muy malos dramas.

¿Por qué? Porque ellos escribieron sobre la base del instinto, más que sobre la del exacto conocimiento. El instinto puede conducir a un hombre una vez o varias veces a crear una obra maestra, pero de la misma manera puede llevarlo a crear mediocridades.

Grandes autoridades han catalogado las leyes que rigen la ciencia de escribir dramas. Aristóteles, el primero e indudablemente el de mayor influencia en el drama, dijo hace 2500 años:

"Lo más importante de todo es la escritura de los incidentes, no del hombre, sino de acción y vida."

Aristóteles *niega* la importancia del carácter, y su influencia persiste aún hoy. Otros han declarado que el carácter es el factor primordial en cualquier tipo de escrito. Lope de Vega, el gran dramaturgo español del siglo XVI, daba este plan general:

"En el primer acto se debe exponer el caso. En el segundo hay que entrelazar los acontecimientos, de tal modo que hasta

la mitad del tercer acto difícilmente se pueda adivinar el desenlace. Siempre artificio expectativo; y de aquí puede resultar que el entendimiento llegue a suponer algo enteramente distinto a lo que, en realidad, ocurrirá al final."

El crítico y dramaturgo alemán Lessing escribió:

"La observación más estricta de las reglas no puede pesar más que el más pequeño defecto en un carácter."

El dramaturgo francés Corneille escribió:

"Es cierto que hay leyes del drama, ya que es un arte; pero no es cierto que estas leyes existan."

Y así siguiendo, todos se contradicen unos a otros. Algunos llegan hasta sostener que no existen reglas de ninguna clase. Esta es la opinión más extraña de todas. Nosotros sabemos que hay reglas para comer, caminar, y respirar; sabemos que hay reglas para la pintura, música, danza, vuelo, y construcción de puentes; sabemos que hay reglas para cada manifestación de la vida y de la naturaleza — ¿por qué, entonces, la escritura sería la única excepción? Evidentemente, no lo es.

Algunos escritores que han intentado catalogar reglas nos han dicho que un drama se compone de diferentes partes: tema, trama, incidentes, conflicto, complicaciones, escena obligatoria, atmósfera, diálogo, y culminación. Se han escrito libros sobre cada una de estas partes, explicándolas y analizándolas para los estudiantes.

Estos autores han tratado de exponer su materia honestamente. Han estudiado el trabajo de otros en el mismo terreno. Han escrito dramas y aprendido por propia experiencia. Pero nunca se ha satisfecho al lector. Algunas cosas eran un tanto confusas. El estudiante aun no lograba comprender la relación entre complicación, tensión, conflicto, y disposición de ánimo, o qué conexión existía entre cualquiera de estos tópicos, o varios

de ellos vinculados entre sí para la composición de un drama; con el buen drama que deseaba escribir. Él sabía qué se entendía por "tema", pero cuando trataba de aplicar este conocimiento estaba perdido. Después de todo, Guillermo Archer dijo que era innecesario. Percival Wilde dijo que era necesario *al principio*, pero que debía ser enterrado tan profundamente que ninguno pudiera descubrirlo. ¿Cuál de estas afirmaciones es verdad?

Consideremos la llamada escena obligatoria. Algunas autoridades decían que era vital; otras, que no era tal cosa. ¿Y por qué era vital —en el caso de serlo? O ¿por qué no lo era— en caso de no serlo? Cada autor de libro de texto explicaba su propia teoría, pero ninguno de ellos la relacionaba al todo de una manera tal que pudiera ayudar al estudiante. La fuerza *unitificante* estaba ausente.

Nosotros creemos que la escena obligatoria, tensión, atmósfera, y lo demás, son superfluas. *Ellas son el efecto de algunas cosas mucho más importantes.* Es inútil decir a un dramaturgo que necesita una escena obligatoria, o que su drama carece de tensión o complicación, a menos que se le pueda decir cómo lograr estas cosas. Y una definición no es la respuesta.

En cuanto a eso, debe haber algo que *genere* tensión, algo capaz de *crear* complicación, sin ningún esfuerzo consciente por parte del dramaturgo para conseguirlo. Debe existir una fuerza que unitrá todas las partes, una fuerza mediante la cual ellas se desarrollarán tan naturalmente como crecen las piernas fuera del cuerpo. Nosotros creemos saber cuál es esa fuerza: el carácter humano, en todas sus infinitas ramificaciones y contradicciones lógicas.

Ni por un momento creemos que este libro ha dicho la última palabra sobre dramaturgia. Por el contrario. Abriendo brecha en un nuevo camino, se cometen muchos errores y a veces se corre el riesgo de hacerse inarticulado. Aquellos que vengan detrás nuestro ahondarán más profundamente y condu-

CÓMO ESCRIBIR UN DRAMA

cirán esta manera lógica de escribir a una forma más cristalina de lo que nosotros esperamos hacer. Este libro para usar un camino lógico, se halla a sí mismo sujeto a las leyes lógicas. La teoría desarrollada aquí es una *tesis*. Su contradicción será la *antítesis*. De las dos se formará una *síntesis*, uniendo la tesis y antítesis. Éste es el camino hacia la verdad.

I

PREMISA

Un hombre, sentado en su taller, trabaja con una invención de ruedas y resortes. Usted le pregunta qué es, qué se propone hacer. Él lo mira con expresión perpleja y murmura: "Realmente, no lo sé".

Otro hombre recorre la calle apresuradamente, con la respiración jadeante. Usted le intercepta el paso y le pregunta a dónde va. Él dice, en forma entrecortada: "¿Cómo sabré adónde voy? Marcho por mi camino".

Su reacción —y la nuestra, y la de todo el mundo— es que esos dos hombres están un poco locos. Cada invención debe tener un propósito, cada carrera un destino.

Con todo, absurdo como parece, esta simple necesidad no se ha hecho sentir en absoluto en el teatro. Resmas de papel soportan millas de escritura — todo ello sin ningún rasgo característico. Hay mucha actividad febril, mucho que inventar y andar, pero ninguno parece saber a dónde quiere ir.

Todo tiene un propósito, o premisa. Cada segundo de nuestra vida tiene su propia premisa, ya sea que seamos o no conscientes de ello. Esta premisa puede ser tan simple como respirar o tan compleja como una decisión emocional vital, pero siempre existe.

No podemos lograr la demostración de cada menuda pre-

misa, pero eso de ninguna manera altera el hecho que nos propusimos probar. Nuestro intento de cruzar la habitación puede ser impedido por un escabel inadvertido, pero nuestra premisa existe a pesar de eso.

La premisa de cada segundo contribuye a la formación de la premisa del minuto, del cual es parte, lo mismo que cada minuto da su poquito de vida a la hora, y la hora al día. Y así, al final, hay una premisa para la vida entera.

El *Diccionario Internacional de Webster*, dice:

"Premisa: una proposición anteriormente supuesta o demostrada; una base o argumento. Una proposición establecida o supuesta como guía para llegar a una conclusión."

Otros, especialmente hombres de teatro, han empleado diferentes palabras para designar la misma cosa: teina, tesis, idea raíz, idea central, meta, designio, fuerza de conducción, asunto, propósito, plan, traína, emoción fundamental.

Para nuestro propio uso elegiremos la palabra "premisa", porque contiene todos los elementos que las otras palabras tratan de expresar y porque se halla menos sujeta a mala interpretación.

Ferdinand Brunetière exige una "meta" en el drama a comenzarse. Esta es la premisa.

John Howard Lawson: "La idea raíz es el comienzo del proceso." Él quiere decir premisa.

El Profesor Brander Matthews: "Un drama necesita tener un tema." Debe ser la premisa.

El Profesor George Pierce Baker, citando a Dumas, hijo: "¿Cómo puede usted decir qué camino toma si no sabe a dónde va?" La premisa le mostrará a usted el camino.

Todos ellos quieren decir la misma cosa: usted debe tener una premisa para su drama.

Examinemos unos pocos dramas y veamos si tienen premisas.

Romeo y Julieta

El drama comienza con un odio a muerte entre dos familias, los Capuletos y los Montescos. Los Montescos tienen un hijo, Romeo, y los Capuletos una hija, Julieta. El amor de ambos jóvenes es tan grande que olvidan el tradicional odio entre sus dos familias. Los familiares de Julieta tratan de obligarla a casarse con el Conde de París, mas como a ella le repugna tal unión, se dirige al buen fraile, su amigo, para pedir consejo. él la induce a tomar una fuerte droga anestésica, la que la hará aparentemente muerta durante cuarenta y dos horas. Julieta sigue su consejo. Todos creen su muerte. Este es el punto de partida de la tragedia para los dos amantes. Romeo, creyendo que Julieta está realmente muerta, bebe veneno y muere a su lado. Cuando Julieta se despierta y halla a Romeo muerto, sin vacilación decide unirse con él en la muerte.

Este drama, evidentemente, trata de amor. Pero hay muchas clases de amor. Sin duda éste fué un gran amor, ya que los dos amantes no sólo defiaron la tradición y el odio de familia, sino que desecharon la vida para unirse en la muerte. La premisa, entonces, como vemos, es: "Un gran amor supera aún a la muerte".

El Rey Lear

Las dos hijas mayores del Rey abusan cruelmente de la confianza que éste deposita en ellas. Le despojan de toda su autoridad, deponiéndolo, y el pobre anciano muere loco, arruinado, humillado.

Lear confía en sus hijas mayores sin reservas. Es destruido porque cree en sus deslumbrantes palabras.

Un hombre vanidoso cree en la lisonja y confía en aquellos que le halagan. Pero no es posible fiarse de los aduladores, y aquéllos que les creen buscan su propio desastre.

Parece, entonces, que "Confianza ciega conduce a la perdición" es la premisa de este drama.

Macbeth

Macbeth y Lady Macbeth, en su cruel ambición de lograr su objeto, deciden matar al Rey Duncan. Entonces, fortaleciéndose en su decisión, Macbeth contrata un asesina para matar a Banquo, a quien teme. Más tarde, se ve obligado a cometer otros asesinatos a fin de afianzarse en la posición que ha logrado por medio del crimen. Finalmente, los nobles y sus propios súbditos se indignan tanto que se levantan en contra de él, y Macbeth perece de la misma manera como ha vivido — por la espada. Lady Macbeth muere obsesionada por el miedo.

¿Cuál puede ser la premisa de este drama? La pregunta es, ¿cuál es la fuerza motriz? Sin duda es la ambición. ¿Qué clase de ambición? Cruel, ya que es empapada en sangre. La caída de Macbeth era anunciada por el mismo método que empleó para alcanzar su ambición. Así, como vemos, la premisa de *Macbeth* es: "La ambición cruel conduce a su propia destrucción".

Otelo

Otelo halla el pañuelo de Desdémona en el aíbergue de Cassio. Ha sido llevado allí por Iago con el solo propósito de ponerlo celoso. A causa de esto mata a Desdémona y hunde un puñal en su propio corazón.

En este caso el motivo principal son los celos. No importa qué es lo que hizo levantar esta celotipia en un perverso corazón, lo importante es que los celos constituyen la fuerza motivante en este drama, y ya que Otelo no solamente mata a Desdémona sino que también se da la muerte a sí mismo, la premisa, como vemos, es: "Los celos lo destruyen a él y al objeto de su amor".

Espectros, DE IBSEN

La idea básica es la herencia. El drama se origina en un texto tomado de la Biblia cuya premisa es: "Las culpas de los padres recaen sobre los hijos". Cada palabra, cada movimiento, cada conflicto en el drama, proviene de esta premisa.

Extremo cerrado, DE SIDNEY KINGSLEY

Aquí el autor evidentemente quiere mostrar y probar que: "La pobreza incita al crimen". Y lo hace.

Excursión, POR VÍCTOR WOLFSON

Unas cuantas personas, en un bote de excursión, con la ayuda del capitán, quieren escapar de la realidad. A su pesar, encuentran que esto es absolutamente imposible. La realidad hace pedazos su sueño de escapar. Para este drama, entonces, la premisa es: "El hombre no puede escapar de la realidad".

Juno y el Paycock, POR SEAN O'CASEY

Al perezoso, bebedor y jactancioso capitán Boyle, le dicen que murió un pariente rico dejándole una gran suma de dinero, la que le será pagada en breve. Inmediatamente Boyle y su mujer, Juno, se preparan para una vida de ocio: piden dinero prestado a los vecinos sobre la garantía de la próxima herencia, compran brillantes adornos, y Boyle gasta grandes sumas en beber. Posteriormente descubrieron que jamás recibirían la herencia, porque el testamento estaba mal redactado. Los encolerizados acreedores cayeron sobre ellos y desalojaron la casa. Calamidades sobre calamidades: La hija de Boyle, habiendo sido seducida, está a punto de tener un niño; a su hijo lo

matan, y su mujer e hija le abandonan. Al final, a Boyle no le queda nada; se ha hundido.

Premisa: "La negligencia conduce a la ruina".

Sombra y substancia, POR PABLO VICENTE CARROLL

Tomás Skeritt, canónigo de una pequeña colectividad irlandesa, se tchusa a admitir que su sirvienta, Brígida, ha visto realmente visiones de Santa Brígida, su Santa Patrona. Pensando que se halla mentalmente trastornada, trata de enviarla de vacaciones y, sobre todo, se niega a registrar un milagro según el cuál, de acuerdo a la sirvienta, Santa Brígida le reclama. Tratando de salvar a un maestro de escuela de una encollerizada multitud, Brígida halla la muerte, y el canónigo pierde su orgullo ante la pura y simple fe de la muchacha.

Premisa: "La fe vence al orgullo".

No estamos seguros que el autor de *Juno y el Paycock* supiera que su premisa era "La negligencia conduce a la ruina". La muerte del hijo, por ejemplo, no tiene nada que ver con el concepto principal del drama. Sean O'Casey tiene un excelente estudio de carácter, pero el segundo acto se estanca porque él sólo tenía una idea nebulosa con que comenzar su drama. Esa es la causa por la que fracasó cuando podía haber escrito un drama verdaderamente grande.

Sombra y substancia, por otra parte, tiene dos premisas. En los primeros dos actos y en las primeras tres cuartas partes del último, la premisa es: "La inteligencia vence a la superstición". Al final, de repente y sin aviso, "inteligencia" se cambia por "fe", y "superstición" por "orgullo". El canónigo —el carácter central— cambia, como un camaleón, en algo que no era unos pocos momentos antes. En consecuencia, el drama se vuelve confuso.

Todo buen drama debe tener una premisa bien formulada.

Puede haber más de un camino para expresar la premisa, pero, de cualquier modo que se la formule, el pensamiento debe ser el mismo.

Los dramaturgos generalmente cuando engendran una idea o son impresionados por una situación poco común, deciden escribir un drama acerca de ella.

La cuestión es saber si esa idea, o esa situación, proporciona suficiente base para un drama. Nuestra respuesta es *no*, aunque sabemos que de un centenar de dramaturgos, noventa y nueve comienzan de esta manera.

Sin tener una idea, y sin existir una situación, usted fué siempre bastante capaz de llevarlo desde el principio hasta el fin a su conclusión lógica *sin una premisa evidente*.

Si no tiene una premisa semejante, usted puede modificar, elaborar, variar su idea o situación original, o aun encauzarse dentro de otra situación, pero no sabrá adonde va. Dará tumbo, atormentará su cerebro tratando de inventar más situaciones para redondear su drama. Puede ocurrir que encuentre estas situaciones — y a pesar de eso no tendrá un drama.

Usted debe tener una premisa — una premisa que le conducirá inequívocamente a la meta que su drama esperaba alcanzar.

Moisés L. Malevinsky dice en *La ciencia de la dramaturgia*:

"La emoción, o los elementos integrantes de una emoción, constituyen las bases de la vida. Emoción es vida. Vida es emoción. Por lo tanto, emoción es drama. Drama es emoción."

Ninguna emoción hizo nunca, ni hará, un buen drama, si no sabemos qué clase de fuerzas ponen en actividad a la emoción. La emoción, sin duda, es tan necesaria a un drama como el ladrido a un perro.

Mr. Malevinsky arguye que si usted acepta su principio básico, emoción, su problema está resuelto. Él le da una lista de emociones básicas —deseo, temor, compasión, amor, odio— una cualquiera de las cuales, dice, es una base firme para su

drama. Tal vez. Pero jamás le ayudará a escribir un *buen* drama, porque no señala la meta. Amor, odio, cualquier emoción básica, es simplemente una emoción. Puede girar en torno a sí misma, destruyendo, construyendo —y sin llegar a ninguna parte.

Puede ser que una emoción halle en sí misma una meta y sorprenda hasta al autor. Pero este es un accidente y demasiado incierto para ofrecerlo al joven dramaturgo como método. Nuestro propósito es eliminar la casualidad y el accidente. Queremos señalar un camino que le sea posible recorrer a toda persona que pueda escribir y, eventualmente, hallar por sí misma un acceso seguro al drama. Así, el primer elemento que debe tener, es una premisa. Y debe ser una premisa expresada de tal modo que cualquier persona pueda entenderla de la manera que el autor desea ser entendido. Una premisa oscura es tan malo como no tener absolutamente ninguna.

El autor que emplea una premisa mal expresada llega a encontrarse llenando espacio y tiempo con diálogo insustancial —acción uniforme— y sin llegar, siquiera aproximadamente, a la demostración de su premisa. ¿Por qué? Porque no tiene ningún fin.

Supongamos que queremos escribir un drama acerca de un avaro. ¿Nos chancaremos de él? ¿Lo ridiculizaremos, o lo haremos trágico? Aun no lo sabemos. Tenemos sólo una idea, la que nos sirve para describir un hombre avaro. Continuemos la idea con nuevos detalles. ¿Es prudente ser avaro? Hasta cierto grado, sí. Pero no queremos escribir acerca de un hombre que es moderado, prudente, que sabiamente se protege durante un día lluvioso. Un hombre tal no es avaro; es pescicaz. Buscamos un hombre tan avaro que se prive hasta de lo indispensable. Su insana avaricia es tal que, al final, pierde más de lo que gana. Ahora tenemos la premisa para nuestro drama: "*La avaricia conduce a la ruina*".

La premisa anterior —para el caso, toda buena premisa—

está compuesta de tres partes, cada una de las cuales es esencial a un buen drama. Examinemos "*La avaricia conduce a la ruina*". La primera parte de esta premisa indica carácter —un carácter avaro. La segunda parte, "*conduce a*", indica conflicto, y la tercera parte, "*ruina*", sugiere el final del drama.

Veamos si esto es así. "*La avaricia conduce a la ruina*". La premisa indica una persona avara quien, en su ansia por retener su dinero, rehusa pagar sus impuestos. Este acto necesariamente evoca una acción contraria —conflicto— del estado, y la persona avara es obligada a pagar el triple de la cantidad original.

"*La avaricia*", entonces, indica carácter; "*conduce a*" indica conflicto; "*ruina*" sugiere el final del drama.

Una buena premisa es una sinopsis exacta de su drama.

He aquí unas cuantas premisas:

La falsa alegría conduce a la amargura.

La generosidad disparatada conduce a la pobreza.

La franqueza derrota al engaño.

La imprudencia destruye la amistad.

El mal genio conduce al aislamiento.

El materialismo vence al misticismo.

La jactancia conduce a la humillación.

El desorden conduce a la privación.

El astuto cava su propia tumba.

La mala fe conduce al desenmascaramiento.

La disipación conduce a la propia destrucción.

El egotismo conduce a la pérdida de los amigos.

El derroche conduce a la miseria.

La inconstancia conduce a la pérdida de la propia estima.

Aunque estas son proposiciones fijas, contienen todo aquello que es necesario para una premisa bien construida: carácter, conflicto, y conclusión. ¿Qué es lo incorrecto, entonces? ¿Qué es lo que falta?

Falta la convicción del autor. Hasta que no tiene partido, no hay drama. Solamente cuando él defiende una faz del problema la premisa nace a la vida. ¿El egotismo conduce a la pérdida de amigos? ¿Qué partido tomará usted? Nosotros, los lectores o espectadores de su drama, no estaremos necesariamente de acuerdo con su convicción. A través de su drama usted debe, por lo tanto, demostrarnos la validez de su argumento.

PREGUNTA: Estoy un poco confuso. ¿Usted quiere decirme que sin una premisa enteramente clara no puedo comenzar a escribir un drama?

RESPUESTA: Naturalmente que puede. Hay muchos caminos para hallar su premisa. He aquí uno:

Si usted advierte bastantes peculiaridades en su Tía Clara o en su Tío Josué, por ejemplo, puede tener la sensación de que ellos poseen excelente material para un drama, pero, probablemente, no pensará en una premisa inmediatamente. Ellos son caracteres excitantes, por lo que usted estudia su conducta, vigila cada paso que dan. Se convence que Tía Clara, aun cuando religiosa fanática, es una entrometida, una chismosa. Ella se inmiscuye en los asuntos de todo el mundo. Tal vez usted conoce algunas parejas que se han separado a causa de la infidelidad maliciosa de Tía Clara. Todavía no tiene premisa. Aun no tiene una idea de qué es lo que la hace proceder de esta manera. ¿Por qué Tía Clara encuentra tal regocijo perverso provocando disgustos a gentes inocentes?

Ya que intenta escribir un drama acerca de ella, porque su carácter le fascina, usted tratará de averiguar tanto como le sea posible respecto a su pasado y a su presente. En el momento en que comience a descubrir algo, sea que lo conozca o no, ha dado el primer paso hacia el hallazgo de una premisa. *La premisa es la fuerza motriz en pos de la cual hacemos todo.* Así, usted averiguará por intermedio de sus padres y demás parientes todo lo relacionado con la conducta observada en el pasado

de Tía Clara. Tal vez le sorprenda saber que esta religiosa fanática, en su juventud, no era del todo virtuosa. Hizo sus travesuras juveniles sin distinción. Una mujer se suicidó cuando Tía Clara le robó el cariño de su marido y luego se casó con él. Pero, como sucede generalmente en tales casos, la sombra de la muerta los perseguía, hasta que el hombre desapareció. Ella le amaba locamente, y vió en este abandono el dedo de Dios. Luego de esto se convirtió en una religiosa fanática. Resolvió pasar los años que le restasen de vida haciendo penitencia. Trató de reformar a todos los que tenían alguna relación con ella. Se inmiscuyó en la vida de las gentes. Espiaba a los inocentes enamorados que se escondían en rincones oscuros murmurando dulces naderías. Los exhortaba para que abandonaran sus pensamientos y acciones pecaminosas. En suma, se había convertido en una amenaza para la colectividad.

El autor que desea escribir este drama aun no tiene premisa. No importa. La historia de la vida de Tía Clara toma forma lentamente. Quedan todavía muchos extremos sueltos a los cuales el dramaturgo puede retornar después, cuando halle su premisa. La pregunta que surge inmediatamente es: ¿Cuál será el final de esta mujer? ¿Puede continuar el resto de su existencia inmiscuyéndose y dañando seriamente la vida de las gentes? Naturalmente que no. Pero como Tía Clara todavía vive y sigue impetuosamente en la cruzada que ella misma se señalara, el autor carece de medios para determinar cuál será su fin; *no los tiene en la realidad*, pero sí en el drama.

En verdad, Tía Clara puede vivir una centuria o morir en un accidente o en la cama, pacíficamente. ¿Eso ayudará en algo al drama? Categóricamente no. Un accidente sería un factor externo que no es inherente al drama. Enfermedad y muerte pacífica, ídem. Su muerte —si ha de morir— debe provenir de sus acciones. Un hombre o mujer cuya vida ha arruinado puede vengarse enviándola de vuelta a su Hacedor. En su desmedido fanatismo ella puede exceder todos los lími-

tes, llegando a ponerse en contra de la Iglesia, y ser excomulgada. O puede colocarse a sí misma en circunstancias tan comprometidas que sólo el suicidio podría librirla de esa dificultad.

Cualquiera de estos tres finales posibles que se elija, pondrá de manifiesto a la premisa: "Los extremos (cualesquier que sean) conducen a la destrucción". Ahora usted conoce el comienzo y el final de su drama. Ella era promiscua al principio, esta promiscuidad causó un suicidio, y ella perdió a la única persona que había amado de verdad alguna vez. Esta tragedia causa su lenta pero persistente transformación hacia un fanatismo religioso. Su fanatismo arruina vidas, y a su turno le quitó la suya.

No, no es indispensable que comience su drama con una premisa. Puede comenzar con un carácter o un incidente, o aún con un simp'e pensamiento. Este pensamiento o incidente se desarrolla, y el argumento se descubre lentamente por sí mismo. Usted tiene tiempo para hallar su premisa más tarde, en la masa de su material. Lo importante es hallarla.

PREGUNTA: ¿Puedo emplear una premisa, digamos, "Un gran amor supera aún a la muerte", sin ser acusado de plagiario?

RESPUESTA: Puede usarla con toda seguridad. Aunque la semilla es igual a la de *Romeo y Julieta*, el drama será diferente. Usted nunca la visto, ni verá, dos robles exactamente iguales. La forma de un árbol, su altura y vigor, estarán determinados por las condiciones del lugar donde, por casualidad, fueron a caer las semillas y germinaron. Nunca se encuentran dos dramaturgos que piensen y escriban de la misma manera. Diez mil dramaturgos pueden tomar la misma premisa, como lo han hecho desde Shakespeare, y ningún drama se parecerá al otro. Su conocimiento, su comprensión de la naturaleza humana, y su imaginación se encargarán de ello.

PREGUNTA: ¿Es posible escribir un drama con dos premisas?

RESPUESTA: Es posible, pero no será un buen drama. ¿Puede usted ir en dos direcciones al mismo tiempo? El dramaturgo tiene una tarea bastante ardua en sus manos para demostrar una premisa, sin meterse con dos o tres. Un drama que tenga más de una premisa es, necesariamente, confuso.

La historia de Filadelfia, por Felipe Barry, es de este tipo. La primera premisa de este drama es: "Es necesario un poco de sacrificio por ambas partes para que un matrimonio sea feliz". La segunda premisa es: "El dinero, o la falta de él, no es la única causa que determina el carácter del hombre".

Otro drama de esta clase es "*La alondra*", por Sansón Raphaelson. Las premisas son: "Una mujer rica necesita protección en la vida" y "Un hombre que ama a su esposa se sacrifica por ella".

Buena acción, excelente composición, y hábil diálogo pueden significar buen éxito algunas veces, pero ellos solos nunca harán un buen drama.

No piense que cada drama producido tiene una premisa enteramente clara, aunque existe una idea detrás de cada drama. En *Música Nocturna*, por Clifford Odets, por ejemplo, la premisa es: "Los jóvenes deben hacer frente al mundo con valor". Tiene una idea, pero no una premisa activa.

Otro drama con una idea, pero confusa, es *El tiempo de su vida*, de Guillermo Saroyan. La premisa, "La vida es maravillosa", es un concepto abstracto, una cosa informe, tan buena como si no hubiese ninguna premisa.

PREGUNTA: Es difícil determinar exactamente cuál es la emoción básica en un drama. Tome *Romeo y Julieta*, por ejemplo. Sin el odio de las dos familias, los amantes podrían haber vivido felizmente. En vez de amor, me parece que el odio es la emoción básica en este drama.

RESPUESTA: ¿El odio vence el amor de éstos dos jóvenes? No. Los impele a un mayor esfuerzo. Su amor se hace más intenso con cada adversidad. Ellos estaban dispuestos a re-

nunciar a su nombre, arrostraban el odio de sus familias, y, en fin, dieron sus vidas por amor. El odio fué vencido al final, no su amor. El amor fué puesto a prueba por el odio, y el amor venció a banderas desplegadas. El amor no provenía del odio, pero a pesar del odio el amor floreció. Como venios, la emoción básica de *Romeo y Julieta* todavía es amor.

PREGUNTA: Aun no sé cómo determinar cuál es la tendencia o emoción básica en un drama.

RESPUESTA: Tomemos otro ejemplo, entonces: *Espectros*, de Ibsen. La premisa de este drama es: "Las culpas de los padres recaen sobre los hijos". Veamos si es verdad. El Capitán Alving comete sus excesos juveniles antes y después de su matrimonio. Muere a causa de la sífilis contraída durante sus correrías. Deja un hijo el que heredó esta enfermedad. Osvaldo, el hijo, se volvió imbecil y estaba condenado a morir con la misericordiosa ayuda de su propia madre. Todos los otros eventos del drama, incluyendo el lance de amor con la doncella, provenían de la premisa anterior. La premisa del drama trata, evidentemente, de la herencia.

Lillian Hellman comenzó a trabajar sobre una idea extraída de relatos de viejos juicios Encoceses de Guillermo Roughhead. En 1830, o aproximadamente, una muchachita Indiana legó desorganizar una escuela Británica. El primer éxito de Lillian Hellman, *La hora de los niños*, estaba basado en esta situación, relata Roberto van Gelder en *The New York Times*, el 21 de abril de 1941. La entrevista continúa:

"El desarrollo de *Centinela en el Rin*", dice Miss Hellman, es demasiado complicado y, temo no muy interesante. Cuando estaba trabajando en *Los zorruelos* di con la idea: hay una pequeña ciudad del Medio-occidente Americano, común o tal vez un poco aislada de lo corriente, y en esa ciudad europea está representada por una supuesta pareja —un par de titulados europeos— que se detienen en su camino hacia

la costa Oeste. Yo estaba completamente excitada, con el pensamiento puesto en los zorros para trabajar sobre ellos. Pero cuando lo conseguí no pude procurárselos movimiento. Todo comenzó correctamente — y luego quedó detenido.

"Más tarde tuve otra idea. ¿Cuáles serían las reacciones de algunas gentes sensibles que habían pasado parte de sus vidas padeciendo hambre en Europa y de pronto se hallaran como huéspedes en el hogar de algunos americanos muy ricos? ¿Qué inferirían ellos de toda aquella furiosa embestida, de las tabletas para dormir tomadas cuando no hay tiempo para dormirse por completo, de los maravillosos manjares pedidos y nunca comidos, etc., etc. . . ? Ese drama no marchaba tampoco. Me mantenía sumamente preocupada, y la gente anterior, la supuesta pareja, reaparecía continuamente. Me demandaría toda la tarde y probablemente una cantidad de días más rastrear los pasos que dieron aquellos dos dramas en *Centinela en el Rin*. La pareja figura, sin embargo, pero como caracteres menores. Los americanos son gentes solícitas, y así sucesivamente. Todo está cambiado, pero el nuevo drama se origina en los otros dos".

Un dramaturgo puede trabajar sobre un argumento durante semanas, antes de descubrir que necesita realmente una premisa, la que mostrará la meta de su drama. Sigamos la pista a una idea, la que lentamente llegará a una premisa. Supongamos que usted quiere escribir un drama acerca del amor.

¿Qué clase de amor? Bien, usted decide que debe ser un gran amor, un amor que supere los prejuicios, el odio, la adversidad, que no pueda ser comprado o negociado. El auditorio será conmovido hasta las lágrimas ante el sacrificio de los dos amantes, en la escena del amor triunfante. Esta es la idea, y no es mala. Pero usted no tiene premisa, y hasta que no elija una no puede escribir su hermoso drama.

Existe una premisa evidente implícita claramente en su idea: "*El amor lo vence todo*". Pero esta es una expresión ambigua. Dice demasiado y, por tanto, no dice nada. ¿Qué es este "todo"? Usted puede contestar que son obstáculos, pero podemos preguntar todavía: "¿Qué obstáculos?" Y si usted dice que "El amor puede mover montañas", estaríamos justificados al preguntar: ¿Qué ventaja puede reportar eso?

En su premisa debe indicar exactamente cuán grande es este amor, mostrar claramente cuál es su meta, y hasta dónde irá.

Recorramos todo el camino y mostremos un amor tan grande que supere aún a la muerte. Nuestra premisa es enteramente clara: "¿El amor supera aún a la muerte?" La respuesta en este caso es "Sí", señala el camino que recorrerán los amantes. Ellos morirán por amor. Es una premisa activa, de modo que cuando usted pregunta, ¿qué superará el amor?, es posible contestar "la muerte", categóricamente. Como resultado, usted no sólo conoce cuán lejos están dispuestos a ir sus amantes; sino que también tiene un indicio con respecto a la clase de caracteres que son, los caracteres que deben llevar la premisa a su conclusión lógica.

¿Esta muchacha puede ser tonta, carente de sentimentalismo, intrigante? Difícilmente. ¿El muchacho, u hombre, puede ser superficial, travieso? Difícilmente — a menos que sean poco profundos sólo hasta encontrarse. Entonces comenzará la batalla; primero, contra la vida trivial que han llevado hasta entonces, luego contra sus familias, religiones, y todos los otros factores motivantes alineados en su contra. A medida que sigan adelante crecerán en estatura, vigor, determinación, y, al final, aún a despecho de la muerte —en la muerte— estarán unidos.

Si usted tiene una premisa enteramente clara, casi automáticamente se desarrolla una sinopsis. Usted elabora sobre ella, proveyendo los menores detalles, los toques personales.

Damos por supuesto que si elige la premisa anterior, "*Un gran amor supera aún a la muerte*", es porque cree en ella. Usted debe creer en ella, ya que intenta demostrarla. Debe mostrar concluyentemente que la vida es inútil sin el ser amado. Y si usted no cree sinceramente que esto es así, tendrá momentos muy difíciles tratando de proporcionar la intensidad emocional de Nora, en *Casa de muñeca*, o de Julieta, en *Romeo y Julieta*.

¿Shakespeare, Molière e Ibsen creían en sus propias premisas? Casi con seguridad. Pero si no lo creían, su genialidad era bastante poderosa para sentir lo que describían, para revivir la vida de sus héroes tan intensamente que convencían de su sinceridad al auditorio.

Usted, sin embargo, no escribirá algo que no crea. La premisa debe ser una convicción suya para que pueda demostrarla sinceramente. Tal vez sea una premisa absurda para mí — no debe ser así para usted.

Aunque usted nunca mencionará su premisa en el diálogo de su drama, el auditorio debe darse cuenta que existe. Y sea lo que fuere, usted debe demostrarla.

Hemos visto cómo una *idea* —la común preliminar a un drama— puede ocurrírsele en cualquier momento. Y hemos visto por qué debe ser convertida en una premisa. El proceso de transformar una idea en una premisa, no es difícil. Usted puede comenzar a escribir su drama de cualquier manera —aún al acaso—, lo imprescindible es que todas las partes necesarias estén en su lugar.

Suponiendo que el argumento está completo en su mente, pero aún no tiene premisa. ¿Puede empezar a escribir su drama? Haría mejor si no comenzarlo, aunque a usted le parezca terminado. Si los celos pronostican el triste desenlace, es evidente que puede escribir un drama acerca de los celos. ¿Pero ha considerado de dónde provienen estos celos? ¿Era coqueta la mujer? ¿El hombre inferior? ¿Un amigo de la fa-

milia forzaba su galanteo sobre la mujer? ¿Ella sufría con su marido? ¿El marido tenía concubinas? ¿Ella se vendía a sí misma para ayudar a su marido enfermo? ¿Era bien fundado un concepto falso? Y podríamos continuar de este modo.

Cada una de estas posibilidades necesita una premisa diferente. Por ejemplo: "*La infidelidad en el matrimonio conduce a los celos y al asesinato*". Si usted toma ésta como su premisa, sabrá qué es lo que causa celos en este caso particular, y qué es lo que conduce a la persona promiscua a matar o ser muerta. La premisa indicará el único y solo camino que usted debe tomar. Hay muchas premisas que pueden tratar de celos, pero en su caso existirá sólo una fuerza motriz que conducirá su drama a la conclusión inevitable. Una persona promiscua actuará diferentemente de una que no lo es o de una mujer que se vende a sí misma para ayudar a mantener la vida de su marido. Aunque usted pueda tener el argumento establecido en su mente, o aún en el papel, no puede, necesariamente, pasar sin una premisa enteramente clara.

Es ridículo ir por ahí a la caza de una premisa, ya que, como hemos señalado, será una convicción suya. Usted sabe que su propia convicción existe. Vuelva a examinarla. Tal vez usted se halla interesado en el hombre y su idiosincrasia. No tome más que una de aquellas peculiaridades, y encontrará material para varias premisas.

Recuerde la fábula del esquivo pájaro azul. Es innecesario torturar su cerebro, fatigarse buscando una premisa, cuando hay tantas al alcance de la mano. Toda persona que tiene convicciones un poco fuertes es una mina de premisas.

Suponga que en sus divagaciones halla una premisa. A lo mejor es ajena a usted. No nace de usted; no es parte de usted. Una buena premisa representa al autor.

Damos por sentado que usted quiere escribir un hermoso drama, algo que perdure. Lo singular es que todos los dra-

mas, *incluyendo los entremeses*, son mejores cuando el autor siente que tiene algo importante que decir.

¿Esto es válido para dramas de crimen? Veámos. Usted tiene una idea brillante para componer un drama en el cual alguien comete "el crimen perfecto". Lo trabaja en los detalles más minuciosos, hasta asegurarse de que es conmovedor y que mantendrá embelezado a cualquier auditorio. Se lo cuenta a un amigo, el que se aburre. Usted se disgusta. ¿Cuál es su error? Tal vez haría mejor en recabar la opinión de otros. Lo hace, y recibe cortés estímulo. Pero usted siente en su fuero interno que no le gusta. ¿Son todos los hombres de ánimo infantil? Usted comienza a dudar de su drama. Lo revisa, arreglando un poco aquí, un poco allá — y vuelve a sus amigos. Al verse condenados a oír lo mismo de antes, están, francamente, padeciendo ahora. Unos cuantos llegan hasta decírselo a usted. Se descorazona. No conoce cuál es el error, pero sabe que el drama es malo. Lo odia y trata de olvidarlo.

Sin ver su drama podemos decirle que el error lo llevaba consigo: no tenía una premisa enteramente clara. Y si no existía una premisa enteramente clara, activa, es más que posible que los caracteres no vivían. ¿Cómo habían de hacerlo? Ellos no saben, por ejemplo, por qué motivo cometerían un crimen perfecto. Su única razón es su imposición, su mandato, y, en consecuencia, toda su acción y todo su diálogo es artificial. Nadie cree lo que ellos hacen o dicen.

Usted puede no creerlo, pero se supone que los caracteres de un drama son personas verdaderas. Se admite que todo lo que hacen se debe a sus propias razones. Si un hombre va a cometer un crimen perfecto, debe tener un motivo profundamente arraigado para hacerlo.

El crimen no es un fin en sí mismo. Aún aquéllos que cometen un crimen a causa de su locura tienen una razón. ¿Por qué son locos? ¿Qué es lo que motiva su sadismo, su lujuria, su odio? Las razones que impelen a los acontecimientos son

las que nos interesan. Los periódicos están llenos de relatos de asesinatos, incendios premeditados, raptos, etc. Aun cuando después estemos francamente asqueados con ello. ¿Para qué iremos al teatro a verlos, si no hallamos el *por qué* lo hicieron?

Una muchacha asesina a su madre. Horrible. Pero *¿por qué?* ¿Cuáles fueron los pasos que la condujeron al asesinato? Cuanto más revela el dramaturgo, tanto mejor es el drama. Cuanto más puede revelar del medio ambiente, la fisiología, y la psicología del asesino, y su premisa personal, tanto mayor será el éxito que tendrá.

Todo lo que existe está estrechamente relacionado entre sí. No se puede tratar a cualquier sujeto como si estuviera aislado del resto del mundo.

Si el lector acepta nuestro razonamiento, abandonará la idea de escribir un drama acerca de *cómo* alguien cometió un crimen perfecto, y buscará el *por qué* lo hizo.

Demos los pasos necesarios para plantear un drama de crimen, viendo cómo los diversos elementos concuerdan entre sí.

¿Cuál será el delito? ¿Desfalco, chantaje, robo, asesinato? Elijamos asesinato, y situémonos en el lugar del criminal. ¿Por qué matará? ¿Por lujuria? ¿Dinero? ¿Venganza? ¿Ambición? . . . ¿Para corregir un abuso? Hay tantos tipos de asesinatos que, ante todo, debemos contestar esta pregunta. Supongamos que elegimos la ambición como motivo del asesinato y veamos adonde nos conduce.

El asesino quiere alcanzar una posición y hay alguien que obstaculiza su camino. Intentará todo lo que esté a su alcance para influir en el hombre que se halla en su trayectoria, hará todo lo posible para ganar su condescendencia. Tal vez lleguen a hacerse amigos, y el asesinato no se produce. Pero no —la presunta víctima debe ser inexorable, de otro modo no habrá asesinato— y tampoco drama. Pero *¿por qué* será inexorable? No lo sabemos, porque no conocemos nuestra premisa.

Podemos detenernos aquí un momento y ver cómo re-

sultará el drama si continuamos sin tener una premisa. Pero eso es innecesario. Apenas una mirada al material que tenemos para trabajar nos indicará cuán endeble es la estructura. Un hombre va a matar a otro que frustra su ambición. En pos de esa idea han ido centenares de dramas, pero es excesivamente débil como para servir de base para una sinopsis. Observemos más profundamente los elementos que tenemos aquí y hallaremos una premisa activa.

El asesino matará para lograr su meta. No es un hermoso tipo de hombre, ciertamente. El asesinato es un precio muy elevado para pagar por una ambición, y requiere un hombre cruel. —*Eso es!* Nuestro matador es cruel—. Ciego a todo lo que no sean sus fines egoísta.

Es un hombre peligroso, de ningún beneficio para la sociedad. ¿Y si lograra eludir las consecuencias de su crimen? ¿Y si alcanzara una posición de responsabilidad? ¡Piense el daño que puede hacer! Porque puede continuar su cruel trayectoria indefinidamente, no conociendo nadie sino su éxito. ¿Pero podría? ¿Es posible que un hombre de cruel ambición siempre tenga éxito? No lo es. La crueldad, como el odio, llevan el germe de su propia destrucción. ¡Espléndido! Entonces tenemos la premisa: "*La cruel ambición conduce a su propia destrucción.*"

Sabemos ahora que nuestro criminal cometerá un asesinato tan perfecto como sea posible, pero que al final será destruido por su ambición. Ahora se hacen accesibles posibilidades ilimitadas.

Conocemos a nuestro cruel asesino. Naturalmente, todavía nos falta conocer mucho más. La comprensión de un carácter no es tan simple, como lo mostraremos en nuestro capítulo sobre el carácter. Pero es nuestra premisa la que nos ha dado el rasgo prominente de nuestro carácter principal.

"*La cruel ambición conduce a su propia destrucción*" es la premisa de *Macbeth*, de Shakespeare, como señalamos antes.

Para llegar a una premisa hay tantos caminos como dramaturgos — más aún, ya que la mayoría de los dramaturgos emplean más de un método.

Tomenos otro ejemplo.

Supongamos que un dramaturgo, una noche, de regreso a su hogar, ve a un grupo de jovencitos que atacan a un transeúnte. Lo maltratan. ¡Muchachos de dieciséis, dieciocho, veinte años... y empedernidos delincuentes! Se impresiona de tal modo que decide escribir un drama sobre la delincuencia juvenil. Pero se da cuenta que el tema es interminable. ¿De qué aspecto particular se ocupará? Se decide por: Asalto. Fué un asalto el que le impresionó tanto y confía en que conmoverá de la misma manera a un auditorio.

Estos muchachitos son estúpidos, reflexiona el dramaturgo. Si los llegan a atrapar, prácticamente, sus vidas habrán terminado. Serán condenados a pasar veinte años en la prisión por robo. ¡Qué necios! "Apostaría", piensa además, "que su víctima tenía poco dinero encima. ¡Arriesgaron sus vidas para nada!"

Sí, sí, es una buena idea para un drama, y comienza a trabajar en él. Pero el argumento se rehusa a crecer. Después de todo, no se pueden escribir tres actos acerca de un asalto. El dramaturgo se encoleriza, aturdido por su impotencia para escribir un drama basado en lo que está seguro que es una excelente idea.

Un asalto es un asalto. Nada nuevo. El punto de vista poco común puede ser la juventud de los criminales. Pero ¿por qué robarán esos jovencitos? Tal vez sus padres no se ocupan de ellos. Tal vez sus padres sean borrachos, o están demasiado absortos en sus propios problemas. Pero ¿por qué serán así? ¿Por qué se aplicarán a la bebida y descuidarán a sus niños? ¡Hay tantos muchachos como estos!, mas no todos los padres serán bebedores consuetudinarios, hombres sin ningún amor para sus niños. Bien, podría ocurrir que hubieran perdido su

autoridad sobre sus hijos. Que fueran muy pobres, imposibilitados de sustentarse. Pero ¿por qué no trabajan? Oh, sí, la depresión. No hay trabajo, y estos muchachitos han pasado sus vidas en la calle. Pobreza, descuido, y todo es todo lo que han conocido. Estas cosas son motivos poderosos para el crimen. Y ello no ocurre solamente con los muchachos de esta parte de los barrios bajos. Miles de muchachos, por todo el país, cabalgando la pobreza, ruedan hacia el crimen como única salida. La pobreza los ha empujado, estimulándolos a convertirse en delincuentes. ¡Eso es! "La pobreza estimula el crimen!" Tenemos nuestra premisa, y el dramaturgo tiene la suya.

Busca una localidad en la cual situar su drama. Recuerda la de su niñez, o alguna que ha visto, o una de un recorte de diario. Sea como fuere, se acuerda de varias localidades que bien podrían dar pábulo al crimen. Estudia la gente, los hogares, las influencias, la razón de la extrema pobreza. Investiga qué es lo que ha hecho la sociedad para remediar estas condiciones.

Luego retorna a los muchachos. ¿Son realmente estúpidos? ¿O el descuido, la enfermedad, la inminencia del hambre los han hecho así? Se decide a concentrarse en un solo carácter — el único que le ayudará a escribir el argumento. Lo halla: un simpático muchachito, de dieciséis años de edad, con una hermana. El padre ha desaparecido, abandonando tras sí a los dos hijos y a la esposa enferma. No pudiendo hallar una ocupación, disgustado con la vida en general, abandonó el hogar. Su esposa murió poco después. La muchacha, de dieciocho años, insistía en que podía cuidar a su hermano. Le amaba, y era incapaz de vivir sin él. Ella trabajaría. Un asilo de huérfanos podía haber tomado a Juanito, naturalmente, pero entonces "La pobreza estimula el crimen" no tendría sentido como premisa. Así, Juanito, ronda las calles mientras su hermana trabaja en una fábrica.

Juanito tiene su propia filosofía acerca de todo. Otros niños miran a sus maestros y padres como guía. Ellos enseñan: Hay que ser obediente, honrado. Juanito sabe por propia experiencia que todo esto es hojarasca. Si obedece la ley pasará muchos días con hambre. Por lo que él tiene su propia premisa: "Si eres bastante listo puedes salirte con la tuya." Lo ha visto y demostrado repetidamente. Ha robado cosas y se salió con la suya. En frente de Juanito está la ley, cuya premisa es: "Usted no puede salir con la suya" o "La delincuencia no es provechosa."

Juanito tiene sus propios héroes, también. Sujetos que se salieron con la suya. Está seguro que pueden ser más astutos que cualquier polizón. Está Jack Colley, un muchacho de la región, por ejemplo. Vino de estas inmediaciones. Todos los polizontes de la nación estaban siguiéndole, pero él se burló de ellos. ¡Es superior!

Para conocer debidamente a Juanito, averigüe sus antecedentes, su educación, ambición, culto extremado de los héroes, inspiración, amigos. Entonces la premisa le abarcará, y también muchísimos otros muchachitos, perfectamente.

Si usted ve solamente que Juanito es un truhán, y no sabe por qué, entonces necesitará y hallará otra premisa, tal vez: "*La carencia de una policía fuerte y eficaz alienta a los criminales*". Naturalmente, la pregunta surge de inmediato: ¿esto es verdad? Una persona ignorante puede decir que sí. Pero usted tendrá que explicar por qué los hijos de millonarios no salen a robar pan, como Juanito. Si hubiera más policía, ¿la pobreza y la miseria disminuirían en proporción? La experiencia dice que no. Entonces "*La pobreza estimula el crimen*" es una premisa más verdadera, más real.

Es la premisa de *Extremo cerrado*, de Sidney Kingsley.

Usted debe decidir exactamente cómo va a encarar su premisa. ¿Acusará a la sociedad? ¿Mostrará la pobreza e indicará una manera de evitarla? Kingsley resuelve mostrar sólo la po-

breza y dejar que el auditorio saque sus propias conclusiones. Si desea agregar algo más a lo que dijo Kingsley, haga una subpremisa que amplíe la original. La amplía por segunda vez, si es necesario, de modo que se adapte a su caso perfectamente. Si durante el proceso encuentra que su premisa es insostenible, porque ha cambiado de parecer en cuanto a lo que deseaba decir, formule una nueva premisa y descarte la vieja.

"*¿La sociedad es responsable de la pobreza?*" Cualquier aspecto que tome debe demostrarlo. Naturalmente, este drama diferirá del de Kingsley. Usted puede formular cualquier número de premisas —"pobreza", "amor", "odio"— eligiendo la que le satisfaga más.

Usted puede elegir entre una gran cantidad de métodos para llegar a su premisa. Puede comenzar con una idea, que inmediatamente convierte en una premisa, o puede desarrollar primeramente una situación y ver si tiene las únicas posibilidades que necesita la premisa correcta para darle significado e indicar un fin.

La emoción puede dictar muchas premisas, pero usted debe elaborarlas antes que puedan expresar la idea dramática. Énseya esto con una emoción: celos. Los celos se alimentan en las sensaciones generadas por un complejo de inferioridad. Los celos, como tales, no pueden ser una premisa, porque no señalan ninguna meta a los caracteres. Será mejor que pongamos de este modo: "*¿Los celos matan?*" No, aunque ahora sabemos qué acción pueden producir. Vayamos más lejos: "*Los celos le destruyen a sí mismo*". Ahora hay una meta. Sabemos, y sabe el dramaturgo, que el drama continuará hasta que los celos le hayan destruido por sí mismos. El autor puede edificar sobre lo que eligió, diciendo, tal vez: "*Los celos no sólo le destruyen a sí mismo sino al objeto de su amor*".

Esperamos que el lector reconozca la diferencia entre las dos últimas premisas. Las variaciones son infinitas, y con cada

nueva modificación se cambia la premisa del drama. Pero siempre que cambie su premisa, tendrá que volver a comenzar y reescribir su sinopsis en los términos de la nueva premisa. Si comienza con una premisa y luego la cambia por otra, el drama sufrirá. Nadie puede construir un drama sobre dos premisas, o una casa sobre dos cimientos.

Tartufo, de Molière, muestra claramente cómo un drama se origina en una premisa. (Ver sinopsis y análisis en la página 313).

La premisa de *Tartufo* es: "Quien cava un hoyo para otros, cae en él".

El drama se abre con Mme. Pernelle reconviniendo a la joven segunda esposa de su hijo, Elmira, y a su nieto y nieta porque no demuestran el conveniente respecto por Tartufo. Éste fué recibido en la casa por su hijo, Orgón. Es, evidentemente, un bribón disfrazado de hombre pío. Su verdadero propósito es tener amores ilícitos con la esposa de Orgón y apropiarse de su fortuna. Su simulada piedad ha cautivado el corazón de Orgón, el que cree en Tartufo como si fuera el Salvador encarnado. Pero volvamos al principio del drama.

El objeto del autor es establecer la primera parte de la premisa tan rápidamente como sea posible. Mme. Pernelle está hablando:

MME. P. (*a Damis, su nieto*): Si Tartufo piensa que alguna cosa es pecaminosa podéis estar seguro de que lo es. Sus esfuerzos tienden a conducirnos por la senda del cielo, si quisierais seguirle.

DAMIS: ¡No recorrete ningún camino en su compañía!

MME. P.: Lo que decís no es sólo disparatado sino perverso. Vuestros padres le aman y confían en él, y seguramente os inducirán a hacer lo mismo.

DAMIS: ¡Ni mi padre ni ningún otro podría inducirme a amarle o confiar en él! Destesto su compañía, y mentiría si

dijera que no. Ante sus modos de obrar me arrebato a cada instante; preveo consecuencias, y que con ese vil tendré que llegar a un gran estallido.

DORINA (*la criada*): En verdad, Madame, no es tolerable que una persona desconocida, que viene aquí sin un real y andrajoso, intente trastornarlo todo y convertirse en patrón.

MME. P.: No he preguntado vuestra opinión. (*A los otros*.) Mucho mejor irían las cosas si todo se gobernara según *sus* piadosas órdenes.

(Este es el primer indicio de lo que en realidad va a suceder después, cuando Orgón le entrega su fortuna.)

DORINA: Pasa por santo en *vuestra* fantasía, Madame, pero para mi entendimiento, todo lo que hace no es más que hipocresía.

DAMIS: Juraría que lo es.

MME. P.: ¡Eh, vosotros, guardad vuestras maliciosas lenguas! Sé que le tenéis aversión... ¿y por qué? Porque él ve vuestras faltas y tiene el valor de decíroslas.

DORINA: Sí; ¿pero por qué, especialmente desde hace algún tiempo, no puede sufrir que nadie frecuente esta casa? ¿En qué ofende al cielo una visita honesta, para que a causa de ella haga tanto alboroto que parece que fuera a rompernos la cabeza? ¿Queréis que os lo diga...? A mi entender, está celoso de la señora.

(Sí, él está celoso, como veremos después. Molière toma buen cuidado de mostrar cada cosa con antelación.)

ELMIRA: ¡Dorina, eso es un desatino!

MME. P.: Es peor que un desatino. ¡Pensad cuánto os has atrevido a insinuar, muchacha, y oportunamente os avergonzarás de vos misma! (*A los otros*.) No es sólo el querido Tartufo quien desaprueba vuestro excesivo amor a las reuniones: es el vecindario entero.

MME. P.: Os digo que mi hijo nunca ha obrado más sensatamente que al traer a su casa al benemérito Tartufo; que el cielo oportunamente lo ha enviado aquí para enmendaros a todos vuestro espíritu descarriado; que, en bien de vuestra salvación, lo debéis escuchar. Esas visitas, esos bailes, esas conversaciones, todo ese alboroto, son otros tantos sútiles artificios de Satanás para la perdición de vuestras almas.

ELMIRA: ¿Por qué, madre? ¡El placer que experimentamos en tales reuniones es enteramente inocente! . . .

Si usted relee la premisa, notará que alguien —en este caso Tartufo— engaña a las personas inocentes y confiadas —Orgón y su madre— con su hipócrita pretensión de santidad. Esto le permitiría, de tener éxito en sus maquinaciones, apropiarse más tarde de la fortuna de Orgón y convertir en su querida a la hermosa Elmira.

Desde el comienzo del drama sentimos que esta feliz familia está amenazada de un horrible desastre. Aun no conocemos a Orgón, sólo vimos a su madre asumiendo la defensa del pseudo santo. ¿Es posible que un hombre en su sano juicio, un ex oficial del ejército, crea en otro hombre tan ciegamente como para darle una oportunidad de hacer estragos en su familia? Si tiene tanta fe en Tartufo, el autor establece la primera parte de su premisa explícitamente.

Hemos presenciado, entonces, cómo Tartufo, con sutiles métodos, y con la ayuda de Orgón, su futura víctima, le está cavando la fosa. ¿Caerá en ella? No lo sabemos aún. Pero ha logrado despertar nuestro interés. Veámos si la fe de Orgón en Tartufo es tan firme como cree su madre.

Orgón recién llega a su hogar luego de un viaje de tres días. Se encuentra con el hermano de su segunda esposa, Cléanto.

CLÉANTO: Tuve noticia de que se os esperaba en breve, y aguardé en la esperanza de veros.

ORGÓN: Os lo agradezco. Pero debéis perdonarme si antes de atenderos hago una pregunta o dos a Dorina. (*A Dorina.*) ¿Todo ha marchado bien durante mi ausencia?

DORINA: No del todo, señor. La señora tuvo fiebre ayer y sufrió terribles dolores de cabeza.

ORGÓN: Ah . . . ¿sí? ¿Y Tartufo?

DORINA: Oh, está prodigiosamente bien — gordo y rozante.

ORGÓN: ¡Pobre mi querido amigo!

DORINA: Esa noche, a la hora de la cena, la señora estaba tan enferma que no pudo probar bocado.

ORGÓN: Ah . . . ¿y Tartufo?

DORINA: Cenó solito, delante de ella, y muy devotamente se comió un par de perdices y media pierna de carnero en picadillo.

ORGÓN: ¡Pobre mi querido amigo!

DORINA: La señora pasó toda la noche sin poder cerrar los ojos, y tuve que velar junto a ella hasta el amanecer.

ORGÓN: ¿De veras? ¿Y Tartufo?

DORINA: Vencido por un sueño placentero, pasó de la mesa a su cuarto, metiéndose en seguida en el lecho, donde, sin inquietud, durmió hasta bien avanzada la mañana.

ORGÓN: ¡Pobre mi querido amigo!

DORINA: Pero al fin persuadimos a la señora que se dejara hacer una sangría, lo que la alivió inmediatamente.

ORGÓN: ¡Magnífico! ¿Y Tartufo?

DORINA: Se resignó valerosamente, y, fortificando su alma contra todos los males, en el almuerzo de la mañana siguiente bebió cuatro tazas de vino tinto, para restituir la sangre que la señora había perdido.

ORGÓN: ¡Pobre mi querido amigo!

DORINA: Ambos se encuentran en fin, bien de salud, señor,

y, con vuestro permiso, iré a hacer saber a la señora que habéis regresado.

ORGÓN: Hacedlo así, Dorina.

DORINA (*haciendo una reverencia*): No dejaré de decirle cuán ansioso estuvistéis por tener noticia de su enfermedad, señor. (*Sale.*)

ORGÓN (*a Cléanto*): Podría casi pensar que ella quiso decir alguna impertinencia con eso.

CLÉANTO: Y si lo hizo, mi querido Orgón, ¿no hay algún justificativo para ello? ¡Gran cielo, hombre! ¿Cómo podéis estar tan embobado con este Tattufo? ¿Es posible que un hombre posea un encanto tal como para haceros olvidar todo por él?

Evidentemente, Orgón no ve la fosa que Tattufo le está cavando. Molière demuestra inequívocamente su premisa en el primer tercio del drama.

Tattufo ha cavado una fosa; ¿caerá Orgón en ella? No lo sabemos — y no lo podremos saber hasta el fin del drama.

La carencia de una premisa manifiesta en un drama es un signo de poca consistencia. Así como no se puede cultivar un manzano sin tener una semilla de manzano, tampoco se puede escribir un drama sin la semilla, que es la premisa.

La premisa es la concepción, el principio de un drama. La premisa es como una semilla que se transforma en la planta que estaba contenida en ella; nada más ni nada menos. La premisa no se destaca como una llaga hinchada, convirtiendo los caracteres en títeres y las fuerzas antagónicas en taltantes. En un drama bien construido, es difícil, o imposible, determinar exactamente dónde está la premisa y dónde comienzan el argumento o el carácter.

II

CARÁCTER

1. El Ordenamiento de la Estructura

En el capítulo anterior explicamos por qué la premisa es el primer paso indispensable para escribir un buen drama. En los capítulos siguientes demostraremos la importancia del carácter. Haremos la vivisección de un carácter e intentaremos averiguar exactamente qué elementos entran en la composición de este ser llamado "hombre". El carácter es el material fundamental con que estamos obligados a trabajar, por lo que debemos conocerlo tan a fondo como nos sea posible.

Henrik Ibsen, hablando de sus métodos de trabajo, ha dicho:

"Cuando escribo debo estar solo; si tengo que habérmelas con ocho caracteres de un drama, ya estoy suficientemente acompañado; ellos me mantienen ocupado; debo aprender a conocerlos. Y este proceso de formación de su conocimiento es lento y laborioso. Yo hago, por lo general, tres repartos de papeles en mis dramas, los que difieren considerablemente unos de otros. Quiero decir, en características, no en la marcha del procedimiento. Cuando me pongo a labrar mi material por primera vez, siento como si tuviera que llegar a conocer a mis caracteres en un viaje en ferrocarril; el primer cono-

cimiento le parece a uno digno de tenerse en cuenta, y conversamos acerca de esto y aquello. Cuando lo recomienzo a escribir, ya veo todo mucho más claramente, y conozco a las gentes como si hubiera permanecido con ella durante un mes en un balneario. Ya he captado los principales puntos de sus caracteres y de sus pequeñas peculiaridades".

¿Qué vió Ibsen? ¿Qué da a entender cuando dice: "Ya he captado los principales puntos de sus caracteres y sus pequeñas peculiaridades"? Tratemos de descubrir los puntos principales no solamente en uno, sino en todos los caracteres.

Cada objeto tiene tres dimensiones: ancho, altura, espesor. Los seres humanos tienen, además, otras tres dimensiones inseparables: fisiología, sociología, psicología. Sin un conocimiento de estas tres dimensiones no podemos apreciar a un ser humano.

No es suficiente, para el estudio de un hombre, saber si es tosco, cortés, religioso, ateo, moral, degenerado. También se debe conocer el por qué. Queremos saber por qué un hombre es como es, por qué su carácter cambia constantemente, y por qué debe cambiar, ya sea que lo quiera o no.

La primera dimensión, en orden de simplicidad, es la fisiología. Sería inútil argüir que un jorobado ve el mundo bajo un aspecto exactamente opuesto que un ejemplar físicamente perfecto. Una persona coja, ciega, sorda, malparecida, hermosa, alta, de corta estatura — cada una de éstas ve todo de diferente manera que las otras. Un hombre enfermo ve la salud como el supremo bien; una persona sana le resta toda importancia a la salud, si es que piensa en ella.

Nuestro conjunto físico colorea, ciertamente, nuestra perspectiva de la vida. Nos influye constantemente, contribuyendo a hacernos tolerantes, desafiantes, humildes, o arrogantes. Afecta nuestro desarrollo mental, sirviendo como base para los complejos de inferioridad y superioridad. Es evidentemente la primera determinación de dimensiones del hombre.

La sociología es la segunda dimensión que se debe estudiar. Si usted hubiera nacido en un sótano, y el escenario de sus juegos infantiles hubiera sido una sucia calle, sus reacciones diferían de las de aquellos muchachos que nacieron en una mansión y jugaron en hermosos e higiénicos parques.

Pero no podemos hacer un análisis exacto de las diferencias que existen entre ustedes dos, o de las del muchachito que vivía en la habitación contigua en la misma casa de vecindad, hasta que conozcanos algo más acerca de ustedes. ¿Quién fué su padre, su madre? ¿Eran enfermos o sanos? ¿Cuáles eran sus medios de vida? ¿Quiénes fueron sus amigos? ¿Cómo influyeron o los afectaron? ¿Cómo le afectaron a usted? ¿Qué clase de ropa le gusta? ¿Qué libros lee? ¿Va a la iglesia? ¿Qué come, piensa, le gusta, le disgusta? ¿Quién es usted, socialmente hablando?

La tercera dimensión, psicología, es el producto de las otras dos. Sus influencias combinadas dan vida a las ambiciones, contratiempos, temperamentos, actitudes, complejos. La psicología, entonces, abarca las tres dimensiones.

Si queremos comprender la acción de cualquier individuo, debemos examinar los motivos que le compelen a actuar como lo hace. Estudiemos primero su conjunto físico.

¿Es enfermo? Puede tener una enfermedad de proceso lento que él ignora poserer, pero el autor debe saber que existe, porque sólo en esta forma puede comprender el carácter. Esta enfermedad influye en la actitud del hombre en todo lo que se refiera a su persona. Procedemos, ciertamente, de diferente manera durante la enfermedad, convalecencia, y perfecta salud.

¿Un hombre tiene orejas grandes, ojos saltones, brazos largos y peludos? Todas estas características son a propósito para determinarle un aspecto que afectará cada acción suya.

¿Detesta hablar de narices corvas, bocas grandes, labios finos, pies grandes? Tal vez sea porque él tiene alguno de estos defectos. Un ser humano toma con resignación un de-

fecto físico tal, otro hace bromas de sí mismo, un tercero está resentido. Una cosa es cierta, ninguno escapa al efecto de un defecto físico. ¿A este carácter le domina una sensación de desagrado para consigo mismo? Le desfigurará su aspecto, avivando su conflicto con otros, o le hará inactivo y resignado. Pero le afectará.

Importante como es esta dimensión física, es sólo parte del todo. No debemos olvidarnos de agregar el medio ambiente para este cuadro físico. Estas dos dimensiones se completarán una con otra, y unidas, darán origen a la tercera dimensión, el estado mental.

Un sexo pervertido es un sexo pervertido, en lo que se refiere al interés del público. Pero para el psicólogo es el producto de su fondo moral, su fisiología, su herencia, su educación.

Si comprendemos que estas tres dimensiones pueden proporcionar la razón de cada aspecto de la conducta humana, nos será fácil escribir acerca de cualquier carácter y rastrear su evolución hasta su origen.

Analice cualquier obra de arte que haya sufrido los estragos del tiempo, y comprobará que ha vivido, y vivirá, porque posee las tres dimensiones. Omita una de las tres, y aunque su trama sea excitante y usted pueda hacer una fortuna, su drama aun no será un éxito literario.

Cuando lee la crítica teatral en su diario encuentra repetidamente, cierta terminología: flojo, no convincente, caracteres injertados (esto es, malamente redactados), situaciones familiares, cargante. Todos ellos aluden a un solo defecto — la carencia de caracteres tridimensionales.

No crea, cuando su drama es condenado como "familiar", que debe perseguir situaciones fantásticas. La importancia de sus caracteres es grande, en función de las tres dimensiones, y usted encontrará que no sólo son excitantes en el teatro sino también en las novelas.

La literatura tiene muchos caracteres tridimensionales — Hamlet, por ejemplo. No sólo conocemos su edad, su aspecto, su estado de salud; podemos fácilmente presumir su idiosincrasia. Su fondo, su sociología, da impulso al drama. Conocemos la situación política de la época, la relación entre sus padres, los acontecimientos que han ocurrido con anterioridad, y cómo se han hecho sentir sus efectos sobre él. Conocemos su premisa personal, y su motivación. Conocemos su psicología, y podemos ver claramente cómo ella resulta de su aspecto físico y sociológico. En suma, conocemos a Hamlet como nunca podríamos conocerlos a nosotros mismos.

Shakespeare construyó sus grandes dramas sobre caracteres — Macbeth, El Rey Lear, Otelo, y los demás, son notables ejemplos de tridimensionalidad.

(No es nuestra intención hacer aquí un análisis crítico de dramas famosos. Es suficiente decir que en cada caso el autor ha creado caracteres, o lo ha intentado. En otro capítulo analizaremos cómo ha tenido éxito, y por qué.)

Medea, de Eurípides, es un ejemplo clásico para demostrar cómo un drama proviene del carácter. El autor no necesitó una Afrodita para hacer que Medea se enamore de Jasón. Era la costumbre de aquellos tiempos mostrar la intervención de los dioses, pero el comportamiento de los caracteres es lógico sin ello. Medea, o cualquier mujer, amará al hombre que le atraiga, y a veces hará grandes sacrificios para confiar en él.

Medea había matado a su hermano por defender su amor. No hace mucho tiempo, en Nueva York, una mujer atrajo a sus dos niños a un bosque, los degolló, vertió nafta sobre ellos y los quemó — todo por amor. No hay ningún indicio de nada sobrenatural en esto. Es simplemente el muy antiguo desenfrenado instinto de apareamiento. Si conocieramos el fondo moral y la composición física de esta moderna Medea, su terrible acto se volvería comprensible para nosotros.

He aquí una guía, entonces, un plan general, paso a paso, de cómo se observará el ordenamiento de la estructura de un carácter tridimensional.

FISIOLOGÍA

1. *Sexo.*
2. *Edad.*
3. *Altura y peso.*
4. *Color del cabello, ojos, piel.*
5. *Postura.*
6. *Aspecto:* Bien parecido, gordo o flaco, limpio, gallardo, simpático, desaliñado. Forma de la cabeza, cara, piernas.
7. *Defectos:* Deformidades, anomalías, marcas de nacimiento. Enfermedades.
8. *Herencia.*

SOCIOLOGÍA

1. *Clase:* Trabajador, dirigente, pequeño burgués.
2. *Ocupación:* Tipo de trabajo, horas de trabajo, renta, condición de trabajo, agremiado o no, actitud hacia la organización, adaptabilidad al trabajo.
3. *Educación:* Cantidad, clase de escuelas, calificaciones, materias favoritas, materias más pobremente estudiadas.
4. *Vida de hogar:* Si viven los padres, autoridad que median, huérfano, padres separados o divorciados, costumbres de los padres, desarrollo mental de los padres, vicios de los padres, descuido. Estado legal del carácter matrimonial.
5. *I. Q.*
6. *Religión.*
7. *Raza, nacionalidad.*
8. *Lugar que ocupa en la colectividad:* Si sobresale entre los amigos, clubes, deportes.

CARÁCTER

9. *Filiación política.*
10. *Pasatiempos, manías:* Libros, diarios, revistas que lee.

PSICOLOGÍA

1. *Vida sexual, normas morales.*
2. *Premisa personal, ambición.*
3. *Contratiempos, primeros desengaños.*
4. *Temperamento:* Colérico, sereno, pesimista, optimista.
5. *Actitud hacia la vida:* Resignado, combatiente, derrotista.
6. *Complejos:* Obsesiones, inhibiciones, supersticiones, manías, fobias.
7. *Extrovertido, introvertido, ambivertido.*
8. *Facultades:* Lenguaje, talento.
9. *Cualidades:* Imaginación, criterio, afición, talante.

Este es el ordenamiento de la estructura de un carácter, que el autor debe conocer a fondo, y sobre el que debe construir.

PREGUNTA: ¿Cómo podemos fundir estas tres dimensiones en una sola unidad?

RESPUESTA: Tome los muchachitos de la obra de Sidney Kingsley, *Extremo cerrado*, por ejemplo. Casi todos están bien, físicamente. No hay, aparentemente, serios complejos que resulten de deficiencias físicas. En sus vidas, entonces, el medio ambiente será el factor determinante. El culto extremado de los héroes; la carencia de educación, de vestidos, de superintendencia; y, sobre todo, la presencia constante de la pobreza y del hambre, formarán su opinión del mundo y, en consecuencia, su actitud y conducta hacia la sociedad. Las tres dimensiones se han combinado para producir un rasgo sobresaliente.

PREGUNTA: ¿El mismo medio ambiente producirá la mis-

ma reacción sobre cada niño, o los afectará diferentemente según dijieran unos de otros?

RESPUESTA: Dos individuos nunca reaccionan idénticamente, ya que no son iguales. Un muchacho puede no tener reservas mentales; estima sus delitos juveniles; como preparatorios para una gloriosa carrera como miembro de una banda de bandoleros; otro participa en las actividades delictuosas por un sentimiento de lealtad, o de temor, o para vigorizar una reputación de valiente. Aun existe otro que está enterado de lo peligroso de su conducta, pero no ve otro camino para salir de la pobreza. A igualdad de condiciones sociológicas, habrán pequeñas diferencias físicas entre los individuos, y su desarrollo psicológico, que influirán en sus reacciones. La ciencia le dirá que nunca se han descubierto dos copos de nieve que sean idénticos. La más ligera perturbación atmosférica, la dirección del viento, la posición del copo de nieve que cae, alterarán el ejemplar. Por ello, hay infinitas variedades en su diseño. La misma ley lo gobierna todo. Si su padre siempre es bondadoso, o lo es periódicamente, o sólo una vez, o nunca, afectará profundamente su desarrollo. Y si la bondad paternal ha coincidido con sus momentos más felices y alegres, puede ocurrir que pase desapercibida. Cada acción depende de las circunstancias particulares del momento dado.

PREGUNTA: Hay ciertas manifestaciones humanas que no parecen encuadrar dentro de las tres categorías. He observado en mis propios períodos de depresión, o de excitación, que éstos parecen inmotivados. Me he observado, tratando de descubrir el origen de estos misteriosos disturbios, sin éxito. Puedo decir, con precisión, que este desasosiego solía asaltarme cuando tenía aprietos económicos o inquietudes mentales. ¿Por qué se ríe?

RESPUESTA: Usted me recuerda a un amigo mío —un escritor— quien me contó una extraña historia acerca de sí mismo. El incidente ocurrió cuando él tenía treinta años de

edad. Estaba aparentemente sano; había conquistado extinción por su trabajo; ganaba más dinero que el que sabía manejar; estaba casado y amaba tiernamente a su esposa y a sus dos niños. Un día, para su total asombro, se dió cuenta que no le preocupaba en absoluto qué es lo que podía sucederle a su familia, su cartera, o su vida. Estaba dando muestras de perturbación mental. Nada bajo el sol le interesaba; preveía todo lo que sus amigos decían y hacían. No podía tolerar la misma horrible rutina día tras día, semana tras semana; la misma mujer, la misma comida, los mismos amigos, las mismas historias de asesinatos en los diarios, sin cesar. Estos pensamientos casi le volvieron loco. Era un caso tan misterioso como el suyo. ¿Tal vez había dejado de amar a su esposa? Ya había pensado en eso, y estaba bastante desesperado como para no dejar de hacer una prueba. La hizo, pero sin éxito. No hallaba diferencia en su amor. Estaba franca y verdaderamente cansado de la vida. Dejó de escribir, dejó de ver a sus amigos, y finalmente decidió que estaría mejor muerto. El pensamiento no le vino en un momento de desesperación. Lo razonó fríamente, sin ninguna emoción. La Tierra había marchado durante billones de años antes de su nacimiento, meditó, y continuaría haciéndolo luego de su muerte. ¿Qué diferencia habría si él moría un poco antes del tiempo señalado?

Para esto, envió a su familia a casa de un amigo y se aprestó a escribir su última carta, explicando su resolución a su esposa. No era una carta fácil de escribir. No la encontraba enteramente convincente, y trabajó en ella como no lo había hecho nunca sobre sus dramas. De repente sintió un agudo retortijón de estómago. Le causó el dolor de una puñalada, persistente, agudísimo. Se encontró en una situación embarazosa. Quería quitarse la vida, pero era idiota morir con un dolor en el estómago. Además, tenía que terminar la carta.

Resolvió que lo más sensato sería tomar un purgante y aliviar el dolor. Así lo hizo. Cuando regresó al escritorio para

terminar su última epístola, la halló más difícil de escribir que antes. Las razones que había expuesto anteriormente le sonaban fantásticas — casi estúpidas. Se apreció del resplandor rayo de sol que jugueteaba sobre su escritorio, de la alternante luz y sombra sobre las casas del otro lado de la calle. Los árboles nunca le habían parecido tan verdes y refrescantes; la vida nunca le había parecido tan deseable. Quería ver, oler, sentir, caminar...

PREGUNTA: ¿Quiere decir que había perdido enteramente su deseo de morir?

RESPUESTA: Precisamente. Se encontró con un cuerpo menos entorpecido y con más de un millón de razones para vivir. Era realmente un hombre nuevo.

PREGUNTA: ¿Entonces, las condiciones físicas pueden influir, verdaderamente, tanto en el espíritu como para anular la diferencia entre la vida y la muerte?

RESPUESTA: Conocemos otros casos, también. Digamos que X se enamora de una muchacha bonita. Su amor no es correspondido, por lo que se siente contrariado, se desalienta y concluye por enfermar seriamente. Pero ¿cómo puede ser esto? El amor, según muchos, es etéreo, fuera de los límites de la economía o mero materialismo. ¿Investigaremos? El amor, como todas las emociones, se origina en el cerebro. El cerebro, de cualquier modo que se lo mire, se halla compuesto de tejidos, células, vasos sanguíneos. Esto es puramente físico. El más ligero disturbio físico se manifiesta primeramente en el cerebro, el que reacciona instantáneamente. Un sueño desengañoso tiene su efecto sobre el cerebro —el cerebro físico— el que transmite el mensaje al cuerpo. Recuerde que el amor, aunque sea etéreo, afecta funciones físicas tales como la digestión y el sueño.

PREGUNTA: ¿Pero suponga que la emoción no es enteramente física? ¿Qué en ella no existe ningún factor como el deseo.

RESPUESTA: Admitamos que se trata de la emoción más noble de todas —el amor maternal—. Esta madre particular no tiene dificultades económicas. Tiene dinero en abundancia, es sana, feliz. Su hija se enamora de un joven a quien la madre considera un riesgo más bien que una ventaja. No es de ninguna manera peligroso, sólo inapropiado desde el punto de vista de la madre. Pero la hija huye con él.

La primera reacción de la madre será de disgusto, seguida por amarga desilusión. Luego se avergonzará, tendrá piedad de sí misma. Todos estos estados de ánimo pueden traducirse en un ataque de histeria. Estos ataques aumentan en frecuencia e intensidad, debilitando la resistencia del cuerpo, y culminando en una verdadera enfermedad — hasta en una afección permanente.

PREGUNTA: ¿Toda reacción psicológica es el resultado de influencias físicas y del medio ambiente?

RESPUESTA: ¿Por qué la madre se oponía tan enérgicamente a la elección de marido de su hija? ¿Por su aspecto? Tal vez, aunque el término medio de las madres ocultan su desengaño cuando su yerno no es un Adonis. A menos que él sea verdaderamente un monstruo, su apariencia no provocará una reacción violenta. Pero, en cualquier caso, la desaprobación de la madre habría sido condicionada por su propio fundamento, por el parecido con su padre, con sus hermanos, con su astro cinematográfico favorito.

Otra causa de desilusión —y la más probable— serían las condiciones económicas del joven. Si él no está en condiciones de mantener bien a su hija, la madre temerá por ella y por sí misma. Aun si ella puede preservar a su hija de la pobreza, no puede impedir que sus amigos se mofen del pobre matrimonio. Ella puede encaminar al muchacho en negocios —aunque le sepa sólo un pobre hombre de negocios, capaz de perder todos sus ahorros. ¿O tal vez el joven es excelente, y de solvencia económica, pero de otra raza? Toda la educación

de la madre se sublevará en contra de él. Ella tendrá una multitud de recuerdos surgiendo desde su pasado: advertencias de ostracismo social, de diferencias fabulosas entre las razas, de supersticiones y patriotismo, completamente sin fundamento.

Piense en cualquier razón que usted quiera, desde el estado físico del joven hasta el lugar de origen de su bisabuelo, y descubrirá que cualquier cosa que provoque la oposición de la madre tiene un fundamento físico o socio'ógico, tanto en él como en ella. De cualquier modo que ensaye, debe volver a las tres dimensiones.

PREGUNTA: ¿Este principio de la tridimensionalidad no puede limitar el campo de acción del escritor?

RESPUESTA: Por el contrario. Le hace accesibles inopinadas perspectivas y le abre un mundo enteramente nuevo para la exploración y descubrimientos.

PREGUNTA: Usted mencionó estatura, edad, coloración de la piel, en su plan general de ordenamiento de la estructura de un carácter. ¿Todos estos elementos deben ser incorporados al drama?

RESPUESTA: Usted los debe conocer a todos, pero no necesita mencionarlos. Ellos influyen en el comportamiento del carácter, y no en el material explicativo acerca del mismo. La actitud de un hombre que mide seis pies de altura diferirá considerablemente de la de un hombre que mide cuatro pies, ocho pulgadas. Y la reacción de una mujer con el rostro marcado de viruelas no será la misma que la de una muchacha afamada por su bello cutis. Usted debe conocer cómo es su carácter, en cada detalle, para saber qué es lo que hará en una situación dada.

Todo lo que suceda en su drama debe provenir directamente de los caracteres que ha elegido para demostrar su premisa, y deben ser caracteres suficientemente fuertes para demostrar la premisa sin forzamiento.

2. *Medio Ambiente*

Cuando un amigo lo invita para asistir a una función teatral y usted luego de un momento de vacilación, contesta "Muy bien, ité", usted está haciendo una modesta declaración. Pero esa declaración es el resultado de un complicado proceso mental.

Su aceptación de la invitación puede ser motivada por la soledad, por un deseo de evitar una tarde tediosa, por exceso de energía física, por desesperación. Usted puede haber sentido que mezclándose con las gentes se olvidará de un problema, o logrará una nueva esperanza, o inspiración. La verdad, sin embargo, es que hasta una cuestión tan simple como decir "sí" o "no" es el producto de un esmerado análisis, cambios, revaluaciones de imaginadas o verdaderas, mentales o físicas, económicas o sociológicas condiciones en torno nuestro.

Las palabras tienen una estructura compleja. Las usamos volublemente, sin darnos cuenta que ellas también están compuestas de muchos elementos. Analicemos la palabra "felicidad", por ejemplo. Intentemos descubrir qué elementos entran en la composición de la felicidad completa.

¿Una persona puede ser "feliz" si tiene todo menos salud? Evidentemente no, dado que nos referimos a la felicidad completa, felicidad sin reservas. Por tanto, la salud debe ser anotada como un elemento necesario para la "felicidad".

¿Una persona puede ser "feliz" sólo con salud? Difícilmente. Uno puede sentir alegría, exuberancia, soltura, pero no felicidad. Recuerde que estamos hablando de felicidad en su forma más pura. Cuando usted exclama: "¡Muchacho, cuán feliz soy!" en el momento de recibir un obsequio largamente deseado, lo que experimenta no es felicidad. Es alegría, satisfacción, sorpresa, pero no felicidad.

Entonces, no somos demasiado temerarios si afirmamos que

un hombre necesita, además de salud, una ocupación que le permita llevar una vida cómoda. Admitiremos que el hombre no abusa de su tarea, porque negaría su posibilidad de ser feliz. Los ingredientes para la felicidad, hasta ahora, son salud y un empleo satisfactorio.

¿Puede ser feliz un hombre que posee estas dos cosas y no calor, afecto humano? Se necesitará poca argumentación sobre este punto. Un hombre necesita alguien a quien pueda amar y que le ame. Por tanto, agreguemos el amor a los otros requisitos.

¿Sería feliz si su empleo, aunque satisfactorio, no le brinda ninguna oportunidad de progreso? ¿Bastaría un buen empleo, salud, y amor, si el futuro no le deparara ninguna esperanza de evolución, de adelanto? No pensamos así. Tal vez su empleo no cambiará nunca, pero usted puede ser feliz en la esperanza de que se producirá un cambio. Por lo tanto, agreguemos la esperanza a nuestra lista de ingredientes.

En nuestra fórmula ahora se lee: Salud, un empleo satisfactorio, amor y esperanza de mayor felicidad. Pueden hacerse más subdivisiones, pero los cuatro ingredientes principales son suficientes para demostrar que una palabra es el producto de muchos elementos. Naturalmente, el significado de la palabra "felicidad" sufrirá innumerables transformaciones, según el lugar, el clima, las circunstancias, bajo las cuales se la emplee.

El protoplasma es una de las sustancias más simples, aunque contiene carbono, oxígeno, hidrógeno, nitrógeno, azufre, fósforo, cloro, potasio, sodio, calcio, magnesio, hierro. El simple protoplasma, en otras palabras, contiene los mismos elementos que un hombre complejo.

Al referirnos al protoplasma decimos que es "simple", en comparación con el hombre. Aunque es complejo, comparado con las cosas inanimadas. Ambos ocupan el lugar más bajo y el más alto, respectivamente, en la escala de complejidad. ¿Contradicción? No más que cualquier otra cosa en la Na-

raza. Las contradicciones hacen posible el movimiento, y el movimiento crea la vida. La vida es movimiento, esencialmente.

¿Qué le habría sucedido al protoplasma en el comienzo del tiempo, tal como lo conocemos, si le hubiera faltado el movimiento? Nada. La vida habría sido imposible. A causa del movimiento se desarrollan las más altas formas de la vida, la forma específica queda determinada por el lugar, clima, tipo de alimentación, abundancia de alimentos, luz o falta de luz.

Dé a una persona todos los elementos necesarios para la vida, pero altere uno de ellos —el calor, digamos, o la luz— y transformará completamente su vida. Si duda que esto sea verdad, puede experimentar consigo mismo. Supongamos que usted es feliz, que tiene los cuatro elementos necesarios. Vende sus ojos durante veinte y cuatro horas. Quiteles toda luz. Aun tiene salud, empleo, amor, esperanza. Además, sabe que después de veinte y cuatro horas quitará el vendaje. No está enteramente ciego, sólo se abstiene de ver por su propia voluntad. Sin embargo, ese experimento cambiará su actitud entera.

Comprobará que ocurre lo mismo si se tapa los oídos durante un día, o si se priva temporalmente del uso de una pierna. Coma solamente alguna comida por la que tenga predilección, durante meses —aunque sea por un par de semanas. ¿Cuál cree que será su reacción? ¿Deberemos decírselo? Usted detestará esa comida el resto de su vida.

¿Provocará una gran diferencia en su vida si fuera obligado a dormir en un lugar infestado de chinches, en una habitación pestilente, sobre un piso sucio, con sólo unos pocos harapos para abrigo o colchón? Indudablemente. Aunque lo hagan vivir en un ambiente pestilente solamente durante un día, multiplicará su aprecio por la limpieza y la comodidad.

Parece que el ser humano reacciona al medio ambiente exactamente de la misma manera que los primitivos seres monocelulares, cuando cambian su forma, color, y especie *bajo la presión del medio ambiente*.

Insistimos sobre este punto porque es de la mayor importancia que comprendamos el principio del cambio en el carácter. Un carácter varía constantemente. El más pequeño disturbio de su bien ordenada vida descompondrá su placidez y creará un trastorno mental, lo mismo que una piedra que resbala por la superficie de una charca producirá amplios círculos de movimiento.

Si es verdad que cada hombre experimenta la influencia de su medio ambiente, salud, y fundamento económico, como hemos tratado de demostrar, entonces es evidente que, ya que todo está en un proceso de constante cambio (siendo, naturalmente, el medio ambiente, la salud, y el fondo económico, partes del todo), el hombre también cambiará. En realidad, él es el centro de este constante movimiento.

No olvide esta verdad fundamental: todo es inconstante, sólo el variar es eterno.

Tome, por ejemplo, un próspero hombre de negocios — un comerciante en mercancías generales. Es feliz. Su negocio se halla en estado ascendente. Su esposa, sus tres niños, también están satisfechos. Es un caso raro, en verdad, un caso casi imposible, pero ilustrará nuestro punto. En lo que se refiere a su propio interés y al de su familia, este hombre está contento. Entonces, un gran industrial, en alguna parte, inicia un movimiento tendiente a reducir salarios y destruir sindicatos. A nuestro hombre le parece que esto es una cosa sensata. El trabajador, piensa, se ha vuelto demasiado arrogante últimamente. Porque si las cosas continúan a ese paso y los trabajadores lo quieren, pueden muy bien tomar posesión de la industria y atruiñar al país. Ya que nuestro hombre tiene algo que perder, siente que él y su familia están en peligro.

Un creciente desasosiego, lento pero persistente, se apodera insensiblemente de él. Se halla profundamente inquieto. Lee más acerca de este grave problema. Él puede o no saber que su temor es producido por unos pocos ricos industriales que

quieren reducir los salarios y están gastando sumas fabulosas para hacer cundir el pánico en el país. Nuestro hombre es atrapado en este artificio de propaganda. Quiere hacer su parte para salvar a su nación de la destrucción. Reduce los salarios, ignorando que por este acto no sólo tiene contratiados a sus empleados, sino que contribuye a un movimiento que al final demostrará ser un bumerang, y que puede también destruir su propia subsistencia. Con la reducción del poder adquisitivo, que él ha contribuido a ocasionar, su negocio puede ser uno de los primeros en sufrir.

Nuestro hombre padecerá aún cuando sepa de qué se trata y no reduzca los salarios. Se verá envuelto en la reacción de los otros empleadores que rebajaron los salarios. Le impondrán condiciones y procurarán disponer sus cosas al fin que desean, quiera o no quiera prestarse a ello, y junto con él afectarán a su familia. Ya no podrá darles tanto dinero como lo hacía, porque la fuente de abundantes recursos se ha secado. Esto apresurará alguna discordia entre los miembros de la familia y podrá aún provocar una eventual separación.

La guerra en Europa y China, una huelga en San Francisco, el ataque de Hitler a las democracias, seguramente nos afectarán tanto como si estuviéramos en la escena. Cada suceso humano viene a casa, al fin, a descansar. Hallamos, a nuestro pesar, tal vez, que aún las cosas aparentemente inconexas se hallan muy relacionadas entre sí, y a nosotros.

No hay escapatoria — para nuestro comerciante en mercancías generales o para cualquier otro.

Los bancos y los gobiernos están sujetos a alteraciones al igual que todos nosotros. Vimos esto en la depresión de 1929. Se perdieron innumerables millones de dólares. Después de la primera Guerra Mundial, gobierno tras gobierno fueron derribados, y nuevos gobiernos o nuevos sistemas tomaron sus lugares. Su dinero, sus inversiones, fueron arrasadas de la mañana a la noche, y su seguridad con ellas. Usted, como

individuo, tiene la seguridad, igual que el resto del mundo, que se halla subordinado a las circunstancias reinantes.

Un carácter, entonces, es la suma total de su conjunto físico y de las influencias que su medio ambiente ejercen sobre él. Observe las flores. Su desarrollo es muy diferente si reciben el sol de la mañana, el sol del mediodía, o el sol de la tarde.

Nuestros espíritus, no menos que nuestros cuerpos, reaccionan a las influencias externas. Existen recuerdos primitivos que se hallan tan profundamente arraigados que a menudo no tenemos conciencia de ellos. Podemos hacer determinados esfuerzos para deshacernos de influencias del pasado, para escapar de nuestros instintos, pero continuaremos en sus garras. Recuerdos inconscientes desfiguran nuestros juicios sin hacer caso de cuán imparciales procuramos ser.

Woodtuff dice, en *Biología animal*:

"Es imposible considerar el protoplasma si no lo hacemos en conexión con sus circunstancias rodeantes, cualesquiera que puedan ser; tanto las variaciones de su medio ambiente como las de sus actividades son reflejadas, directa o indirectamente, en su apariencia".

Observe a las mujeres que caminan bajo la lluvia, cubriéndose con sus coloteados paraguas y notará que sus rostros reflejan el color de los paraguas que llevan. Los recuerdos de nuestra propia niñez, memorias, experiencias, se convierten en una parte indeleble de nosotros mismos y herirán y desfigurarán nuestra inteligencia. No podemos ver las cosas de una manera distinta de la que este reflejo nos permite. Podemos atañir en contra de esta deformación, podemos oponer una lucha consciente en contra de ella, podemos aun actuar en contra de nuestras naturales inclinaciones, pero a pesar de eso reflejaremos todo cuanto expusimos.

La vida es cambio. El más pequeño desorden altera completamente al individuo. El medio ambiente cambia, y el hom-

bre con él. Si un joven conoce a una joven bajo circunstancias adecuadas, puede ser atraído hacia ella por su común interés en la literatura, o las artes, o los deportes. Este común interés hacia un asunto puede irse intensificando hasta originar afecto y simpatía. La simpatía crece, y antes que se den cuenta será cariño, que es más profundo que la simpatía o el afecto. Si nada altera esta armonía se convertirá en apasionamiento. El apasionamiento no es aún amor, pero se aproxima al amor a medida que progresá hacia el estado de devoción y luego de embeleso, o adoración, que ya es amor. El amor es el último estado. Puede ser probado por el sacrificio. El amor verdadero es la capacidad de sobrellevar cualquier penalidad por el ser amado.

Las emociones de dos personas pueden seguir este curso si todo se lleva a cabo en forma conveniente; si nada entorpece este romance en capullo, ellos pueden casarse y vivir siempre felices. Pero supongamos que cuando esta misma pareja de jóvenes alcanza el estado de cariño, un chismoso malintencionado le hace saber al joven que la dama en cuestión tuvo una cuestión amorosa antes de conocerlo a él. Si el joven ha tenido alguna mala experiencia anterior, se apartará de la muchacha. El cariño se trocará en frialdad, de frialdad en mala intención, de malicia en antipatía. Si la muchacha encara la cuestión en tono desafiante y no se arrepiente del pasado, la antipatía puede convertirse en amargura, y la amargura en execración. Por el contrario, si la madre del joven tuvo una experiencia semejante a la de esta muchacha, y como consecuencia de ello llegó a ser una mejor esposa y madre, entonces el cariño del joven puede crecer hasta convertirse en amor mucho más rápidamente que de otra manera.

Esta simple intriga amorosa se halla sujeta a cualquier número de variaciones. El exceso o la carencia de dinero influirá en su curso. Un empleo estable o inseguro hará lo mismo. La salud o enfermedad pueden acelerar o retardar la consuma-

ción del amor. El estado financiero y social de ambas familias puede afectar el noviazgo en forma favorable o desfavorable. La herencia puede tumbar el carro de manzanas.

Cada ser humano se halla en un estado de constante fluctuación y cambio. Nada es estático en la naturaleza, y menos aún el hombre.

Como señalamos antes, un carácter es la suma total de su conjunto físico y de las influencias que su medio ambiente ejercen sobre él en ese momento particular.

3. *El Acceso Dialéctico*

¿Qué es la dialéctica? La palabra nos viene de los antiguos griegos, quienes la empleaban para significar una conversación o diálogo. Ahora bien, los ciudadanos de Atenas consideraban la conversación como un arte superior —el arte de descubrir la verdad— y realizaban concursos para hallar el mejor conversador o 'dialéctico'. Sobre todos los otros griegos, Sócrates se destaca como el más perfecto. Podemos leer algo de sus conversaciones en *Diálogos*, de Platón, el que nos da, en concienzudo estudio, el secreto de su arte. Sócrates llega a la verdad por el siguiente procedimiento: expresa una proposición, le busca una contradicción, y rectificándola a la luz de esta contradicción, encuentra una nueva contradicción. Esto continúa indefinidamente.

Observemos más ampliamente este método. El movimiento de la conversación es asegurado mediante tres pasos. Primero, enunciada de la proposición, llamada *tesis*. Luego, el descubrimiento de una contradicción a esta proposición, llamada *antítesis*, y que es lo contrario de la proposición original. Ahora bien, la resolución de esta contradicción requiere la corrección de la proposición original, y formulación de una tercera proposición, la *síntesis*, que es la combinación de la proposición original y la contradicción a la misma.

:

Estos tres pasos —tesis, antítesis, y síntesis— constituyen las leyes de todo movimiento. Todo lo que se mueve constantemente se niega a sí mismo. Todas las cosas pasan a ser sus opuestos a través del movimiento. El presente se convierte en pasado, el futuro se transforma en presente. Heraclito dijo: "Usted no podría dar dos pasos en el interior del mismo río, que ya otras aguas estatían fluyendo." No hay nada que no se mueva.

El cambio constante es la esencia misma de toda la existencia. Con el tiempo todo se transforma en su opuesto. Cada cosa contiene su propia contradicción en sí misma. El cambio es una fuerza que lo impulsa a moverse, y este mismo movimiento se convierte en algo diferente de lo que era. El presente se transforma en pasado y ambos determinan el futuro. Nuevas vidas surgen de las viejas, y esta nueva vida es la combinación de la vieja con la contradicción que la ha destruido. Esta contradicción que causa el cambio continúa por siempre jamás.

Un ser humano está hecho de contradicciones. Planea una cosa y en seguida hace otra; amando, cree que odia. El hombre, optimido, humillado, aporreado, aun profesa simpatía y comprensión para aquellos que le han aporreado, humillado, y optimido.

¿Cómo podemos explicarnos estas contradicciones?

¿Por qué el hombre que usted protege se vuelve en contra suya? ¿Por qué el hijo se vuelve contra el padre, la hija en contra de la madre?

Un muchacho huye de su hogar porque su madre insiste en que barra la suciedad de su departamento de dos habitaciones. El odia el barrido. Pero está muy contento con un empleo de conserje ayudante en un gran casa — su principal función es la de barrer los vestíbulos y pasillos. ¿Por qué?

Una muchacha de doce años se casa con un hombre de cincuenta y es verdaderamente feliz. Un ladrón se convierte en un digno ciudadano, un rico caballero se transforma en

ladrón. La hija de una familia respetable y religiosa cae en la vida del vicio y la prostitución. ¿Por qué?

Vistos superficialmente, estos ejemplos son parte de un enigma, parte del llamado "misterio de la vida". Pero pueden ser explicados dialécticamente. Es una tarea hercúlea, pero no imposible si recordamos: que sin contradicción no habría movimiento y, por tanto, tampoco vida. Sin contradicción no existiría el Universo. Las estrellas, la luna, la tierra no existirían — ni nosotros. Hegel dijo:¹

"Una cosa se mueve y adquiere impulso y actividad sólo porque contiene una contradicción en sí misma. Ese es el proceso de todo movimiento y todo desarrollo."

Adoratsky, en su *Dialéctica*, escribe:

"Las leyes generales de la dialéctica son universales: ellas han sido establecidas en el movimiento y desarrollo de la inmensurable, vasta, luminosa nebulosa de la cual se formaron los sistemas estelares en los espacios del universo . . . en la estructura interna de las moléculas y átomos y en el movimiento de electrones y protones."

Zeno, en el siglo V de nuestra era, fué el padre de la dialéctica. Adoratsky transcribe manifestaciones de Zeno:

"Una flecha, en el curso de su vuelo, debe hallarse en algún punto definido de su trayectoria y ocupar un lugar preciso. Si eso es verdad, entonces, en cada momento dado se halla en un punto definido en estado de reposo, eso es, inmóvil; en consecuencia, no está enteramente en movimiento. Veamos, por lo tanto, que el movimiento no puede ser expresado sin recurrir a proposiciones contradictorias. La flecha está en un lugar dado, sin embargo al mismo tiempo no está en ese lugar. Es únicamente expresando estas dos afirmaciones con-

¹ *La Ciencia de la Lógica.*

tradictorias coincidentemente que podemos describir el movimiento."

Detengámonos aquí y mantengamos a un ser humano en absoluta inmovilidad. Analicemos a fondo a la muchacha que dejó un hogar religioso para convertirse en una prostituta. No es suficiente decir que ciertas fuerzas causaron su degeneración. Hubieron fuerzas, naturalmente, pero, ¿cuáles fueron? ¿La movía alguna guía sobrenatural? ¿Encontró francamente atractiva la prostitución? Difícilmente. Ella había leído, oido decir a sus padres, al pastor de su iglesia, que la prostitución es uno de los peores males de la sociedad, pleno de incertidumbres, enfermedades, horror. Sabía que una prostituta era perseguida por la ley, esquilmando por rufianes, engañada igualmente por clientes y amos, y que finalmente le aguardaría una solitaria y miserable muerte.

Es casi imposible que una muchacha normal, bien nacida, quisiera hacerse prostituta. Con todo, ésta se prostituyó — y otras también.

Para comprender las razones dialécticas para la acción de esta muchacha debemos conocerla a fondo. Solamente entonces podremos percibir las contradicciones dentro y fuera de ella, y por medio de estas contradicciones, el movimiento, que es vida.

Llamemos Irene a esta muchacha; he aquí el ordenamiento de la estructura del carácter de Irene.

FISIOLOGÍA

Sexo: Femenino.

Edad: Diez y nueve años

Altura: Cinco pies, dos pulgadas.

Peso: Ciento diez libras.

Color del cabello: Castaño oscuro.

Color de los ojos: Castaños.

Piel: Clara.

Postura: Erguida.

Aspecto: Atractivo.

¿Bonita?: Sí, mucho.

Salud: Fué operada de apendicitis cuando tenía quince años. Es muy susceptible a contraer resfriados, y toda su familia está mórbidamente temerosa de que se vuelva tuberculosa. Era aparentemente indiferente, pero actualmente está convencida que morirá joven, y quiere gozar de la vida mientras pueda.

Marcas de nacimiento: Ninguna.

Anormalidades: Ninguna, si pasamos por alto su hiper-sensibilidad.

Herencia: Constitución débil, heredada de su madre.

SOCIOLOGÍA

Clase: Media. Su familia vive con comodidad. Su padre tiene un almacén general, pero la última competencia le ha estado amargando la vida. Teme ser desplazado por gente más joven. El tiempo demostrará que este está plenamente justificado, pero jamás aafigirá a su familia con ello.

Ocupación: Ninguna. Irene debía ayudar en los quehaceres de la casa, pero prefiere leer y dejar que el peso de este trabajo recaiga sobre su hermana Silvia, de diez y siete años de edad.

Educación: Escuela superior. Quería abandonar en el segundo año, pero la insistencia y las sinceras amenazas de sus padres le hicieron finalizar el curso, aunque a los tropiezos. Nunca le gustó la escuela ni el estudio. No comprendía matemáticas ni geografía, pero le gustaba historia. El heroísmo, las intrigas amorosas, las traiciones, la fascinación. Leía historia profusamente, pero no como verdad carente de novela. Las fechas y los nombres eran de poca o ninguna importancia para ella, y sólo le interesaba el encanto. Su memoria no era retentiva, y

sus chapuceros hábitos de trabajo derivaban en un constante conflicto con sus maestros. Su pulcritud física no se reflejaba en sus desprolijas y mal redactadas composiciones. El de su graduación fué el día más feliz de su vida.

Vida de hogar: Sus padres viven. Su madre tiene alrededor de cuarenta años, su padre cincuenta y dos. La vida de su madre fué bastante turbulenta. Tuvo una intriga amorosa durante dos años y medio, al final de cuyo lapso el hombre huyó con otra mujer. Ella intentó suicidarse. Su hermano la sorprendió con el grifo del gas abierto en el cuarto de baño. Había sufrido una alteración del sistema nervioso y fué enviada a casa de una tía para reponerse. Permaneció allí un año, recobrando su salud, y conoció al hombre que ahora es su marido. Se comprometió para casarse, aunque no le amaba. Su desprecio por los hombres la hizo indiferente hacia la identidad del hombre con el que se casaba. Él, por el contrario, era un hombre de apariencia sencilla, orgulloso de que una muchacha tan bella consintiera en casarse con él. Ella nunca le habló de su cuestión con el otro hombre, pero no le inquietaba que lo descubriera. Él nunca lo hizo, ya que nada le importaba acerca de su pasado. La amaba a pesar de que al principio fué una esposa de muy poco mérito.

Después del nacimiento de Irene, ella cambió completamente. Tomó interés por su casa, por su niña, y hasta por su marido. Pero ahora su vesícula biliar, que la ha preocupado durante años, no se curará sin una operación. Se ha vuelto nerviosa e irritable. Ya no lee como lo hacía en otro tiempo — ni siquiera un diario. Tuvo sólo una educación de escuela elemental y soñaba con que Irene fuera al colegio. Pero la aversión de su hija al estudio frustró esta ambición.

Su educación fué tristemente descuidada, y atribuye su juvenil desliz a la negligencia de sus padres. Como resultado ella ejerce estrecha vigilancia sobre cada paso de Irene. Esto conduce a constantes disputas entre madre e hija. Irene

odia la superintendencia, pero su madre insiste en que no sólo es prerrogativa suya sino su sagrado deber.

El padre de Irene es de origen escocés. Es frugal, pero haría cualquier cosa por satisfacer las necesidades de su familia. Irene es su mimada. Él se inquieta por su salud y a menudo la desiente en las disputas con su madre. Sin embargo, sabe que su esposa es bien intencionada, y está de acuerdo en que Irene debe ser cuidada más adelante. A la muerte de sus padres tomó posesión del almacén que les perteneciera, y se convirtió en el único propietario. Él también, fué únicamente a la escuela elemental. Lee el diario local, el *Courier*. Sus padres fueron republicanos, así que él también es republicano. Si se le preguntase, no podría dar ninguna razón acerca de su opinión. Cree firmemente en Dios y en la Patria. Es un hombre simple, de gustos sencillos. Hace una modesta contribución anual a la iglesia y es altamente respetado en la comunidad.

I. Q.: Irene es inferior a lo normal.

Religión: Presbiteriana. Irene es agnóstica, cuando piensa algo referente a religión. Está demasiado preocupada por sí misma.

Colectividad: Pertenece a una sociedad de canto y al "Moonlight Sonata Social Club", donde se reúnen los jóvenes para bailar y jugar. A veces el juego degenera en partidas francamente enojosas. Irene es admirada por su gracia. Es una buena bailarina — nada más. Los elogios que recibe aquí le causan deseos de ir a Nueva York y ser bailarina. Naturalmente, cuando menciona esto a su madre ocurre una escena de histeria. El deseo de la madre de anular la ambición de Irene proviene de su temor de que una vida libre en la ciudad pueda afectar su moral y, en menor grado, de la delicada salud de Irene. La muchacha nunca se atrevió a mencionar nuevamente el asunto.

Irene no es particularmente popular entre las niñas, debido a cierto deleite que encuentra en la murmuración maliciosa.

Filiación política: Ninguna. Irene nunca pudo resolver la diferencia entre los partidos Republicano y Demócrata y no sabía que existiera algún otro.

Pasatiempos: Cine, baile. Es loca por el baile. Fuma secretamente.

Lecturas: Revistas insustanciales: cuentos de amor, novelas, noticias referentes al cine.

PSICOLOGÍA

Vida sexual: Tenía una cuestión con Jaimito, un miembro del club. Su temor era de que algún lamentable destino pusiera al descubierto su futilidad. Ahora han roto relaciones porque él se negó llanamente a casarse con ella, aunque Irene ya pensaba en enfadarse. No se desilusionó mucho por su negativa, ya que su proyecto es ir a Nueva York y hacerse corista. Danzar ante un público que la admite es la cima de sus sueños.

Moral: "No hay nada censurable en cualquier relación sexual si usted puede cuidarse a sí mismo".

Ambición: Danzar en Nueva York. Durante más de un año ha ahorrado el dinero que le daban para sus gastos. Si los demás se oponen ella huirá. Se alegra de que Jaimito se haya rehusado a casarse con ella. No puede imaginarse a sí misma en el papel de una esposa domesticada cuya principal función es la de tener niños. Siente que Plainsville sería un lugar terrible para morir y que es odioso para vivir. Nació en el pueblo y conoce cada piedra que tiene. Siente que aunque fracase como bailarina, el sólo hecho de hallarse fuera de Plainsville hará su felicidad.

Contratiempo: No ha recibido lecciones de baile. No hay academia en el pueblo, y tener que enviarla a otro pueblo habría ocasionado más gastos de los que su padre podría pagar. Ha procurado demostrar a su familia que estaba sacrificando su vida por su bien.

Temperamento: Irascible. La más leve provocación le producirá ira. Es vengativa y jactanciosa. Pero cuando su madre estuvo enferma, asombró a la villa por su devoción. Insistió en permanecer a su lado hasta que estuvo completamente restaurada. Cuando Irene tenía catorce años, murió su canario, por lo que estuvo inconsolable durante semanas.

Actitud: Belicosa.

Complejos: Complejo de superioridad.

Supersticiones: Número trece. Si algo desagradable acontece en un viernes, acaecerán sucesos desgraciados durante toda la semana.

Imaginación: Buena.

La *tesis* en este caso será el deseo de los padres de casar a Irene tan ventajosamente como sea posible.

La *antítesis* será la intención de Irene de no casarse, y su deseo de ser bailarina a cualquier precio.

La *síntesis* será la resolución: la huída de Irene y el hecho de hallarse eventualmente en las calles.

SINOPSIS

Irene, en vez de ir a la sociedad de canto ha estado saliendo con un joven. Una muchacha, al encontrar a la madre de Irene en la calle le pregunta por qué Irene se ha separado del grupo. La madre a duras penas puede disimular su sorpresa, pero explica que Irene no ha estado bien últimamente. En el hogar, hay un tremendo conciliáculo. La madre sospecha que Irene ha perdido su virginidad y quiere casarla tan rápidamente como sea posible con un empleado del almacén de su padre. Irene se entera de la determinación de su madre. Ella decide huir y realizar su ambición. No encuentra empleo en el teatro y, no teniendo profesión con qué ganarse la vida, pronto sucumbe ante la apremiante necesidad y se inclina hacia la prostitución.

Hay miles de muchachas que huyen de miles de hogares. Naturalmente, no todas se prostituyen — porque su constitución física, mental y sociológica difieren de mil maneras unas de otras y de Irene. Nuestra sinopsis es sólo una versión de cómo una muchacha de un hogar respetable se convierte en una prostituta.

Supongamos que en la misma familia ha nacido un jorobado. Nunca creará el tipo de conflicto que originó Irene. Una persona deformada hará cualquier cosa en un apuro. Nuestro carácter debe tener una buena figura para pensar en ser una bailarina. Irene es intolerante; una persona humilde o apreciativa estará contenta de conseguir lo que Irene logró de la vida. Nunca pensará en huir; *ergo*, Irene tenía que ser intolerante. Irene es frívola. Otra muchacha puede ser inteligente, estudiosa, comprensiva, simpática — disimulará la evidente negligencia de su madre, la ayudará, la corregirá cautamente. No tendrá que huir.

Irene es vanidosa. Recibe demasiados elogios, piensa que puede cantar y bailar mucho mejor de lo que lo hace actualmente. No teme huir porque cree que Nueva York la espera con los brazos abiertos. Irene *debe* ser vanidosa.

Irene está completamente desarrollada. Era admirada, cortejada. Tenía experiencia sexual sin graves consecuencias. Por eso, no le resulta monstruoso rodar hacia la prostitución cuando no le queda abierto ningún otro camino. Era una salida más fácil que el suicidio para sus dificultades económicas. ¿Por qué no regresó al hogar? Su jactancia en el pasado, su intolerancia hacia los de su casa, excluían esta solución. Ese es el *por qué* debe ser intolerante y el *por qué* debe vanagloriarse.

Pero, ¿por qué rodará hacia la prostitución? Porque usted está obligado por su premisa a *hallar una muchacha que se incline hacia la prostitución a falta de otro medio de subsistencia*. Irene es esa muchacha.

Naturalmente, Irene puede conseguir un empleo como sir-

vienta o vendedora, que conservará por algún tiempo, y luego perderá a causa de su innata inadaptabilidad para tal trabajo. Le corresponde a usted, como dramaturgo, hacerle ensayar todos los medios posibles para evitar la prostitución. Pero ella *debe ceder*: no porque el dramaturgo quiere que lo haga, sino porque su constitución es tal, que no puede ser buena prescindiendo de las oportunidades que se le presentan. Si tiene éxito en evitar su destino, el dramaturgo debe encontrar otra muchacha cuyas cualidades sean tales que satisfagan la premisa original. Recuerde que la muchacha tiene sus propias normas y que usted no puede juzgarla con las suyas. Si ella tuviera una inteligencia penetrante nunca se habría encontrado en una categoría tal. Pero es vanidosa, superficial, jactanciosa. Se avergüenza de admitir su derrota. Proviene de una pequeña villa, donde todos sabrían lo sucedido. No sería capaz de enfrentar a sus amigos, tolerar su recóndito sarcasmo.

Es su tarea, como dramaturgo, agotar toda otra posibilidad y luego demostrar, lógicamente, cómo ella encuentra su camino en el tipo de vida que más quería evitar. Tiene que demostrar que no le queda otra cosa por hacer. *Si, por cualquier motivo, sentimos que la prostitución no era la única salida para Irene, usted ha fracasado como artífice y como dramaturgo.*

Este acceso es dialéctico, porque todo el conflicto provino del fondo medioambiental y físico del carácter. La contradicción inmanente le hizo hacer lo que ella hizo.

Naturalmente, un dramaturgo puede comenzar con una trama o con una idea. *Pero luego de ello debé formular una premisa que cristalizará su trama o idea.* De este modo la trama o idea no quedará separada del drama considerado como un todo, sino que será una parte integrante de él.

Francisco S. Nugent, anteriormente crítico de cine del *The New York Times*, escribió el 17 de febrero de 1939, acerca de una película titulada *Hechos el uno para el otro*: "porque

eso, en realidad, es la historia de *Hechos el uno para el otro*, y viene a ser la historia, en una forma u otra, de cada pareja joven que existió, o existirá, en cualquier tiempo. El señor Swerling no ha dicho nada nuevo, opinando a favor o en contra, o arrojando un poquito de luz sobre el oscuro curro del destino humano. Él simplemente ha encontrado una simpática pareja de jóvenes, o los ha dejado hallarse mutuamente, y ha permitido que la naturaleza actuara libremente. Es un procedimiento extraño para un escritor de letra cursiva. Habitualmente ellos dejan de lado a la naturaleza y piensan las cosas más detestables para hacerles hacer a sus personajes. Es asombroso cuán interesante puede ser el comportamiento de un ser humano normal."

Sí, es asombroso. ¡Si los dramaturgos y productores perinitieran a los caracteres labrar sus propios destinos por sí mismos!

4. Evolución del Carácter

"Lo único que uno verdaderamente conoce acerca de la naturaleza humana, es que cambia. La mudanza es la sola cualidad que podemos afirmar de ella. Los sistemas que fallan son aquellos que confían en la estabilidad de la naturaleza humana, y no en su crecimiento y desarrollo".

OSCAR WILDE, *El espíritu del hombre bajo el socialismo.*

Prescindiendo del medio en el que trabaja, usted debe conocer enteramente a sus caracteres. Y debe conocer no sólo como son hoy, sino como serán mañana o dentro de algunos años.

Todo cambia en la naturaleza — los seres humanos junto con lo demás. Un hombre que era valiente hace diez años puede ser un cobarde ahora, por cualesquiera circunstancias: edad, decadencia física, cambio en su estado económico — para nombrar unas pocas.

Usted puede creer que conoce a alguien que nunca ha cambiado y nunca cambiará. Pero nunca ha existido semejante persona. Un hombre puede mantener sus puntos de vista religiosos y políticos aparentemente intactos a través de los años, pero un atento escrutinio mostrará que sus convicciones se han profundizado o se han vuelto superficiales. Ellas han pasado por muchos estados, muchos conflictos, y continuarán pasando por ellos mientras el hombre viva. Así que él, después de todo, también cambia.

Hasta las piedras cambian, aunque su desintegración es imperceptible; la Tierra marcha a través de una lenta pero persistente transformación; el sol, también; el sistema solar, el Universo. Han nacido naciones, pasado por la adolescencia, alcanzado la virilidad, envejecido, y luego muerto, ya sea violentamente o por disolución gradual.

¿Por qué el hombre, entonces, sería la única cosa en la Naturaleza que nunca cambiaría? ¡Absurdo!

Existe solamente un dominio en el que los caracteres contravienen las leyes naturales y permanecen invariables: el reino de la mala escritura. Y es la naturaleza fija de los caracteres la que hace a la escritura mala. Si un carácter de un cuento corto, novela, o drama ocupa la misma posición al final que al principio, ese cuento, novela, o drama es malo.

Un carácter se pone de manifiesto por medio del conflicto; el conflicto comienza con una decisión; la resolución se toma a causa de la premisa de su drama. La resolución del carácter necesariamente pone en movimiento otra resolución: la de su antagonista. Y son estas resoluciones, la una resultante de la otra, las que impelen el drama hacia su meta final: la demostración de la premisa.

Nunca vivió ningún hombre que pudiera permanecer invariable a través de una serie de conflictos que afectaran sus medios de vida. Por necesidad él debe cambiar, crecer, alterar su actitud para con la vida.

Hasta un cadáver se halla en estado de cambio: desintegración. Y mientras un hombre está discutiendo con usted, intentando demostrar su inmutabilidad, cambia: envejece.

Así, podemos decir, sin temor a equivocarnos, que cualquier carácter, en cualquier tipo de literatura, que no sufre un cambio básico, es un carácter mal descrito. Podemos ir más lejos y decir que si un carácter no puede cambiar, cualquier situación en que sea colocado será una situación irreal.

Nora, de *Casa de muñeca*, que comienza como "cabeza de chorlito" y "ave canora" de Helmer, se convierte en una mujer adulta al final del drama. Comienza como una niña, pero el terrible despertar la introduce violentamente en la edad madura. Primero está aturdida, luego horroizada, después casi se suprime a sí misma y finalmente se rebela.

Archer dice:

"En todo drama moderno, tal vez no haya ningún carácter que "se desarrolle", en el sentido vulgar de la palabra, tan de golpe como *Nora*, de Ibsen."

Considere cualquier drama verdaderamente grande, y verá el mismo punto ilustrado. *Tartufo*, de Molière, *El Mercader de Venecia* y *Hamlet*, de Shakespeare, *Natán el Sabio*, de Lessing, *Medea*, de Eurípides, todos se basan en el cambio y el desarrollo constante del carácter bajo los choques del conflicto.

Otelo comienza con amor, finaliza con celos, asesinato y suicidio.

El oso comienza con rencor, termina con amor.

Hedda Gabler comienza con egotismo, acaba con suicidio.

Macbeth comienza con ambición, finaliza con asesinato.

El huerto de los cerezos comienza con irresponsabilidad, termina con la pérdida de la propiedad.

Excursión comienza con el deseo vehemente de realizar un sueño, termina con el despertar a la realidad.

Hamlet comienza con una sospecha, acaba con un asesinato.

Las hijas de Mamba comienza con un temperamento violento, finaliza en un asesinato y suicidio.

Extremo cerrado comienza con pobreza, termina con un crimen.

El cordel de plata comienza con tiranía, acaba con la muerte.

La mujer de Craig empieza con demasiada escrupulosidad, termina con soledad.

Esperando a Lefty comienza con incertidumbre, finaliza con convicción.

El vendaval comienza con antagonismo y falta de esperanza, termina con unidad y esperanza.

Qué vida comienza con la aceptación del fracaso, finaliza con el nacimiento de la confianza en sí mismo.

Introducción a la gloria comienza a la ventura, acaba con un designio.

El profesor Mamlock comienza con aislamiento, finaliza con esfuerzo colectivo.

Todos estos caracteres se mueven implacablemente de un estado de ánimo hacia otro; ellos están obligados a cambiar, crecer, desarrollarse, porque el dramaturgo tenía una premisa enteramente clara para demostrar.

Cuando una persona comete un error, siempre lo refuerza con otro. Generalmente el segundo error proviene del primero y el tercero del segundo. Orgón, en *Tartufo*, cometió el grave error de admitir a Tartufo en su hogar, creyendo en su santidad. El segundo error fué confiar a Tartufo una pequeña caja que contenía documentos, "los que, de ser descubiertos podrían, por lo que sé, costar a mi amigo todos sus bienes, y —si él fuera atrapado— su cabeza".

Orgón creyó en Tartufo hasta ese punto, pero ahora, al poner esta caja bajo su custodia, Orgón expone una vida humana. El desarrollo de Orgón es evidente, profundizándose en cada renglón.

TARTUFO: Está bien oculta. (*La caja.*) Podéis sentiros tranquilo en cuanto a ella, mientras yo la tenga.

ORGÓN: ¡Mi mejor amigo! Lo que hacéis está más allá de todo agradecimiento. Ello nos une aún más estrechamente que antes.

TARTUFO: Nada podría hacer eso.

ORGÓN: Una cosa podría, como acabo de ver, si ello no fuera perfecto.

TARTUFO: Un aserto enigmático, hermano. Explicádmelo, os lo ruego.

ORGÓN: Dijisteis hace poco rato que mi hija necesita un marido que pudiera cuidarla de cualquier extravío.

TARTUFO: Lo dije. Y pienso que no puede ser una persona mundana como Valerio.

ORGÓN: Ni yo. Y esto me ha estado preocupando últimamente; ella no podría tener más segura, más tierna guía a través de las acechanzas de esta vida que vos, querido amigo.

TARTUFO (*quien está sinceramente desconcertado, por el momento*): ¿Que yo, hermano? Oh, no. ¡No!

ORGÓN: ¿Qué? ¿Os rehusáis a ser mi yerno?

TARTUFO: Es un honor al que yo nunca he soñado aspirar. Y... y... Tengo motivos para pensar que no gozo de ninguna preferencia a los ojos de Mariana.

ORGÓN: Eso importa poco si ella ha encontrado preferencia a los vuestros.

TARTUFO: Los ojos que se han fijado en el Cielo, hermano, no han de mirar la belleza perecedera.

ORGÓN: Es verdad, hermano, es verdad... ¡Pero tendríais ese motivo para rehusar una novia que carece de donaire?

TARTUFO (*que duda de cómo un casamiento con Mariana le ayudaría en sus designios respecto a Elmira*): No quería decir eso. Muchos hombres santos se han casado con donosas vírgenes y no han pecado. Pero... para seros franco... temo

que un casamiento con vuestra hija pueda no ser del todo agradable a la señora Orgón.

ORGÓN: ¿Qué, si no lo es? Ella es sólo su madrastra, y su consentimiento no es necesario. Puedo agregar que Mariana aportará a su marido una abundante dote, pero se que eso no influirá en vos.

TARTUFO: ¿Cómo habría de influir?

ORGÓN: Pero lo que, espero, *influirá* sobre vos es que el rechazo de su mano me produciría una penosa desilusión.

TARTUFO: Sí, yo pensaba *eso*, hermano...

ORGÓN: Más que eso, sentiría que pensárais que una alianza de tal naturaleza no sea digna de vos.

TARTUFO: Yo soy quien es indigno. (*Decide correr el riesgo.*) Pero, antes que me juzguéis tan mal, debo... sí, *debo* sobreponerme a mis escrúpulos.

ORGÓN: ¿Entonces consentís en ser mi yerno?

TARTUFO: Ya que lo deseáis, ¿quién soy yo para deciros que no?

ORGÓN: Me habéis hecho nuevamente feliz. (*Hace sonar una campanilla.*) Enviaré por mi hija y le diré lo que he concertado para ella.

TARTUFO (*yendo hacia la puerta de su derecha*): Mientras tanto os rogaré me permitáis retirarme. (*En la puerta.*) Si puedo ofrecer mi consejo, será mejor, al exponer este asunto delante de ella, espaciarse menos sobre cualquier pobre mérito de mí mismo que sobre vuestros deseos de padre. (*Sale*)

ORGÓN (*para sí mismo*): ¡Qué humildad!

El tercer error de Orgón consiste en tratar de obligar a su hija a casarse con este borbón. Su cuarto error está en ceder todos su bienes para que Tartufo los administre. Cree sinceramente que Tartufo salvará su fortuna de su familia, la que, piensa, quiere malgastarla. Este es su error más grave. Ha sellado su propia ruina. Pero la ridiculez de esta cesión es sólo

una consecuencia natural de su primer error. Sí: Orgón evoluciona perceptiblemente desde la fe ciega hacia la desilusión. El autor logra esto desarrollando paso a paso su carácter.

Cuando usted siembra una semilla, por un tiempo parece permanecer inactiva. En realidad, la humedad la ataca inmediatamente, reblandecido la cáscara a fin de que los productos químicos inherentes a ella y aquéllos que absorbe del suelo puedan hacerla germinar.

El suelo, que se halla por encima de la semilla es difícil de atravesar, pero este mismo obstáculo, esta resistencia del suelo, obliga al joven brote a concentrar fuerzas para la lucha. ¿Dónde logrará esta fuerza adicional? En vez de combatir ciegamente contra la capa superior del suelo, la semilla emite finas raíces para recoger mayor alimentación. De este modo el brote, por último, penetra y logra pasar a través del duro suelo hacia el sol.

De acuerdo a la ciencia; un solo cardo necesita diez mil pulgadas de raíz para sostener treinta o cuarenta pulgadas de tallo. Usted puede suponer cuantos miles de hechos tiene que desenterrar un dramaturgo para sostener un solo carácter.

A modo de parábola, hagamos que un hombre represente el suelo; en su espíritu plantemos una semilla del conflicto venidero: ambición, tal vez. La semilla crece, aún cuando él pueda querer paralizarla. Pero fuerzas interiores y exteriores al hombre ejercen mayor y mayor presión, hasta que esta semilla de conflicto es bastante fuerte para reventar a través de su portada cabeza. Él ha tomado una decisión, y ahora obrará de acuerdo a ella.

Las contradicciones interiores y exteriores de un hombre originan una resolución y un conflicto. Estas a su vez le obligan a introducir una nueva decisión y un nuevo conflicto.

Son necesarias muchas clases de presiones antes que un ser humano pueda tomar una sola resolución, pero los tres grupos principales son el fisiológico, el sociológico y el psico-

lógico. A partir de estas tres fuerzas usted puede hacer infinitas combinaciones.

Si usted planta una bellota, razonablemente espera que nazca un vástago de roble, y que con el tiempo se transforme en un árbol de roble. El carácter humano es lo mismo. Un cierto tipo de carácter se desarrolla según su propio curso hasta alcanzar su complacencia. Sólo en los malos escritos se hace cambiar a un hombre sin atender a sus características. Se justifica que cuando plantamos una bellota esperemos que nazca un roble y que nos sorprendiésemos si resultase ser un manzano.

Cada carácter que un dramaturgo presenta debe tener con él la semilla de su futuro desarrollo. Debe existir la semilla o la posibilidad de crimen en el muchacho que se ha de convertir en criminal al final del drama.

Aunque Nora, en *Casa de muñeca*, es cariñosa, sumisa y obediente, existe en ella el espíritu de independencia, rebelión y obstinación —un signo de posible desarrollo.

Examinemos su carácter. Sabemos que al final del drama no solamente abandonará a su marido, sino también a sus niños. En 1879 ese era un fenómeno casi desconocido. Ella tenía pocos, o ningún, precedente por el cual regirse. Debe haber tenido consigo ese algo, *al principio del drama*, que se transforma en el espíritu de independencia que tiene al final. Veámos qué era ese algo.

Cuando comienza el drama, Nora entra, tarareando una tonada. Le sigue un mozo de servicio con un árbol de Navidad y una gran cesta.

MOZO: Seis peniques.

NORA: Ahí tiene un chelín. No, guarde el cambio.

Ha estado tratando de salvar cada penique para saldar su deuda secreta — con todo aun es generosa. Mientras tanto está comiendo almendrados, lo que no debería hacer. No le

hacen bien, y ha prometido a Helmer que no comerá dulces. De este modo, la primera frase que nos dice nos muestra que no es avara con el dinero, y la primera cosa que hace muestra el quebrantamiento de una promesa. Ella es infantil.

Entra Helmer:

HELMER: ¿Mi pequeña manirrota ha estado derrochando el dinero nuevamente?

NORA: Sí, pero Torvaldo, podemos ser un poquitín más derrochadores ahora. ¿Acaso no podemos?

(Helmer la amonestá. ¿Quedará un cuarto íntegro antes que él reciba su sueldo? Nora exclama como un niño impaciente: "¡Bah! podemos pedir prestado hasta entonces!")

HELMER: ¡Nora! (El está espantado de su carencia de sentido común. Está ofendido por este "pedir prestado".) Supón, ahora, que hoy he pedido prestadas cincuenta libras, y tú lo gastas todo en la semana de Navidad; y luego, en la víspera de Año Nuevo, una teja cae sobre mi cabeza y me mata, y . . .

(Helmer de cuerpo entero. No estaría en paz ni aún en la tumba, con una deuda sin pagar pesando sobre su conciencia. Es, en verdad, sumamente obstinado en lo referente a corrección. ¿Puede usted imaginar su reacción si descubriera que Nora ha falsificado una firma?)

NORA: Si eso llegara a suceder, supongo que no me importaría si adeudo dinero o no. (La han mantenido en perpetua ignorancia en asuntos de dinero, y su reacción es imperiosa. Helmer es tolerante, pero no lo bastante como para olvidar de reconvenirla.)

Los dos caracteres han sido trazados ingeniosamente. El uno es opuesto al otro — antagónicos desde el principio. No ha corrido sangre aún, pero ello sucederá inevitablemente.

(Amándola como la ama, Helmer, después de esto, atibuje la responsabilidad al padre de ella).

HELMER: Tienes un espíritu extrañamente pequeño. Muy semejante al de tu padre. Siempre encuentras alguna nueva manera de sacarme el dinero, y tan pronto como lo has conseguido, parece fundirse en tus manos... Sin embargo, uno debe tomarte como eres. Lo llevas en la sangre; porque es verdaderamente exacto que puedes heredar estas cosas, Nora.

(Con un trazo maestro Ibsen ha bosquejado el fondo de Nora. Él conoce su linaje mejor que ella. Pero ella ama a su padre, y no tarda en contestar: "Oh, quisiera haber heredado muchas cualidades de papá".

Precisamente después de esto ella miente desvergonzadamente, con respecto a los almendrados que comió, como un niño que siente que las prohibiciones impuestas por los mayores son necesariamente absurdas. No hay ningún gran daño en este embuste, pero muestra de qué material está hecha Nora.)

NORA: No quería ir en contra de tus deseos.

HELMER: No, estoy seguro de ello; además, me diste tu palabra.

(La vida y los negocios de Helmer le han enseñado a pensar que una palabra empeñada es sagrada. Aquí nuevamente una cosa insignificante muestra la falta de imaginación de Helmer, su completa incapacidad para darse cuenta que Nora tiene algo pero que parece estar disimulando. Él ignora qué es lo que sucede a sus espaldas en su hogar. Cada genio que Nora le saca va a parar a manos del prestamista, para saldar la deuda que ha contraído.

Nora está viviendo una doble vida en el comienzo del drama. La falsificación fué cometida mucho tiempo antes de comenzar el drama, y Nora ha guardado su secreto para ella

sola, tranquila, en la inteligencia que su acto era un sacrificio heroico para salvar la vida de Helmer.)

NORA (*Hablando con su amiga del tiempo de la escuela, la señora Linde*): ¡Pero fué absolutamente necesario que él no lo supiera! ¿No puedes comprender eso? Era indispensable que él no advirtiera la gravedad de su estado. Fué a mí a quien el médico dijo, cuando vino, que su vida se hallaba en peligro y que lo único que podría salvarle sería vivir en el sur... Yo aun sugerí que podría concertar un empréstito. Eso casi le hizo encogerse, Cristina. Dijo que yo era una atolondrada y que su deber como marido mío era no acceder a mis caprichos... Muy bien, pensé yo, lo esencial es que te salves y así fué como proyecté una salida de la dificultad.

(Ibsen toma su tiempo con respecto al comienzo del conflicto principal. Se emplea un tiempo muy precioso en la escena en que Nora confiesa a la señora Linde lo que ella hizo por Helmer. Hay algo demasiado coincidente en la visita de la señora Linde en este preciso momento, y también en la visita de Krogstad. Pero no estamos discutiendo las deficiencias de Ibsen aquí. Estamos trazando la evolución completa de Nora. Veámos qué más podemos averiguar acerca de ella.)

LINDE: ¿Te propones no decirle nada acerca de ello? (*La falsificación*).

NORA (*meditativamente y semisonriente*): Sí... algún día... tal vez... cuando pasen muchos años... cuando no sea más tan bien parecida como lo soy ahora. (*Esto arroja una interesante luz sobre los motivos de Nora. Ella espera gratitud por su acto.*) ¡No te rías!... Yo quiero decir, naturalmente, cuando Torvaldo no esté tan enamorado de mí como lo está ahora, cuando mis bailes, adornos, y recitados le hayan saciado, entonces puede ser muy bueno tener algo en reserva.

(Ahora podemos barruntar el tremendo choque que sufrirá Nora cuando Helmer la censure como mala esposa y mala madre, en vez de elogiarla. Éste, entonces, será el momento decisivo de su vida. Su infancia morirá una muerte miserable, y con una ofensa verá, por primera vez, el mundo hostil que la rodea. Ella ha hecho todo lo que estaba en su poder para salvar la vida de Helmer y ser feliz, y cuando más le necesitaba él se vuelve en su contra. Nora tiene todos los ingredientes necesarios para crecer en una dirección. Helmer, también, actúa de acuerdo con el carácter que Ibsen le ha dado. Escucha a su arrebato de impotente furor luego de enterarse de la falsificación).

HELMER: ¡Qué horrible despertar! ¡Durante ocho años... ella que fué mi alegría y mi orgullo... una hipócrita, una falsaria... peor... peor... una criminal! ¡Qué indignidad! ¡Qué vergüenza! ¡Qué vergüenza! (Nora está en silencio y lo mira constantemente. Él se para delante de ella. "Estas son las instrucciones de Ibsen para la escena. Nora está mirando a Helmer con horror, viendo un hombre extraño, un hombre que se olvida de los motivos que tuvo ella y sólo piensa en sí mismo." Debiera haber sospechado que ocurriría algo semejante. Debería haberlo previsto; todos, comenzando por tu padre, carecen de principios... ¡Cállate!)

(Aparentemente el fondo sociológico de Nora ayuda a Ibsen a describir su espíritu. Su conjunto fisiológico también le ayuda — ella conoce su belleza, la menciona varias veces. Sabe que tiene muchos admiradores, pero nada significan para ella hasta que apacigüe su ánimo para irse.)

HELMER: No has podido menos de heredar los ligeros principios de tu padre. ¡Ni religión, ni moral, ni ningún sentimiento del deber!

Todas estas cosas son perceptibles en el carácter de Nora

desde el comienzo del drama. Ella ha causado por sí misma todo lo sucedido. Estas cosas están en su carácter y, necesariamente, dirigirán sus acciones. La evolución de Nora es positiva. Podemos observar que su irresponsabilidad se troca en ansiedad, su ansiedad en temor, su temor en desesperación. La culminación, al principio la paraliza, luego lentamente, comprende su posición. Toma su resolución final irrevocable, una decisión tan lógica como la lozanía de una flor, una decisión que es el resultado de una evolución constante, persistente. El desarrollo es evolución; la culminación es revolución.

Investiguemos el origen del posible crecimiento de otro carácter — Romeo. Queremos saber si posee las características que le conducirán al inevitable fin.

Romeo, enamorado de Rosalina, estaba caminando de un lado a otro, vagando por las calles, aturdido, cuando se encontró con uno de sus parientes, Benvolio, quién se dirigió a él.

BENVOLIO: Buenos días, primo.

ROMEO: ¿Tan joven es aún el día?

BENVOLIO: Recién tocaron las nueve.

ROMEO: ¡Ay de mí! Cuán largas nos parecen las horas tristes... ¡Era mi padre ese que marchó de aquí tan a prisa!

BENVOLIO: Él mismo era. ¡Qué tristezas alargan el curso de las horas de Romeo!

ROMEO: No teniendo la que, queriendo, las hace cortas.

BENVOLIO: ¡Es cosa de amores!

ROMEO: ¡Estoy perdido!

BENVOLIO: ¡Perdido o desalentado?

ROMEO: Perdido y desalentado. Soy menospreciado por aquella de quien estoy enamorado.

Romeo se lamenta amargamente que su amada "no ha sido herida por la flecha de Cupido".

Ella es demasiado honrada, demasiado prudente, sensatamente demasiado honrada.

Para merecer felicidad me hace perder toda esperanza:

Ella ha abjurado del amor; y con ese voto hace que yo viva inerte, que viva llamando a la muerte.

Benvolio le aconseja "examinar otras bellezas", pero Romeo no puede ser consolado.

El que queda ciego de repente no puede olvidar los tesoros anteriores a la pérdida de su vista:

Adiós: tú no puedes enseñarme a olvidar.

Pero más tarde, por una extraña coincidencia, se entera que su amada Rosalina se halla en la casa de los mortales enemigos de su familia, los Capuletos, quienes dan un sarao. Decide ir, desafiando a la muerte, e introducirse clandestinamente, aunque sólo sea para mirar a su amada. Y allí, mezclado entre los huéspedes, contempla a una dama tan encantadora que ya no tiene ojos para Rosalina y, ansiosamente, pregunta a un criado:

¿Quién es esa dama, brillante de hermosura y juventud, que va apoyada en ese caballero?

CRÍADO: No lo sé, señor.

ROMEO: ¡Oh! Brilla con un resplandor más vivo que el de los bachones del baile. En medio de la noche oscura su belleza resplandece como el diamante sobre la frente de una mujer de Etiopía. ¡Oh, es una belleza demasiado delicada para nosotros, demasiado exquisita para la Tierra! ¡Se parece a una nívea paloma en medio de fúnebres cuervos! Cuando termine este baile observaré dónde va a sentarse, y, tocando las suyas, haré santas mis rudas manos. ¡Mi corazón amó antes de ahora? ¡No! ¡No! ¡Ciego! Porque yo jamás vi verdadera belleza hasta esta noche.

Y con esta resolución desecha su anhelo.

Romeo es arrogante, impetuoso. Descubriendo que su verdadero amor es la hija de los Capuletos, no vacila en atacar esta ciudadela de odio, donde las intenciones asesinas son constantes en contra de él y su familia. Está impaciente, no tolera ninguna contradicción. Su amor por la hermosa Julieta le ha hecho aún más sensitivo. Por su amor está dispuesto hasta humillarse. Ningún precio es demasiado elevado por su amada Julieta.

Si consideramos su hazaña de desafiar la muerte —exponiendo su vida para lograr apenas una mirada de Rosalina— podemos suponer lo que es capaz de hacer por Julieta, el verdadero amor de su vida.

Ningún otro tipo de hombre podría haber afrontado un peligro tan grande sin titubear. El posible desarrollo era substancial a su carácter desde el principio del drama.

Es interesante anotar que un cierto señor Maginn, en su *Papeles de Shakespeare*, afirma que la mala suerte de Romeo durante toda su vida era atribuida al hecho de que era "desafortunado", y que en cualquiera otra pasión o actividad a la que se hubiera entregado, habría sido tan desgraciado o desafortunado como en su amor.

Maginn se olvida que Romeo, como cualquier otro, actúa según el mandato de su carácter. Sí, la ruina de Romeo es inherente a su carácter; no ocurre porque es "desafortunado". Su temperamento impetuoso, que no puede controlar, le impulsa a hacer lo que otra persona podría fácilmente haber evitado.

Su temperamento, su fondo, en suma, su carácter, era la semilla que aseguraba el desarrollo y demostraba la premisa del autor.

Lo verdaderamente importante que deseamos que el lector recuerde es que Romeo estaba constituido de aquella clase de

terial que le hizo lo que era (impulsivo, y etc.), y le obligó a hacer lo que hizo (asesinato y suicidio). Esta característica estaba después manifiesta en la primera linea expresada.

Otro excelente ejemplo de desarrollo se halla en *La aflicción de Electra*, por Eugenio O'Neill. Lavinia, la hija de un brigadier general, Ezra Mannon, y de su esposa Cristina, dice casi al comienzo del drama, cuando un joven que la ama alude al amor:

LAVINIA (*irguiéndose bruscamente*): No sé nada acerca del amor. No quiero saber nada. (*Intensamente.*) ¡Odio el amor!

Lavinia es el carácter céntrico, y vive de conformidad con esa manifestación durante todo el drama. Los amores ilícitos de su madre la hicieron lo que fué más tarde —implacable, sumamente vengativa.

No tenemos ninguna intención de hacer una interrupción para escribir un aparato escénico o imitar al infatigable Saroyán, quien escribe blandas cadencias a la belleza de la vida. Cualquiera de estas cosas puede ser conmovedora, hasta bellas para contemplar. Tampoco eliminariámos a Gertrudis Stein de la liza de los gemidores de la literatura, por la simple razón de que gozamos enormemente con sus extravagancias y su estilo (aunque, lo confesamos, frecuentemente no sabemos de qué está hablando). De la decadencia salta a una vida nueva, vibrante. Por alguna razón, estas cosas informes pertenecen a la vida. Sin disonancia nunca podría haber armonía. Pero algunos dramaturgos, evidentemente, escriben acerca del carácter y quieren estructurarlo en un edificio bien construido, y cuando resulta ser un aparato escénico o pseudo Saroyán, insisten en que tratemos a su obra como un drama. No podemos hacer eso, no importa cuán vigorosamente lo intentemos, lo mismo que no podemos comparar la capacidad mental de un niño con la de Einstein.

Una obra tal es *Deleite de un idiota*, de Roberto E. Sherwood. Aunque obtuvo el premio Pulitzer, está lejos de ser un drama bien construido.

Se supone que Enrique Van e Irene son los caracteres principales en este drama, pero no podemos discernir ningún posible crecimiento en ellos. Irene es una embustera y Enrique es un compañero bonachón, descuidado. Sólo al final vemos algún crecimiento, pero el drama ya está terminado.

Lavinia, Hamlet, Nora y Romeo, aun sin una magnífica representación escénica, son, sin embargo, caracteres; viven, laten, dinámicas personalidades. Ellos saben qué es lo que quieren y luchan por ello. Pero los pobres Enrique e Irene sólo marchan lentamente de un lado a otro sin perseguir una meta visible.

PREGUNTA: ¿Qué da a entender usted, implícitamente, cuando dice "crecimiento"?

RESPUESTA: Por ejemplo, el Rey Lear está dispuesto a distribuir su reino entre sus hijas. Esto es un disparate, y el drama debe demostrar al público que es locura. Lo hace, del principio al fin, mostrando el efecto de la acción de Lear sobre sí mismo, su "crecimiento", o desarrollo, o evolución lógica, como una consecuencia de su equivocación. Primero, *duda* que sus hijas abusen del poder que les da. Luego sospecha que lo hacen. Después está seguro, y se indigna. Está furioso, inmediatamente después, y monta en cólera. Es despojado de toda autoridad y afrentado. Quiere matarse. Impelido por la vergüenza y el dolor, enloquece y muere.

Plantó una semilla que creció y produjo la clase de fruto que esa semilla estaba obligada a producir. Jamás soñó que el fruto sería tan amargo — pero ese es el resultado de su carácter, el que causó su error original. Y paga el precio correspondiente.

PREGUNTA: ¿Su crecimiento habría sido el mismo si hu-

biera elegido la persona recta —su hija menor— como la más fiable?

RESPUESTA: Naturalmente que no. Cada error —y su reacción sobre él— se origina en el error anterior. Si Lear hubiera existido ninguna motivación para la acción posterior. Su primer desatino fué decidirse a conferir su autoridad a sus hijas. Él sabía que esta autoridad era grande, unida con el más alto honor, y nunca dudó de sus hijas, en las que confiaba creyendo que le amaban y veneraban. Se disgustó por la relativa frialdad de Cordelia y así cometió su segundo error. Se guiaba más por las palabras que por los hechos. Todo lo que sucedió después creció de estas raíces.

PREGUNTA: ¿Sus errores no fueron simplemente necedades?

RESPUESTA: Sí, pero no olvide que todas las equivocaciones —las suyas y las demás— son estúpidas *después* de haber sido cometidas. En el momento pueden originarse en la piedad, generosidad, simpatía, comprensión. Lo que llamamos estúpido al final, puede haber sido un hermoso gesto al principio.

El "crecimiento" es la reacción de un carácter ante un conflicto en el cual se halla involucrado. Un carácter puede crecer desde el principio hasta el fin haciendo tanto el movimiento correcto, como el incorrecto —pero *debe* crecer, si es un carácter real.

Tome una pareja. Están enamorados. Déjelos por un tiempo, pueden producir los elementos de un drama. Tal vez amar se profundice, y el conflicto viene del *exterior*. Si su premisa es: "El amor verdadero se hace más profundo a causa de la adversidad", o "Hasta un gran amor sufre en la adversidad", sus caracteres tendrán una meta que alcanzar, y una oportunidad de crecer para demostrar la premisa. La demostración de una premisa indica crecimiento por parte de los caracteres.

5. Fuerza de Voluntad en un Carácter

Un carácter débil no puede soportar el peso de un severo conflicto en un drama. No puede sostener un drama. Estamos obligados, entonces, a descartar un carácter tal como protagonista. No hay deporte si no hay competencia; no hay drama si no hay conflicto. Sin contrapunto no hay atmósfera. El dramaturgo necesita caracteres que no sólo estén dispuestos a oponer lucha en defensa de sus convicciones. Necesita caracteres que tengan la fuerza, el vigor, para llevar esta lucha a su conclusión lógica.

Podemos comenzar con un hombre débil que acumula fuerzas a medida que va avanzando; podemos comenzar con un hombre fuerte que se debilita a causa del conflicto, pero aunque se debilite debe tener el vigor suficiente para soportar su humillación.

He aquí un ejemplo, en *La aflicción de Electra*, de O'Neill. Brant está hablando a Lavinia. Él es hijo ilegítimo de una criada y de un todopoderoso Mannon. Es un paria, en cuanto a los Mannon conciérne, y su madre le crió en un lugar lejano. Pero ahora ha vuelto, bajo un nombre supuesto, para vengar la humillación de su madre y lo que él tiene que padecer. Es capitán, y trata de hacerle el amor a Lavinia para encubrir su relación con la madre de ella. Pero la criada de Lavinia la puso en guardia.

(Brant intenta tomar su mano, pero a su contacto ella se separa con violencia levantándose súbitamente).

LAVINIA (con fría furia): ¡No me toque! ¡No se atreva! ¡Usted, falsario! ¡Usted...! (Entonces, como él diera muestras de azoramiento, ella aprovecha esta oportunidad para seguir el consejo de Seth —la criada— mirándolo fijamente con deliberado insultante desprecio.) Pero supongo que sería dis-

paratado esperar, ni con mucho, una canción sentimental de pacotilla del hijo de una pobre mucama canadiense.

BRANT (*aturdido*): ¿Qué es eso? (*Luego, enfurecido ante el insulto a su madre, y venciendo toda prudencia, se irguió de súbito amenazadoramente.*) ¡Acechando, maldita sea!... u olvidaré que es una mujer. Ningún Mannon puede insultarla mientras yo...

LAVINIA (*espantada ahora que sabe la verdad*): ¡Así que es verdad... es su hijo! ¡Oh!

BRANT (*luchando por controlarse — con tono de áspero desafío*): Y si lo soy ¿qué? ¡Estoy orgulloso de serlo! Mi única vergüenza es mi sucia sangre Mannon! Ese es el motivo por el cual no podía tolerar mi contacto hace un instante, ¿no es verdad? Es usted demasiado digna para el hijo de una criada, jeh? ¡Por Dios, estaba bastante alegre antes...!

Estos caracteres son vitales, plenos de lucha, e impulsarán fácilmente el drama hacia un *crescendo*. Brant ha estado planeando su venganza durante mucho tiempo, y ahora, cuando está casi al alcance de sus garras, es frustrado. En este punto el conflicto madura en una crisis. Estamos verdaderamente ansiosos por saber qué es lo que va a hacer él al ser descubierto. Desgraciadamente, O'Neill estropea y deformita sus caracteres en este drama —pero daremos más detalles de esto en nuestro análisis de dramas.

Matta, la esposa de uno de los soldados muertos, está hablando en *Enterrar a los muertos*, de Irwin Shaw:

MARTA: Toda casa debería tener un bebé. Pero deberían ser casas limpias, con neveras repletas. ¿Por qué yo no tendré un nene? Otras gentes tienen niños. Ellos no tienen que sentir un hormiguero en su piel cada vez que arrancan una página del calendario. Abandonan los bellos hospitales en hermosas ambulancias y tienen bebés entre sábanas de color. ¿Qué hay a su alrededor para que a Dios le guste hacerles tan fácil el tener niños?

WEBSTER (*uno de los soldados*): Ellas no están casadas con obreros.

MARTA: ¡No! Para ellas no existen los diez y ocho con cincuenta. Y ahora... ahora es peor... ¡Tus veinte dólares por mes!... ¡Te alquilas a ti mismo para ser muerto y conseguir veinte dólares por mes!... ¡Yo espero en fila todo el día para lograr una hogaza de pan! ¡Ya he olvidado el sabor que tiene la manteca!... ¡Espero en fila con la lluvia calando mis zapatos, para conseguir una libra de carne podrida una vez por semana! Por la noche voy a casa. Nadie con quien conversar, debiendo permanecer sentada, vigilando a las chinches, con una pequeña luz a causa de la disposición del gobierno de economizar energía eléctrica... ¡Para eso tenías que irte y dejarme! ¿Qué es la guerra para mí que tengo que pasar las noches sentada sin nadie con quien conversar? ¡Qué es la guerra para ti que tenías que irte y...?

WEBSTER: Ese es el por qué me sublevo ahora, Marta.

MARTA: ¿Por qué demoraste tanto, entonces? ¿Por qué ahora? ¿Por qué no hace un mes, un año, diez años? ¿Por qué no te sublevaste entonces? ¿Por qué esperaste hasta estar muerto? ¡Vives de los diez y ocho con cincuenta por semana, con las cucarachas, no diciendo una palabra, y luego, cuando ellos te matan, tú te sublevas! ¡Necio!

WEBSTER: No lo vi antes.

MARTA: ¡Exactamente lo mismo que tú!... ¡Esperando hasta que sea demasiado tarde!... ¡Hay abundancia de hombres vivos para defender!... ¡Está bien, levantarse!... ¡Ya es tiempo de que te levantes a retractarte. Es tiempo de que todos se levanten, pobres, miserables, defendiendo los bastardos diez y ocho con cincuenta para sí mismos y sus esposas y los niños que ellas no pueden tener! ¡Díganles a todos que se levanten! ¡Díganles! ¡Díganles! (*Da un agudo chillido. Se apagan las luces.*)

Estos caracteres, también, están lidiando con fuerza de lucha; cualquier cosa que hagan, obligarán a las voluntades opuestas a chocar.

Examine detenidamente todos los grandes dramas y hallará que los caracteres en ellos *fuerzan la salida* en cuestión hasta que son vencidos o alcanzan su meta. Hasta los caracteres de Chekhov son tan fuertes en su pasividad que la fuerza acumulada de las circunstancias tiene un período en que los opime reciamente.

Algunas flaquezas que parecen de poca importancia pueden proporcionar fácilmente el punto de partida de un poderoso drama.

Observe en *El camino del tabaco*. Jeeter Lester, la figura central, es un hombre falto de energía, sin la fuerza necesaria para vivir o morir exitosamente. La pobreza salta a la vista, su mujer y sus niños se inmueren de hambre, mientras él hace girar sus pulgares. Ninguna catástrofe es bastante grande para conmoverlo. Este hombre débil, inútil, tiene una fuerza extraordinaria para esperar la producción de un milagro; puede apagarse tenazmente al pasado, puede ignorar el hecho de que el presente ofrece un nuevo problema para ser resuelto. Se lamenta perpetuamente de la gran injusticia que le hicieron en el pasado — es su tema favorito, sin embargo no hace nada para remediarlo.

¿Es un carácter débil o fuerte? Para nuestra manera de pensar es uno de los caracteres más fuertes que hemos visto en el teatro en mucho tiempo. Simboliza la decadencia, la disgregación, y sin embargo es fuerte. Esta es una contradicción natural. Lester mantiene tercamente su *statu quo*, o parece mantenerlo, en contra de los cambios del tiempo. Aún para oponer una perceptible lucha en contra de las leyes naturales se requiere una fuerza tremenda, y Jeeter Lester tiene esa fuerza, aunque las condiciones siempre cambiantes le

liquidarán como han liquidado a todas las cosas que no podían adaptarse a dichos cambios. Jeeter y el dinosaurio son de un mismo espíritu.

Jeeter Lester representa una clase: los desposeídos pequeños labradores. La moderna maquinaria, la acumulación de la riqueza en unas pocas manos, la competencia, los impuestos, las contribuciones le han despojado, a él y a su clase, de su oficio. Él no se organizará con los desposeídos porque ignora el valor de la agremiación. Porque sus antecesores nunca se agremiaron, vive en un miserable aislamiento, ignorante del mundo exterior. Se obstina en su ignorancia. Su tradición está en contra del cambio. Pero en su debilidad, es excepcionalmente fuerte, y se condena a sí mismo y a su clase a una lenta muerte antes que cambiar. Sí, Jeeter Lester es un hombre fuerte.

¿Puede alguien imaginar un carácter más dulce y más débil que el clásico de la madre? ¿Puede alguien olvidar su eterna vigilancia, sus tiernos cuidados, sus ansiosas advertencias? Ella se subordina a sí misma a un fin: el buen éxito de su niño, sacrificando hasta su vida, si fuere necesario. ¿No es su madre como esa? Bastantes madres son las que han estructurado una tradición maternal. ¿A usted no se le ha aparecido en sus sueños, por lo menos una vez, la sonrisa de su madre, su adusto silencio, sus permanentes amonestaciones, sus lágrimas? ¿Usted no se ha sentido, por lo menos una vez, como un asesino yendo en contra de los deseos de su madre? Todas las culpas del mundo, reunidas, nunca han hecho caer a la humanidad en mayores embustes que sus dulces madres.

Aparentemente débil, siempre dispuesta a retroceder y acceder, sin embargo, casi siempre vencedora al final, tal es la Madre. Usted no siempre sabe cómo ha sido enlazado y amarrado, pero encuentra que ha hecho una promesa que su espíritu se rebela a quebrantar.

¿Son débiles las madres? Categóricamente, ¡no! Recuerde

El cordel de plata, por Sidney Howard. Allí hay una madre arruinando la vida de sus propios hijos —no con brutalidad, sino con dulzura, con suaves palabras, con amargas lágrimas, con un silencio aparentemente ineficaz. Al final arruina la vida de todos los que la rodean. ¿Es ella débil?

¿Cuáles, entonces, son los caracteres débiles opuestos a fuerte? Son aquellos que no tienen ningún poder para ofrecer lucha.

Jeeter Lester, por ejemplo, es inactivo bajo su aspecto de morirse de hambre. Ir hambriento sin hacer nada para remediarlo es extraño, por decir lo menos. El hombre tiene vigor aun cuando sea dirigido erradamente. El instinto de conservación es una ley natural, y conduce tanto a los hombres como a los animales a cazar, robar, y asesinar, para conseguir alimentos. Jeeter Lester desobedece esta ley. Él tiene su tradición, tiene el hogar de sus antepasados. La propiedad le pertenece como le perteneció a sus antecesores, y siente que el huir de ella en la adversidad sería cobarde. Piensa que es símbolo de fortaleza el tomar todos los castigos que recibe por amor a lo que le pertenece. Puede ser que la pereza fundamental, aun la cobardía, le hayan hecho el hombre tenaz que es, pero el comportamiento resultante es fuerte.

El carácter verdaderamente débil es el de la persona que no luchará porque la situación no es bastante apremiante.

Tome Hamlet. Es perseverante y, con la tenacidad de un perro dogo, demuestra los hechos de la muerte de su padre. Tiene debilidades; otro no habría tenido que ocultarse detrás de una supuesta locura. Su sensitividad es una desventaja en su lucha, con todo, mata a Polonio, de quien piensa que le está vigilando secretamente. Hamlet es un carácter completo por consiguiente constituye un material ideal para un drama como lo es Jeeter. La contradicción es la esencia del conflicto, y cuando un carácter puede vencer sus contradicciones internas para alcanzar su meta, es fuerte.

El ayudante de embaucador, en *Hoyo negro*, ofrece un buen ejemplo de carácter débil, malamente trazado. El nunca podría determinar qué es lo que debe hacer. El autor quiso mostrarnos el peligro de la componenda, pero el auditorio sintió simpatía y lástima por el hombre que se le quería hacer despreciar.

El hombre nunca fué verdaderamente un embaucador. No era desafiante sino vergonzante. Sabía que estaba haciendo algo incorrecto, pero no podía dejar de hacerlo. Por otra parte, no era un trabajador con conciencia de clase, porque fue desleal a su clase —y tampoco podía hacer nada acerca de eso.

Donde no hay ninguna contradicción no hay conflicto. En este caso la contradicción fué mal determinada, como lo fué el conflicto. El hombre se deja enteder en un artificio engañoso y carece de valor para salir de él. Su vergüenza no era bastante profunda para obligarle a tomar una resolución —el único compromiso—. No fué el amor por su familia suficientemente grande para vencer todo prejuicio y hacerle un embaucador en serio. No podía resolverse por un camino u otro, y una persona tal es incapaz de llevar un drama. Ahora podemos definir un carácter débil de otra manera: "Un carácter débil es aquel que, por cualquier motivo, no puede tomar una decisión para actuar".

¿Es Pepillo, el embaucador, tan esencialmente débil que habría permanecido indeciso bajo cualesquiera condiciones? No. Si la situación en que se halla no es bastante apremiante, es deber del autor encontrar una premisa más claramente definida. Bajo mayor presión Pepillo habría reaccionado más violentamente de lo que lo hizo. No fué suficiente para excitar a Pepillo el que su mujer habría de dar a luz a su niño sin los auxilios de una partera. Ese era un acontecimiento que ocurría a diario en su mundo, y la mayoría de las mujeres sobrevivían.

Pero no hay ningún carácter que no lucharía movido por

las circunstancias convenientes. Si es débil y no ofrece resistencia, es porque el autor no ha hallado el momento psicológico cuando no sólo está dispuesto, sino ansioso por luchar. El punto de ataque fué mal calculado. Puede proponerse este camino: se debe permitir que la resolución madure. El autor puede sorprender un carácter en un período de *transición*, cuando todavía no está dispuesto a actuar. Muchos caracteres se malogran porque el autor les obliga a entrar en una acción que no están dispuestos a aceptar; acción que no estarán dispuestos a admitir durante una hora, o un año, o veinte años.

Encontramos este breve artículo en *The New York Times* del 25 de febrero de 1939, en la página editorial:

ASESINATO Y LOCURA

"Después de estudiar unos 500 asesinatos, la Compañía Metropolitana de Seguros de Vida expresa en su Boletín un leve asombro por los motivos que los originaron. Un marido encoletizado golpea a su mujer hasta darle muerte porque *la comida* no estaba lista; un hombre mata a su amigo por un asunto de veinticinco centavos; el propietario de una lechería dispara un tiro a un parroquiano después de una disputa a causa de *un emparedado*; un mozalbete mató a su madre porque le reconvino acerca de su costumbre de *beber*; un pandillero acuchilló a otro, hasta darle muerte, por una disputa acerca de quién dejaría caer primero un níquel en una ranura para *hacer funcionar un piano mecánico*".

¿Todas estas personas estaban locas? ¿Qué les habría inducido a quitar una vida humana a causa de una pitanza, por un rencor? Las personas normales no cometan tales atrocidades —tal vez estuvieran realmente locos.

Sólo hay una manera de averiguarlo, y consiste en examinar la constitución física, sociológica y psicológica de un

asesino en un caso que, considerado superficialmente, es brutal y chocante.

Nuestro hombre tiene cincuenta años de edad. Ha matado a un hombre —le apuñaló— a causá de una broma. Todos le juzgaron un depravado, una criatura insociable, una bestia. Veamos qué era.

La historia del asesino muestra que era paciente e inocuo, un buen proveedor, un excelente padre, un ciudadano respetado, un estimado vecino. Había trabajado como tenedor de libros en una firma comercial durante treinta años. Sus patrones le encontraron honrado, responsable, inofensivo. Ellos se sorprendieron cuando le arrestaron por asesinato.

La razón principal para su crimen nació hace treinta y dos años, cuando se casó. Él tenía dieciocho años, y se enamoró de su esposa, aunque ella era de carácter exactamente opuesto al suyo. Ella era vanidosa, informal, coqueta, mentirosa. Él cerraba los ojos a sus constantes extravíos, porque creía sinceramente que con el tiempo llegaría a sentar juicio. Nunca hizo nada decisivo para detener su vergonzoso comportamiento, aunque de vez en cuando la amenazaba. Pero sólo quedaba en amenaza.

Un dramaturgo, viéndole en este punto, le habría encontrado demasiado débil e inofensivo para ser un carácter dramático. Él sintió la humillación profundamente, pero era impotente para hacer nada por remediarlo. No hay ningún indicio de lo que el hombre llegará a ser.

Pasaron los años. Su mujer le dió tres hermosos niños, y él aun continuaba esperando que al avanzar en edad ella finalmente cambiaría. Así ocurre. Ella se vuelve más prudente y parece que en realidad ha cobrado juicio y se ha convertido en una buena esposa y madre.

Después, cierto día, ella desaparece, para nunca volver. Al principio el hombre casi enloquece, pero reacciona y, pese a su trabajo, se hace cargo de las obligaciones de ella con

respecto a la casa. No recibe ningún agradecimiento de sus hijos por su sacrificio. Le maltratan, y en la primera oportunidad le abandonan.

Por las apariencias, nuestro hombre ha estado sufriendo todo esto estóicamente. Tal vez sea un cobarde, careciendo de energía para resistir o rebelarse. Tal vez tenga una energía sobrehumana y el valor necesario para sufrir el maltrato y la injusticia.

Ahora pierde la casa que era su orgullo. Está profundamente conmovido y hace esfuerzos para conservarla. Pero no puede, está anonadado, aunque no al punto de tomar medidas extremas. Todavía es el tímido Milquetoast: aunque cambiado, amargado, desasosegado. En vez de revoltoso, se convierte en un solitario.

Hasta ahora no es muy bueno para un dramaturgo — todavía no ha tomado ninguna resolución.

Sólo su empleo, el que últimamente se ha vuelto inseguro, le mantiene en su sano juicio. Entonces el último golpe le agobia. Ponen a un hombre más joven en el lugar donde él trabajó como un esclavo durante treinta años. Se excita con una furia increíble, por fin ha alcanzado el punto de quebrantamiento. Y cuando un hombre le hace un chiste inocente —acerca de la depresión, tal vez— él le mata. Asesina sin causa aparente a un hombre que nunca le hizo ningún daño.

Si observa con bastante atención, encontrará que siempre hay una larga cadena de circunstancias que conducen a un crimen aparentemente inmotivado. Y estas "circunstancias" pueden hallarse en la constitución física, sociológica y mental del criminal.

En suma, no hay caracteres débiles en la vida, aunque hay caracteres malamente trazados y débiles en dramas mal escritos.

Esto está relacionado con lo que se ha dicho acerca del mal

cálculo. Un autor debe darse cuenta cuán vitalmente importante es sorprender a un carácter en el punto conveniente de desarrollo mental. Este tópico lo trataremos más completamente cuando hablamos de "Punto de ataque". Es suficiente decir aquí que cada ser viviente es capaz de hacer cualquier cosa, si las condiciones en torno de él son suficientemente fuertes.

Hamlet, al final del drama, es un hombre diferente de lo que era al principio. En efecto, cambia en cada página —no ilógicamente, sino en una línea continua de crecimiento. Todos estamos cambiando con cada minuto, con cada hora, día, semana, mes, y año, que pasa. El problema es encontrar el momento en que al dramaturgo le resulte más ventajoso ocuparse de un carácter. Lo que llamamos la debilidad de Hamlet consiste en su dilación en tomar una medida (a veces fatal) hasta tener la completa evidencia. Pero su férrea determinación, su devoción a su causa, son fuertes. Él toma una resolución. Jeeter Lester, también, tomó la resolución de *estar quieto*, ya sea que esta resolución fuera consciente o no. En realidad, la resolución de Jeeter era inconsciente —subconsciente, digamos— mientras que la determinación de Hamlet de demostrar que el rey asesinó a su padre era consciente. Hamlet actuaba de acuerdo con una premisa que conocía, mientras que Lester se dejaba estar porque no sabía qué otra cosa hacer.

El dramaturgo puede emplear ambos tipos. Este es el punto en que la inventiva toma la delantera. El mal comienza cuando el autor pone un carácter chekhoviano en un drama de sangre y truenos, o viceversa. No se puede obligar a un carácter a tomar una resolución antes que sea capaz y esté dispuesto a llevarla a cabo. Si lo intenta, encontrará que la acción es superficial y trivial — no reflejará el carácter real.

Como se ve, no existe, verdaderamente, nada que podamos llamar carácter débil. La pregunta que surge ahora es: ¿Tomará

usted a su carácter en ese momento particular en que está dispuesto para el conflicto?

6. ¿Trama o Carácter?

"¿Qué es la cizalla? Una planta cuyas virtudes aun no han sido descubiertas."

EMERSON.

A pesar de las frecuentes citas de Aristóteles, y el trabajo hecho por Freud sobre uno de los tres elementos del ser humano, no se ha dedicado al carácter el análisis penetrante que los hombres de ciencia consagran al átomo o a los rayos cósmicos.

Guillermo Archer, en su *Dramaturgia, un manual de habilidad en el oficio*, dice:

"... Ninguno puede adquirir ni regular el arte de reproducir el carácter por lecciones teóricas."

Concordamos fácilmente en que "las lecciones teóricas" son inútiles para cualquiera — pero, ¿qué lección práctica se puede dar? Aun cuando es verdad que los objetos aparentemente inanimados son más fáciles de examinar, el complicado y constantemente cambiante carácter del hombre también debe ser analizado — y la tarea se organiza, se hace más simple, mediante directivas.

"Las directivas precisas para trazar un carácter serían como reglas para crecer hasta una altura de seis pies. Una y otra están o no en usted" dice el señor Archer. Esta es una manifestación arbitraria y poco científica. Y tiene un círculo familiar. Es, en esencia, la respuesta que se le dió a Leeuwenhoek, el inventor del microscopio; a Galileo, quien casi fué quemado como un hereje cuando dijo que la Tierra se movía. El barco de vapor de Fulton fué recibido con burlas. "No se

moverá!", voceaba la multitud, y cuando comenzó a moverse gritaban: "¡No se detendrá!"

No obstante, en la actualidad se fotografían y se miden los rayos cósmicos.

"Una y otra están o no en usted", dice Archer, admitiendo así que un hombre tiene la capacidad de trazar un carácter, de penetrar lo impenetrable, mientras que otro no la tiene. Pero si un hombre puede hacerlo, y si sabemos cómo lo hizo, ¿no podemos aprender de él? Un hombre lo aprende por la observación. Tiene el privilegio de ver cosas que a otros se les pasan por alto. ¿Es que estos hombres menos afortunados no pueden ver lo evidente? Tal vez. Cuando leemos cuidadosamente un drama malo, nos choque la ignorancia que demuestra el autor con respecto a sus caracteres; y cuando leemos atentamente un drama bueno, nos choque la abundancia de conocimientos que exhibe el escritor. ¿Por qué no podemos, entonces, indicar al dramaturgo menos privilegiado que adiestre sus ojos para ver, y su espíritu para comprender? ¿Por qué no podemos recomendar la observación?

Si el dramaturgo "no tiene" imaginación, poder de selección, capacidad para escribir, será más capaz de aprender conscientemente que el dramaturgo que "tiene" conocimientos únicamente por instinto.

¿Cómo es que el genio que puede, si quiere, crecer hasta tener seis pies de alto frecuentemente no comprende el propósito? ¿Por qué es que el hombre que una vez supo cómo trazar un carácter ahora se ha convertido en un tonto? ¿Será porque sólo cuenta con sus poderes instintivos? ¿Por qué estos poderes no siempre serán eficaces? El privilegiado o tiene el poder en él o no lo tiene.

Confiamos en que usted admitirá que cierto número de genios han escrito alguna cantidad de malos dramas — porque ellos sólo se han fiado de un poder instintivo que es, a lo mejor, una cosa tolondra. Se supone que no se puede conducir asuntos

importantes mediante un empellón, un sentimiento, un capricho — se supone que se debe obrar con conocimiento.

La definición del carácter del señor Archer sigue:

"... para los propósitos prácticos del dramaturgo puede definirse como un *complejo de hábitos intelectuales, emocionales, y nerviosos*."

Esto parece apenas suficiente, así que volvamos al *Diccionario Internacional de Webster*. Tal vez las palabras de Archer valgan más de lo que parecen consideradas superficialmente.

Complejo: Compuesto de dos o más partes; compuesto; no simple.

Intelectual: Sólo comprensible por la inteligencia; en consecuencia, de naturaleza espiritual; perceptible sólo por la visión inspirada o por el discernimiento espiritual.

Emoción: Una agitación, una inquietud, un movimiento tumultuoso, sea físico o social."

Ahora sabemos, ¡Es tan simple y tan complejo al mismo tiempo! No es de mucha ayuda, es verdad, pero a pesar de eso es alentador.

No es suficiente saber que un carácter consiste de "complejos hábitos intelectuales, emocionales y nerviosos". Debemos saber con precisión qué es lo que significa este "complejo intelectual". Hemos hallado que cada ser humano consta de tres dimensiones: fisiológica, sociológica y psicológica. Si hacemos un desmenuzamiento más amplio de estas dimensiones, percibiremos que la constitución física, social y mental incluye, también, a los diminutos *genes* — los constructores, los motores de todas nuestras acciones, los que motivan todo lo que hacemos.

Un arquitecto naval conoce el material con el cual está trabajando, sabe hasta qué punto puede resistir los estragos del tiempo, qué carga puede llevar. Debe saber estas cosas si desea evitar un desastre.

Un dramaturgo debería conocer el material con el que está trabajando: sus caracteres. Debería saber qué carga pueden llevar, cuán bien pueden soportar su construcción: el drama.

Hay tantas ideas contradictorias acerca del carácter que nos puede resultar muy útil analizar unas pocas de ellas antes de aventurarnos a ir más lejos.

Juan Howard Lawson escribe en su libro *La teoría y la técnica de la dramaturgia*:

"La gente encuentra curiosamente difícil considerar un argumento como algo que se halla en proceso de transformación: sobre este punto existe confusión en todos los libros de texto sobre dramaturgia, y constituye un obstáculo para todos los dramaturgos."

Sí, es un obstáculo, porque comienzan a construir su casa desde el tejado hacia abajo, en vez de comenzar con la premisa y mostrar el carácter en relación a su medio ambiente. Lawson dice lo mismo, en sustancia, en su introducción:

"Un drama no es un manojo de elementos aislados: diálogo, caracterización, etc., etc. Es una cosa viviente, en la que se han fundido todos estos elementos."

Esto es verdad, pero en la página siguiente, escribe:

"Podemos estudiar la forma, lo exterior de un drama, pero la esencia, el alma, elude nuestra comprensión."

Nos eludirá siempre si abandonamos la comprensión de un principio básico: la llamada "esencia", la aparentemente impredecible alma, no es ni más ni menos que el carácter.

El error fundamental de Lawson es que emplea la dialéctica al revés. Acepta el error básico de Aristóteles, "el carácter es subsidiario de la acción", y de aquí proviene su confusión. Es vano para él insistir en un "armazón social", cuando pone el carro antes que el caballo.

Sostenemos que el carácter es el fenómeno más interesante

en todas partes. Cada carácter representa un mundo de su posesión, y cuanto más llega usted a conocer de esta persona, tanto más le interesa. Tenemos en la mente en este mismo instante *El alarde*, y *La mujer de Craig*, de Jorge Kelly. Están lejos de ser dramas bien constituidos, pero en ellos existe un intento consciente de construir el carácter. Kelly nos muestra un mundo a través de los hijos de la mujer de Craig, un mundo descolorido y monótono, pero real.

Jorge Bernardo Shaw dice que él no se rige por principios, sino por la inspiración. Si cualquier hombre, inspirado o no, edifica sobre el carácter, se dirige en la dirección conveniente y emplea el principio correcto, conscientemente o de otra manera. Lo fundamental no es lo que el dramaturgo dice, sino lo que hace. Toda gran obra literaria se desarrolló a partir del carácter, aún cuando el autor planeara la acción primero. Tan pronto como creó sus caracteres, tomaron prioridad, y la acción tuvo que ser reformada para adaptarse a ellos.

Supongamos que estamos construyendo una casa. Comenzamos por un extremo equivocado y se derrumba. Comenzamos de nuevo —por la parte superior— y se derrumba. Y así una tercera y una cuarta vez. Pero, finalmente, la construimos, sin la más leve idea de que el cambio en nuestro método fué la causa de nuestro buen éxito. ¿Podemos ahora, sin escrúpulos, dar consejos sobre la construcción de casas? ¿Podemos honradamente decir: debe derrumbarse cuatro veces antes que pueda levantarse?

Los grandes dramas llegaron hasta nosotros de hombres que tuvieron una paciencia ilimitada para trabajar. Tal vez comenzaron sus dramas por el extremo equivocado, pero lucharon por sí mismos una y otra vez, pulgada por pulgada, hasta que hicieron del carácter el fundamento de su obra, aunque pueden no haber sido objetivamente conscientes de que el carácter es el único elemento que podría servir como fundamento.

Dice Lawson:

"Naturalmente es difícil pensar en situaciones, y esto depende del poder de "inspiración" del escritor."

Si sabemos que un carácter sintetiza en sí mismo no sólo su medio ambiente, sino su herencia, sus gustos y aversiones, y hasta el clima de la ciudad donde nació, no encontramos que sea difícil pensar en situaciones. *Las situaciones son inherentes al carácter.*

Jorge P. Baker cita un texto de Dumas, hijo:

"Antes de cada situación que crea un dramaturgo, deberá hacerse a sí mismo tres preguntas: ¿Qué haré yo? ¿Qué haría otra persona? ¿Qué debería hacerse?"

¿No es extraño preguntar a todos qué harían en una situación, excepto al carácter que crea dicha situación? ¿Por qué no preguntarle? El está en condiciones de conocer la respuesta mejor que cualquier otro.

Juan Galsworthy parece haberse aferrado fuertemente a esta simple verdad, pues sostiene que el carácter crea la trama y no lo contrario. Todo lo que Lessing tuvo que decir acerca del tópico es que él construye sobre el carácter. Así lo hizo Benjamín Jonson — en realidad, sacrificó muchos recursos teatrales para producir sus caracteres en más agudo relieve. Chekhov no tiene ninguna historia para contar, ninguna situación de qué hablar, pero sus dramas son populares y lo serán en tiempos venideros, porque permite a sus caracteres revelarse por sí mismos y el tiempo en que ellos viven.

Engels dice en *Anti-Dühring*:

"Todo ser orgánico es en cada instante el mismo y otro distinto; en cada momento está asimilando substancia proporcionada desde el exterior y excretando otra substancia; en todo momento las células de su cuerpo están muriendo y se están

formando otras nuevas; en realidad, con un período más largo o más corto, la materia de su cuerpo es extraída por completo y reemplazada por otros átomos de materia, así que cada cosa orgánica es en todo momento ella misma y, además, alguna otra cosa diferente a sí misma."

Si esto es verdad, y sabemos que lo es, ¿cómo puede uno inventar una situación, o un argumento, que es una cosa estática, e imponérselo al carácter que se halla en un estado de constante cambio?

Comenzando con la premisa "El carácter es subsidiario de la acción", era inevitable que el autor del libro de texto se confundiera. Baker cita a Sardou, quien contesta de la manera siguiente a la pregunta de cómo los dramas se le revelaron por sí mismos:

"El problema es invariable. Aparece como una especie de ecuación en la que se debe hallar el término desconocido. El problema no me da paz hasta que he encontrado la respuesta."

Tal vez Sardou y Baker han hallado la respuesta, pero no se la han hecho conocer al dramaturgo principiante.

El carácter y el medio ambiente están tan estrechamente relacionados que tenemos que considerarlos como uno solo. Ellos reaccionan el uno sobre el otro. Si uno es defectuoso afecta al otro, lo mismo que la enfermedad de un órgano causa sufrimiento a todo el cuerpo.

"La trama es el elemento más importante, y por decirlo así, el alma de la tragedia. El carácter ocupa el segundo lugar", escribe Aristóteles en su *Poética*.

"El carácter se introduce como subsidiario de la acción. En consecuencia, los incidentes y la trama son los fines de una tragedia... Sin acción no puede haber tragedia; puede haber sí carácter... El drama nos interesa, no predominantemente para que describa la naturaleza humana, sino primariamente

por las situaciones y sólo secundariamente por los sentimientos de aquellos que se ven complicados en ellas."

Después de registrar cuidadosamente volúmenes y volúmenes en busca de la respuesta acerca de qué es más importante, el carácter o la trama, concluimos constantando que el noventa y nueve por ciento de los escritos sobre este tema son confusos y escasamente comprensibles.

Considere estas declaraciones de Archer, en *Dramaturgia*, página veintidós:

"Un drama puede existir sin que haya nada a lo que se pueda llamar carácter, pero no sin alguna clase de acción."

Pero en la página veinticuatro:

"La acción debe existir para los fines del carácter: cuando se invierte la relación del drama puede ser un juego ingenioso, pero difícilmente una obra de arte fundamental."

Hallar la respuesta verdadera no es un problema académico. Es una respuesta que producirá una profunda impresión en el futuro dramaturgo, ya que *no* es la respuesta dictada por Aristóteles.

Vamos a tomar la más antigua de todas las tramas, una trillada, un gastado trío, un articulillo de vaudeville, para demostrar nuestro punto.

Un marido parte a una excursión que ha de durar dos días, pero se olvida de alguna cosa y regresa a su casa. Encuentra a su mujer en los brazos de otro hombre. Supongamos que el marido es un hombre de cinco pies y tres pulgadas. El amante es un gigante. La situación depende del marido — ¿Qué hará él? Si se halla libre de la ingerencia del autor, hará lo que le dicte su carácter, lo que le mande hacer su constitución física, social y psicológica.

Si es un cobarde, puede disculparse, pedir perdón por su

intromisión y desaparecer — agradecido de que el amante le deje ir sin molestarlo.

Tal vez la corta estatura del marido le ha hecho engreído, le ha obligado a ser agresivo. Se lanza, furioso, sobre el hombre grande, olvidándose que puede salir perdido.

Quizás sea un cínico, y se limite a hacer un gesto de desprecio; tal vez es imperturbable, y se ríe; tal vez, cualquier cantidad de cosas — según el carácter.

Un cobarde puede engendrar un sainete, un hombre valiente puede originar una tragedia.

Tome a Hamlet, el rumián danés, y déjelo —no a Romeo— enamorarse de Julieta. ¿Qué habría sucedido? Podía haber meditado el asunto durante mucho tiempo, murmurándose a sí mismo hermosos soliloquios acerca de la inmortalidad del alma y la inmortalidad del amor, el que, como el Aye Fénix, renace de sus cenizas cada primavera. Podía haber consultado con sus amigos, con su padre, para hacer las paces con los Capuletos, y mientras continuaran estas negociaciones, Julieta, no sospechando que Hamlet la amaba, se habría casado felizmente con Paris. Entonces Hamlet podría haber cavilado aún más y maldecido su destino.

Mientras Romeo choca con las dificultades con temerario desenfado, Hamlet estudia el mecanismo de su problema. Mientras Hamlet vacila, Romeo actúa.

Evidentemente sus conflictos se originan en sus caracteres y no sucede lo contrario.

Si usted intenta introducir por la fuerza un carácter en una situación que no le es natural, procederá en forma semejante a la de Procuſtes, quien cortaba los pies a sus víctimas para hacerlas caber en el lecho.

¿Qué es más importante, la trama o el carácter? Cambiemos al sensible y caviloso Hamlet por un príncipe amante de los placeres, cuya única razón para vivir son los privilegios que le proporciona su principado. ¿Vengaría la muerte de su padre?

Difícilmente. Convertiría la tragedia en comedia.

Cambiemos la ingenua Nora, ignorante en asuntos de dinero, fraguando un documento para salvar a su marido, por una mujer madura, conocedora de finanzas, demasiado honrada para dejar que el amor por su marido la conduzca por el mal camino. Esta nueva Nora no habría falsificado el documento, y entonces Helmer habría muerto por eso.

El sol, junto con otras actividades, origina la lluvia. Si es verdad que los caracteres son secundarios en importancia, no hay ninguna razón que nos impida servirnos de la luna en vez del sol. ¿Conseguiremos los mismos resultados con la trama? Categóricamente: ¡No!

Algo sucederá, sin embargo. La luna presenciará la lenta muerte de la Tierra, en lugar de la turbulenta vida originada por el sol, y al final la luna misma perecerá. Sustituimos solamente un carácter. Éste, naturalmente, cambió nuestra premisa y provocó una alteración considerable en el resultado del drama. Con el sol: vida. Con la luna: muerte.

La deducción es inequívoca: el carácter origina la trama, no a la inversa.

No es difícil comprender el por qué Aristóteles pensaba del carácter como lo hacía. Cuando Sófocles escribió *Edipo Rey*, cuando Esquilo escribió *Agamenón*, cuando Eurípides escribió *Medea*, se suponía que el Destino representaba el papel principal en el drama. Los dioses hablaban, y los hombres vivían o morían de acuerdo con lo que ellos decían. "La estructura de los incidentes" era ordenada por los dioses — los caracteres fueron simplemente hombres que hacían lo que había sido preparado de antemano para ellos. Pero, mientras el auditorio creía esto, y Aristóteles basaba sus teorías sobre ello, *las verdades no se sostienen por sí mismas en los dramas*. En todos los importantes dramas griegos, los caracteres originan la acción. Los dramaturgos sustituyeron los *Destinos* por la *premisa* tal como la conocemos hoy. Los resultados, sin embargo, fueron idénticos.

Si Edipo hubiera sido cualquier otro tipo de hombre, no le habría sucedido la tragedia. No habría sido de temperamento violento, no habría matado a un extraño en la carretera. No habría sido testatudo, no habría motivado el litigio por el cual mató a Layo. Con tanta persistencia desenterraba los más pequeños detalles, continuando porque él era honrado, aún cuando el dedo acusador le señalaba. Si no hubiera sido honrado no habría castigado al asesino cegándose a sí mismo.

CORO: Oh, tú, hacedor de terribles hazañas, ¿cómo podríais dañar tu vista así? ¿Qué demonio te ha aguijoneado?

EDIPO: Apolo, amigos. Apolo fué quien me indujo a pasar estas calamidades; pero la mano derecha que acostó el golpe fué mía, no de ningún otro.

¿Por qué Edipo se quitaría la vista si los dioses habían ordenado que igual sería castigado? Ellos, ciertamente, se habrían preocupado de cumplir su promesa. Pero sabemos que se castigó a sí mismo a causa de su tato carácter. Él dice:

¿Cómo podría ver por más tiempo cuando la vista no me produjo ningún deleite?

Un bribón no sentiría de ese modo. Podía haber sido desterrado y la profecía se habría cumplido — pero eso habría hecho estragos con la majestuosidad de Edipo como drama.

Aristóteles estaba equivocado en su tiempo, y hoy están equivocados nuestros estudiantes cuando aceptan sus reglamentaciones con respecto al carácter. El carácter fué el factor admirable en el tiempo de Aristóteles, y sin él nunca se escribió, ni se escribirá, ningún bello drama.

Gracias a la complicidad de Medea fué muerto su hermano. Ella le sacrificó por el marido, Jasón, quien más tarde la abandonó para casarse con la hija del Rey Creón. Su horrendo acto le causó su propia justicia poética. ¿Qué clase de hombre era el que se casaría con una mujer como esa? Exactamente de la clase que demostró ser Jasón — un empedernido traidor. Ambos, Jasón y Medea, estaban hechos de los elementos funda-

mentales que cualquier dramaturgo podría envidiar. Ellos se valen a sí mismos, sin ninguna ayuda de Zeus. Son bien trazados, tridimensionales. Están creciendo constantemente, lo que constituye uno de los principios fundamentales de los grandes escritos.

Los dramas griegos que han llegado hasta nosotros ostentan muchos caracteres extraordinarios que confutan el argumento Aristotélico. Si el carácter fuera subsidiario de la acción, Agamenón nunca habría muerto por la mano de Clitemnestra.

Antes de comenzar la acción, en *Edipo Rey*, Layo, Rey de Tebas, sabía "de la profecía según la cual el hijo que le nació de su reina, Yocasta, mataría a su padre y se casaría con su madre". Así, cuando con el tiempo nació un hijo, los pies del infante fueron asegurados fuertemente y él abandonado para que muriera sobre el Monte Citerón. Pero un pastor encontró al niño, llamado Edipo, y lo cuidó, entregándolo luego a otro pastor quien lo tomó para su amo, el Rey de Corintio. Cuando Edipo se enteró de la profecía, huyó para impedir el cumplimiento del oráculo de Delfos. En su viaje mató a su padre, Layo, ignorando su identidad, y entró al reino de Tebas.

Pero Edipo, ¿cómo tuvo conocimiento de la profecía? En un festín, fué descubierto por un beodo: "tú no eres hijo verdadero de tu señor". Desassegado, trató de saber más.

"Muy secretamente fui a Delfos sin la autorización de Apolo, quien me envió de vuelta, impidiéndome enterarme de lo que yo iba a buscar."

¿Por qué negó Apolo la información que Edipo quería?

Pero él había profetizado otras crueles cosas:

Penas, lamentos, dolores, horribles presagios.

A saber, yo profanaría el lecho de mi madre,

Y concebiría progenie demasiado repugnante para mirar.

Parecería que Apolo negaba deliberadamente la verdadera

identidad del padre de Edipo. ¿Por qué? Porque "el Destino", como premisa, conduce el carácter al inevitable fin, y Sófocles necesitaba esa fuerza de convicción. Pero admitamos que Apolo quería hacer huir a Edipo, y al final cumplir la profecía. No tan horrible destino. En vez, vayamos al conocimiento del drama y observemos el crecimiento del carácter de Edipo.

El viajaba de incógnito, como un dominante guerrero, justo y noble, huyendo para evadir su destino. No se hallaba en una disposición de ánimo muy tranquila cuando se acercaba a la carretera de tres ramificaciones donde ocurrió el asesinato. El dice:

"Me encontré con un heraldo y un hombre que estaba sentado en un carro tirado por potros; —como en la fábula— el hombre me enfrentó y el anciano me amenazaba con embestirme descortésmente por la senda."

Pues bien, ellos fueron rudos con él y usaron de la fuerza, y solamente entonces:

"Le di de golpes, y el anciano, viendo esto, aguardó hasta que yo pasara y desde su carro abatió sobre mi cabeza su agujón de dos puntas."

Solamente entonces Edipo gritó.

"... un sólo golpe de mi buen báculo fué suficiente para arrojarlo limpiamente del asiento de la carroza y dejarlo pos-

El incidente demuestra que el ataque sobre Layo y su escolta era motivado. Ellos fueron rudos, Edipo estaba de mal humor, y además, era de temperamento violento, y actuó de acuerdo con su carácter. Apolo es verdaderamente secundario aquí. Nuevamente, usted puede decir que Edipo está realizando el deseo del Destino — cuando únicamente está demostrando la premisa.

Una vez en Tebas, Edipo resuelve el enigma de la Esfinge, en el que miles de hombres habían fracasado. La Esfinge preguntaría a aquéllos que ingresaban o abandonaban la ciudad: ¿Qué era lo que por la mañana caminaba sobre cuatro piernas, al mediodía en dos, y al atardecer en tres? Edipo respondió: el hombre, demostrando ser el más sabio entre ellos. La Esfinge murió de vergüenza, y los tebanos, de alegría por el fin de su servidumbre, le eligieron su rey.

De este modo sabemos que Edipo era valiente, impulsivo, sabio — y a modo de más amplia evidencia, Sófocles nos dice que los tebanos prosperaron bajo su gobierno. Todo lo sucedido a Edipo ocurrió a causa de su carácter.

Si usted olvida el "Argumento" que exponen las antiguas creencias con respecto a la parte representada por los dioses, y lee el drama tal como se conserva, verá la validez de nuestra aseveración: El carácter hace la trama.

En el momento en que Molière establece que Orgón es víctima de los engaños de Tartufo, la trama se desarrolla automáticamente por sí misma. Orgón simboliza a un religioso fanático. Se resiste a razonar que un converso fanático reniega de todo lo que creía antes.

Molière necesitaba un hombre que fuera intolerante con respecto a todo lo mundano. Por medio de la conversión, Orgón resultó ser este hombre. Este estado de cosas indica que un hombre tal tendrá una familia que se entregará a todas las inocentes diversiones de la vida. Nuestro hombre, Orgón, debe necesariamente mitar todas estas actividades terrenales como pecaminosas. Un hombre como éste irá al límite para cambiar las costumbres de aquellos que se hallan bajo su influencia o dominio. Intentará reformarlos. Ellos se ofenderán por esto.

Esta determinación fuerza el conflicto, y como el autor tenía una premisa enteramente clara, el argumento se originará en este carácter.

Cuando el autor tiene una premisa enteramente clara, es

juego de niños encontrar el carácter que llevará el peso de la misma. Cuando aceptamos la premisa "Un gran amor supera aún a la muerte", necesariamente pensaremos en una pareja que desafíe las tradiciones, las objeciones de los padres, y hasta la misma muerte. ¿Qué clase de persona tiene la facultad de hacer todo esto? Seguramente que ni Hamlet ni un profesor de matemáticas. Él debe ser joven, pujante, impetuoso. Él es Romeo. Romeo se ajusta tan fácilmente al papel que se le asignó como Orgón al suyo en *Tartufo*. Sus caracteres producen el conflicto, en vez de que el conflicto los determine a ellos. Un drama sin carácter es un esfuerzo estéril.

¿Qué pensaría de nosotros el lector si fuéramos a anunciar que después de largos y arduos estudios, habíamos llegado a la conclusión de que la miel es beneficiosa para la humanidad, pero la importancia de las abejas es secundaria, y que las abejas son, por lo tanto, subsidiarias de su producto? ¿Qué pensaría usted si dijéramos que el perfume es más importante que la flor, el canto más importante que el pájaro?

De acuerdo con lo expuesto alteraremos la cita de Emerson con que comenzaremos este capítulo. Para nuestro propósito deberá leerse:

"¿Qué es un carácter? Un elemento cuyas virtudes aun no han sido descubiertas."

7. Los Caracteres Hacen la Trama de su Propio Drama

"Los hombres superficiales creen en la suerte", dijo Emerson. No hay ninguna suerte en el éxito de los dramas de Ibsen. Él estudió, proyectó, trabajó con ahínco. Tratemos de mirar el interior de su habitación escritorio y verlo trabajando. Intentemos analizar a Nora y Helmer de *Casa de muñeca* en el momento que comienzan a tramar su propia historia, de acuerdo con el origen de la premisa y el carácter.

No hay ninguna duda que a Ibsen le llamaba la atención la desigualdad de las mujeres en su época. (El drama fue escrito en 1879.) Siendo en cierto modo un cruzado, quiso demostrar que "la desigualdad de los sexos en el matrimonio produce la desdicha".

En primer lugar, Ibsen sabía que necesitaba dos caracteres para demostrar su premisa: un marido y una esposa. Pero no quería hacer cualquier pareja. Tenía que haber un marido que resumiera el egoísmo de todos los hombres de la época, y una esposa que simbolizara la subyugación de todas las mujeres. Estaba buscando un hombre concentrado en sí mismo y una mujer sacrificada.

Eligió a Helmer y a Nora, pero todavía eran únicamente nombres que llevaban los rótulos de "egoísta" y "generoso". El siguiente paso normal consistía en rodearlos exteriormente. El autor no tenía que ser muy cuidadoso en proyectar sus caracteres, porque más tarde, en conflicto, ellos habrían de tomar sus propias decisiones en cuanto a lo que tenían que hacer o dejar de hacer. Y ya que Ibsen tenía una premisa enteramente clara que estaba ansioso por demostrar, sus caracteres tenían que ser personas que pudieran mantenerse solas sin la ayuda del autor.

Helmer llegó a ser gerente de un banco. Debe haber sido un hombre muy diligente y escrupuloso para merecer ocupar el más alto puesto en una institución importante. Trasuma responsabilidad, indicando un superior despiadado, obstinado en sus órdenes. Es indudable que exige puntualidad y celo de sus subalternos. Tiene una dosis excesiva de respeto a sí mismo; conoce la importancia de su puesto y lo defiende con sumo cuidado. La respetabilidad es su más alta aspiración, y está dispuesto a sacrificar todo, hasta el amor, para lograrlo. En suma, Helmer es un hombre odiado por sus subordinados y admirado por sus superiores. Es humano solamente en el hogar, y entonces lo es extremadamente. Su amor por su fa-

milia es ilimitado, como ocurre a menudo con un hombre que es odiado y temido por otros. Y por esto él necesita más amor que el hombre común.

Tiene aproximadamente treinta y ocho años de edad, es de altura mediana y de genio resuelto. Su lenguaje, aun en el hogar, es uñuoso, solemne, amonestando constantemente. Todo en él sugiere antecedentes de clase media, honrada y no muy bien de fortuna. El constante pensamiento que dedica a su querido banco parece indicar que su ambición, desde jovencito, era exactamente tener tal empleo en una organización justamente como esa. Está extremadamente satisfecho consigo mismo y no tiene ninguna duda respecto al futuro.

No tiene malas costumbres, y no fuma ni bebe, con excepción de un vaso o dos en ocasiones especiales. Vémasle, entonces, un hombre concentrado en sí mismo, con principios de alta moral, los que exige que los otros observen.

Todo esto puede verse en el drama, aun cuando hacen solamente un fragmentario estudio del carácter, indican que Ibsen debe haber conocido mucho acerca de Helmer. Él también debe haber sabido que la mujer tendría que oponerse a todos los ideales del hombre representado.

De este modo bosquejó a Nora. Es una niña: prodiga, irresponsable, embustera, engañosa como podría serlo una niña. Es una alondra que baila, canta y es descuidada —pero que ama a su marido y a sus niños sinceramente—. Lo esencial de su carácter es que ama a su marido lo suficiente para hacer por él cosas que no soñaría hacer por ningún otro.

Tiene un espíritu refinado, penetrante, pero sabe poco acerca de la sociedad en que vive. A causa de su amor y admiración por Helmer está dispuesta a ser una muñeca, y como resultado se retarda su crecimiento mental a pesar de su inteligencia. Era una hija mimada, y fué entregada a su marido para que la mime más aún.

Tiene veintiocho o treinta años de edad, encantadora, atrac-

tiva. Sus antecedentes no son tan inocuos como los de Helmer, porque su padre, también, está confiado a la buena ventura. Tenía ideas peculiares, y había una insinuación de escándalo encerrada en la familia. Un egoísmo de Nora, tal vez, en su deseo de ver a todos tan felices como ella.

Ya están situados los dos caracteres que generarán el conflicto. ¿Pero cómo? No hay una sola sugerencia de que la situación de un conjunto de tres personas pueda siempre desarrollarse entre ellas. ¿Qué posible conflicto puede suscitarse entre una pareja que uno y otro se aman? Si tenemos cualquier duda debemos volver a estudiar el carácter y la premisa. Allí encontraremos una pista. Examinamos, y descubrimos una. Ya que Nora representa generosidad y amor, hará algo por su familia, preferiblemente por su marido, lo que será entendido mal por él. ¿Por qué clase de acción será? Si estamos confundidos nuevamente, podemos leer otra vez el estudio del carácter, el que debe señalar la respuesta. Helmer representa *respetabilidad*. Bien está. La acción de Nora socavará o amenazará la posición que él tiene. Pero ya que ella es generosa, el acto debe ser realizado por causa de *él*, y su reacción debe mostrar la falsedad de su amor cuando está compitiendo en contra de su respetabilidad.

¿Qué tipo de acción podría hacer que este hombre perdiera el control sobre sí mismo a tal punto que se olvide de todo cuando su posición se ve amenazada? Sólo una acción que él supiera *por propia* experiencia que es la más vergonzosa y despreciable: algo concerniente al dinero.

¿Robo? Eso podría ser, pero Nora no es una ladrona, ni tampoco tiene acceso a mucho dinero. Pero lo que ella hace seguramente debe tener algo que ver con dinero. Ella debe necesitar dinero obtenido en forma oculta, y debe ser una cantidad mayor de la que podría manejar habitualmente, pero bastante pequeña para que la obtenga sin que produzca gran batallón.

Antes de seguir más adelante debemos conocer sus motivos para obtener dinero de alguna manera engorrosa —¡para interpretarlo con indulgencia!— para su marido. Tal vez él tenga una deuda —No, no. Helmer nunca contraería deudas que no pudiera saldar. Tal vez ella necesite algún accesorio para su casa. No, eso no sería de influencia fundamental para Helmer. ¿Enfermedad? Excelente idea. Helmer mismo está enfermo, y Nora necesita dinero para atenderle.

El razonamiento de Nora es fácil de seguir. Ella sabe poco en cuestiones de dinero. Necesita dinero para Helmer, pero *Helmer preferiría morir antes que contraer deudas*. No puede recurrir a los amigos, por miedo de que Helmer descubra lo que ha hecho y se sienta humillado. No puede robar, como hemos visto. El único camino que le queda es recurrir a un prestamista profesional. Ella está enterada, sin embargo, que como mujer, su firma no será suficiente. No puede pedir a un amigo que refrende su crédito sin encontrarse con las preguntas desagradables que está tratando de evitar. ¿Un extraño? Difícilmente podría aproximarse a un hombre que no conoce sin dejar el camino expedito para una proposición inmoral. Ama demasiado a su marido hasta para pensar en tal cosa. Sólo una persona lo haría por ella —su padre—. Pero él es un hombre muy enfermo, casi moribundo. Si estuviera sano, la ayudaría a conseguir dinero, pero entonces no habría ningún drama. Los caracteres deben demostrar la premisa por medio del conflicto, así, el padre de Nora está poco menos que muerto.

Nora deplora este hecho, y eso le da una idea. Falsificará la firma de su padre. Una vez que ha encontrado esta única salida está gozosa. La idea es tan perfecta que ella engaña con alegría. No sólo tiene una manera de conseguir el dinero, sino de ocultar a Helmer la manera cómo lo obtendrá. Le dirá que su padre se lo dió, y él no será capaz de rehusarlo. Será suyo.

Lo lleva a cabo tal como lo pensó, recibe el dinero, y es sumamente feliz.

Hay una dificultad en el proyecto. El prestamista conoce a la familia —trabaja en el mismo banco que Helmer. Sabía desde el principio que la firma era falsificada, pero la falsificación es de más valor para él que la mejor garantía o depósito. Si Nora no puede pagarla (y así lo espera), Helmer lo hará mil veces. Con su irresponsabilidad en peligro, su posición a ser considerada, él haría cualquier cosa. El prestamista está seguro.

Si usted lee todo el bosquejo de los caracteres de Nora y Helmer, verá que sus caracteres hicieron posible el argumento.

PREGUNTA: ¿Quién obligó a Nora a hacer lo que hizo? ¿Por qué no podía haber salvado las diversas consideraciones y pedir dinero prestado legalmente?

RESPUESTA: La premisa la obliga a elegir sólo un camino —el único que la demostrará. Usted dirá —y nosotros convendremos con usted— que una persona tiene el privilegio de escoger un centenar de caminos diferentes para lograr su propósito. Pero no cuando usted tiene una clara premisa que desea demostrar. Luego de un atento escrutinio y eliminación usted debe hallar el *único camino* que le conducirá a su meta —demostrar su premisa. Ibsen elige ese único camino, trazando caracteres que deben obrar naturalmente de una manera que demuestre su premisa.

PREGUNTA: No veo el por qué tendrían sólo un camino para cimentar un conflicto. No puedo creer que Nora no podía hacer ninguna otra cosa sino falsificar el nombre de su padre.

RESPUESTA: ¿Qué le haría hacer usted en vez de esto?

PREGUNTA: No lo sé, pero debe haber algún otro medio.

RESPUESTA: Si usted se rehusa a pensar, se terminó la discusión.

PREGUNTA: Bien, ¿por qué no sería el robo tan plausible como la falsificación?

RESPUESTA: Ya hemos señalado que ella no tenía acceso al dinero, pero supongamos que lo tenía. ¿A quién le robaría? No a Helmer, ciertamente, ya que él no tenía dinero. ¿A los parientes? Bueno —pero ellos la comprometerían cuando se enteraran del robo? No podrían hacerlo sin deshonrar el nombre de la familia, y las probabilidades están todas a favor de que no dirían nada—. ¿Robaría a los vecinos, extraños? Eso es ajeno a su carácter. Pero supongamos que lo hace — sirve para complicar la cosa.

PREGUNTA: ¿No es eso lo que usted quiere — conflicto?

RESPUESTA: Sólo cuando demuestra la premisa.

PREGUNTA: ¿El robo no la demuestra?

RESPUESTA: No. Cuando ella falsifica el nombre de su padre, pone en peligro sólo a su marido y a sí misma; pero el robo hace daño a personas inocentes, que de otra manera no se hallarían envueltas en el argumento. Además, robando cambia la premisa. El temor de ser descubierta, y la inevitable desgracia, eclipsarían la premisa original. Sería una acusación de robo, no un alegato por la igualdad de las mujeres.

Pero, usted pregunta: ¿Y si el robo de Nora no fuera descubierto? Eso demostraría que es una buena ladrona — pero no una mujer que merezca igualdad. ¿Y si fuera sorprendida? Sobreveniría un esfuerzo heroico en él que Helmer lucharía por sacarla de la prisión — y luego la dejaría de lado. Esto es lo que su respetabilidad le obligaría a hacer, con lo cual demuestra exactamente lo opuesto de la premisa con la que usted empezó. No, mi amigo. Usted tiene una premisa por un lado y un estudio perfecto del carácter por el otro. Usted debe permanecer en la trayectoria recta marcada por estos pilares y no extraviarse en caminos desviados.

PREGUNTA: Parece que usted no puede apartarse de esa premisa.

RESPUESTA: Así parece. La premisa es un tirano que le per-

mite ir solamente por un camino —el camino de la evidencia absoluta.

PREGUNTA: ¿Por qué Nora no podría prostituirse?

RESPUESTA: ¿Eso demostraría que llevaba el peso y responsabilidad de la casa? ¿Que está en un pie de igualdad con el hombre? ¿Que no habría ninguna casa de muñeca? ¿Lo querría así?

PREGUNTA: ¿Cómo lo sabría?

RESPUESTA: Si usted no lo sabe, se acabó la discusión.

8. Carácter Central

PREGUNTA: Todavía quedan unas pocas cosas acerca del crecimiento que me dejan perplejo. El otro día vi Juárez. Cada carácter en la película experimenta una continua transformación: Maximiliano evoluciona desde vacilación hasta determinación; Carlota desde amor hasta locura; Díaz desde fe en su causa hasta vacilación. Solamente Juárez no evolucionó no obstante, su estolidez, su fe inquebrantable, le hacen una figura monumental. ¿Qué estaba mal? ¿Por qué no evolucionó?

RESPUESTA: Evoluciona constantemente, pero no tan evidentemente como los otros. Es el carácter central, cuya fuerza, determinación y dirección son responsables del conflicto. Volveremos a esto y veremos por qué su posición central hace su crecimiento menos aparente, pero primero le demostraremos que evoluciona. Primero previene a Maximiliano — y luego lleva a cabo su amenaza. Crecimiento. Cuando descubre que sus fuerzas no pueden resistir a los franceses, cambia de táctica, dispersa sus tropas. Evolución. Le vemos en transición. Sabemos por qué cambia su intención cuando oímos describir al pastorcillo cómo sus perros se unen para luchar con un lobo. Veímos cómo trata Juárez la traición y enfrenta a sus enemigos en su propio campo. La escena en que él camina a través de un pelotón que hace fuego lo muestra en el verdadero conflicto y confirma nuestra sospecha de que

es un hombre muy valiente. La profundidad de su amor por su pueblo queda demostrada por su implacabilidad hacia Maximiliano. Nos enteramos que su motivación es honesta, desinteresada, por la constante exposición de su carácter. Una transición imperceptible se revela apenas cuando murmuró "perdóname" sobre el ataúd de Maximiliano. Su amor se pone de manifiesto concluyentemente, y sabemos que su crudidad no fué dirigida contra Maximiliano sino contra el imperialismo.

PREGUNTA: Entonces su crecimiento es de *resistencia a resistencia más fuerte*, en vez de ser desde *aborrecimiento a clemencia*. Veo. Estoy ansioso por saber por qué no fué necesario que el cambio de Juárez fuera tan grande como el de Maximiliano.

RESPUESTA: Juárez es un carácter céntrico. Su fuerza es la del pueblo que está dispuesto a luchar y morir por su libertad. Su determinación provoca el nacimiento del conflicto, y su evolución, como la del pueblo, va desde el *conocimiento de su premisa* hasta la *demostración de su premisa*. Si él malograra su resolución de conquistar la libertad para su pueblo, el conflicto cesaría. En *Edipo Rey*, la insistencia de Edipo —él es el carácter central— en descubrir al asesino del rey origina la tragedia. Si Edipo desistiera de investigar, el drama terminaría. La incapacidad de Helmer para cambiar su manera de ser crea la situación dramática en *Casa de muñeca*. Krogstad y Helmer son los caracteres centrales. Si Helmer hubiera comprendido a Nora, se habría responsabilizado por la falsificación —y el drama no habría sido tal. La tenaz determinación de Hamlet —sinceridad de propósito— causó la tragedia. La actitud inflexible de las dos hijas mayores del Rey Lear para mantenerse en el poder, condujo a Lear a la locura y a su propia destrucción. Los seis soldados de *Enterrar a los muertos* se relajan a ser enterrados, y con su portada negativa causan toda la tensión del drama. La órbita de un carácter central no

es tan amplia como la de los otros que giran en torno de él. Si él flaqueara, el conflicto fracasaría. *Debe evolucionar*, pero no tan perceptiblemente como los otros. Helmer se desespera, Juárez es movido por la pena. El resultado en cada caso estaba implícito en el carácter, pero necesitaba evolucionar por medio del conflicto para aparecer.

La transición entre *obediencia ciega y franca rebelión* es mucho mayor que entre la *ira* de un opresor y su *venganza* contra un criado rebelde. No obstante hay transición en ambos casos. Cuando un hombre decide convertirse en un chantajista, probablemente pasará a través de una transición mayor que la de su víctima. Tal vez ésta *confie* en el chantajista. Cuando se entere de la verdad se *desilusionará* y tratará de *vengarse*. Si toma desprevenido al chantajista, ha *triunfado*. Él ha evolucionado desde: confianza a desilusión; desilusión a venganza; venganza a triunfo.

Pero el chantajista experimenta una serie de conflictos antes de decidirse a arrancar dinero por medio del chantaje a la víctima. Supongamos que para él nuestra premisa es: "La inseguridad social socava el carácter". En efecto, al comienzo el hombre es honrado. Lucha en contra de las fuerzas destructivas pero pierde. Proyecta obtener dinero mediante un plan de chantaje e intenta realizarlo. Fracasa, trata de escapar; pero es atrapado y encarcelado. Sumémosle sus movimientos y veremos que son mucho mayores que los de la víctima.

Rómeo y Julieta experimentan amor, odio, esperanza, desesperación, muerte, mientras que sus padres, los caracteres centrales, experimentan odio y remordimiento. En *Fiebre amarilla*, los hombres de ciencia que luchan contra la fiebre amarilla pasan por muchas emociones, pero la enfermedad —el carácter central— continúa amenazando, "mudando" solamente en que el final llega a ser sometida a algún control. Aquí puntualizamos que la fiebre es el carácter central, como lo son

Hamlet, Macbeth, Helmer, Edipo y Juárez. La aciaga herencia es el carácter central en *Espectros*.

Cuando decimos que la pobreza estimula el delito, no estamos atacando una abstracción, sino las fuerzas sociales que hacen posible la pobreza. Estas fuerzas son despiadadas, y su crueldad está representada por un hombre. En un drama atacamos al hombre, atacando a través de él a las fuerzas sociales que le hacen ser lo que es. Este símbolo *no puede ceder*: las fuerzas le empujan por detrás y por arriba. Y si le hacen flaquear, usted sabe que el carácter elegido era de poco mérito y que necesitaba un símbolo que pudiera indicar las fuerzas que actuaban sobre él.

El carácter central, o fuerza, puede igualar la intensidad emocional de los caracteres que atacan, pero tiene una órbita más pequeña.

Lavinia en *La aflicción de Electra*, comienza con sospecha y odio y va hacia la venganza con una intensidad tal que es difícil igualar.

Usted puede haber notado que *un carácter central es el único que siempre fuerza el conflicto*.

Hamlet busca tenazmente al asesino de su padre.

La obstinación de los seis soldados muertos en *Enterrar a los muertos* es la causa del conflicto.

Los designios de Hedda Gabler causan su propia muerte. La venganza de Lavinia produce muerte y desolación.

La reolución de Edipo Rey para levantar la maldición que pesa sobre su reino le destruye.

Krogstad, en *Casa de muñeca*, fuerza la conclusión.

En *Deleite de un idiota* no hay ningún carácter central y, en consecuencia, el drama se resiente.

En *Hoyo negro*, la pobreza es el poder motivante pero no es suficientemente fuerte para ser una fuerza conductora.

Si la premisa es el huevo y espetmá de un drama (el co-

mienzo), entonces el carácter central es el latido del corazón, que conduce la sangre (conflicto) por el cuerpo (texto).

9. Instrumentación

Cuando usted está dispuesto a seleccionar los caracteres para su drama, tenga cuidado de distribuirlos correctamente. Si todos los caracteres son del mismo tipo —por ejemplo, si todos ellos son rufianes— será como una orquesta constituida sólo por tambores.

En el *Rey Lear*, Cordelia es apacible, cariñosa, fiel; Gonerila y Regana, las hijas mayores, son frías, crueles, mentirosas y conspiradoras. El Rey es temerario, obstinado y dado a la ira sin raciocinio.

La buena instrumentación es una de las causas para que nazca el conflicto en cualquier drama.

Es posible elegir dos embusteros, dos prostitutas, dos ladrones, para un drama, pero necesariamente serán diferentes en temperamento, filosofía y lenguaje. Un ladrón puede ser considerado, el otro despiadado; uno podría ser un cobarde, el otro intrépido; uno puede respetar al sexo femenino, el otro puede ser descortés con las mujeres. Si ambos tienen el mismo temperamento, las mismas perspectivas de la vida, no habrá ningún conflicto —y ningún drama.

Cuando Ibsen escogió a Nora y Helmer para *Casa de muñeca*, era inevitable que elegiría una pareja casada, ya que la premisa trataba de la vida matrimonial. Este aspecto de la selección es obvio para todos.

La dificultad comienza cuando el dramaturgo elige personas del mismo tipo e intenta generar conflicto entre ellas. Estamos pensando en *Hoyo negro*, de Maltz, en el cual Pepillo y Lola son muy semejantes. Ambos son cariñosos y considerados. Tienen los mismos ideales, deseos y temores. No es extraño que Pepillo tome su decisión fatal casi sin conflicto.

Nora y Helmer se aman mutuamente, también. Pero Helmer es dominante donde Nora es obediente, escrupulosamente exacto y veraz donde Nora miente y engaña como lo haría un niño. Helmer es responsable de cada cosa que hace; Nora es negligente. *Nora es todo lo que no es Helmer; están perfectamente instrumentados.*

Supongamos que Helmer se ha casado con la señora Linde. Ella es mentalmente madura, conocedora del mundo y las normas de Helmer. Ella y Helmer pueden tener altercados, pero nunca habrían originado el gran conflicto que proviene del contraste entre Nora y Helmer. Una mujer como la señora Linde difícilmente habría cometido la falsificación, pero si lo hubiera hecho así, habría sido a sabiendas de la gravedad de su acto.

Lo mismo que la señora Linde es diferente de Nora, Krogstad es diferente de Helmer. Y el doctor Rank es distinto de todos ellos. En conjunto, estos caracteres contrastantes son instrumentos que trabajan juntos para dar una composición bien instrumentada.

La instrumentación requiere caracteres en oposición, inflexibles y bien definidos, moviéndose desde un polo hasta el otro por medio del conflicto. Cuando decimos "inflexible", pensamos en Hamlet, quién sigue a su objetivo —averiguar quién es el asesino de su padre— como el sabueso sigue a su presa. Pensamos en Helmer, cuyo rígido principio de respeto a sí mismo es la causa del drama. Pensamos en Orgón, en Tartufo, quién en su fanatismo religioso cede su fortuna a un villano y voluntariamente expone a su joven esposa a sus requerimientos amorosos.

Siempre que vea un drama, trate de descubrir cómo están ordenadas las fuerzas. Las fuerzas tanto pueden ser grupos como individuos; fascismo versus democracia, libertad versus esclavitud, religión versus ateísmo. No todas las personas religiosas que combaten el ateísmo son iguales. Las di-

vergencias entre sus caracteres pueden ser tan vastas como las que median entre el cielo y el purgatorio.

En *Cena a las ocho*, Kitty y Packard están bien instrumentados. Aunque Kitty es muy parecida a Packard, los separa un mundo. Ambos quieren ser aceptados en la alta sociedad, pero Packard quiere alcanzar la cima en política. Kitty detesta la política y a Washington. Ella no tiene nada qué hacer; él no tiene ningún momento de reposo. Ella se tiende en el lecho para esperar a su amor; él anda de prisa de un lugar a otro para hacer negocios. Entre caracteres tales hay infinitas posibilidades de conflicto.

En cada gran movimiento existen otros más pequeños. Supongamos que el gran movimiento en un drama varía desde *amor* hasta *odio*. ¿Cuáles son los movimientos más pequeños que se hallan incluidos en él? De *tolerancia* a *intolerancia* puede ser uno, que se agotaría en una variación de *indiferencia* a *fastidio*. Ahora bien, cualquier movimiento que usted elija para su drama afectará la instrumentación de sus caracteres. Los caracteres instrumentados para el movimiento de *amor* a *odio* serían un tanto demasiado violentos para el movimiento más pequeño de *indiferencia* a *fastidio*. Los caracteres de Chekhov se ajustan a los movimientos que elige para sus dramas.

Kitty y Packard, por ejemplo, nunca servirían para *El Huerto de Cerezos*, y los caracteres de *El Huerto de Cerezos* nunca podrían servir de fundamento para *El Rey Lear*. Sus caracteres deben ser tan contrastantes como lo permite el movimiento que usted emplea. Se pueden escribir hermosos dramas basados en los movimientos más pequeños, pero aún en esta escala, el conflicto debe ser agudo, como lo indican los dramas de Chekhov.

Cuando alguien dice, "Es un día lluvioso", no sabemos realmente a qué clase de lluvia se refiere. Puede ser:

Llovizna (lluvia como neblina).
Garúa (gotas finas).

Lluvia (caída constante).
 Aguacero (lluvia fuerte).
 Tempestad (lluvia con alteración atmosférica).

Similarmente, alguno puede observar, "Fulano de Tal es una mala persona". No tenemos la más leve idea de lo que significa eso de "mala". ¿Él es:

Informal.
 Indigno de confianza.
 Un falsario.
 Un ladrón.
 Un contrabandista.
 Un bandolero.
 Un asesino?

Tenemos que saber exactamente a qué categoría pertenece cada carácter. Como autor, usted tiene que conocer la posición relativa exacta de cada carácter, ya que habrá de instrumentarlos con sus antagonistas. Para movimientos diferentes es necesaria una instrumentación distinta. Pero debe haber instrumentación —carácteres en conflicto bien definidos, fuertes e inflexibles, proporcionan armonía al movimiento del drama.

Si, por ejemplo, el movimiento fué:

| | |
|--------------|--|
| desde | |
| indiferencia | |
| a | |
| tedio | |
| a | |
| indiferencia | |
| a | |
| irritación | |
| a | |
| disgusto | |
| a | |
| cólera | |

sus caracteres no podrían ser negros y blancos. Tal vez serían gris claro en contra de gris oscuro —pero podrían ser instrumentados.

Si sus caracteres están correctamente instrumentados, como lo son los de *Casa de muñeca* o *Tartufo* o *Hamlet*, su lenguaje, necesariamente, también contrastará. Por ejemplo, si uno de sus caracteres es virginal y el otro libertino, su diálogo reflejará sus respectivas naturalezas. El primero no tiene ninguna experiencia, y sus ideas serán ingenuas. Casanova, en cambio, ha tenido una abundante experiencia, la que se reflejará en todo lo que dice. Cualquier reunión entre los dos seguramente servirá para revelar el conocimiento de uno, y la ignorancia del otro. Si bosqueja su carácter tridimensional con toda fidelidad, sus caracteres serán fieles consigo mismos en lenguaje y maneras, y usted no necesita preocuparse con respecto al contraste. Si pone cara a cara a un profesor de castellano con un hombre que nunca pronunció un oración sin mutilarla, tendrá todo el contraste que necesita sin salitse de su camino para encontrarlo. Si sucede que estos dos caracteres están, por casualidad, en un conflicto, tratándose de demostrar la premisa de un drama, el conflicto será más vívido y excitante a causa del contraste en el lenguaje. *El contraste debe ser inherente al carácter.*

El conflicto, entonces, es sustentado por el crecimiento. La ingenua virgen puede ilustrarse. Puede dar una lección en cuestiones de matrimonio, a Casanova, quién se vuelve inseguro de sí mismo. El profesor puede volverse descuidado en su lenguaje, mientras que el otro hombre se convierte en un orador elocuente. Recuerde qué es lo que hizo el crecimiento de Elisa en *Pygmalión*, de Shaw.

Un ladrón puede hacerse honesto —y un hombre honrado puede volverse ladrón—. La galanteadora aprende a ser fiel, la esposa fiel se vuelve galanteadora. El trabajador que no está agremiado se hace fuerte mediante la agremiación. Estos son

bosquejos atrevidos, naturalmente. Para cualquier carácter existen infinitas variaciones de posible crecimiento —pero debe haber crecimiento—. Sin crecimiento usted perdería cuanto contraste tuviera al principio del drama. La ausencia de crecimiento señala la falta de conflicto; y la falta de conflicto indica que sus caracteres no fueron bien instrumentados.

III

UNIDAD DE OPUESTOS

Aun suponiendo que un drama está bien instrumentado, ¿qué seguridad tenemos que los antagonistas no harían una tregua en la mitad y resolvieron desistir? La respuesta a esta pregunta se encuentra en la "unidad de opuestos". Esta es una frase en primer lugar, que mucha gente la aplica equivocadamente o mal entendida. La unidad de opuestos no se refiere a cualesquiera fuerzas o voluntades que se opongan en un antagonismo. La mala aplicación de esta unidad conduce a una condición en la que los caracteres no pueden llevar un conflicto desde el principio al fin, hasta concluirlo. Nuestra primera medida de seguridad en contra de esta catástrofe es definir nuestro término — ¿qué es la unidad de opuestos?

Sólo superficialmente, no fundamentalmente. Los hombres tienen un deseo de luchar. Sus *egos* (yo) han sido desairados, quieren una venganza física, pero la diferencia entre ellos no está tan profundamente arraigada para que sólo un perjuicio o la muerte los satisfaga. Estos son antagonistas que pueden desistir en la mitad de un drama. Pueden razonar, explicar, disculparse y estrecharse las manos. *La verdadera unidad de opuestos es aquella en que es imposible toda avenencia.*

Debemos ir a la Naturaleza, nuevamente, en procura de

un ejemplo antes de aplicar la regla a los seres humanos. ¿Puede alguien imaginar una avenencia entre los gémenes de una enfermedad mortal y los glóbulos blancos en un cuerpo humano? Será una lucha a muerte, porque los opuestos están constituidos de tal manera que deben destruirse mutuamente para vivir. No hay ninguna opción. Un germin no puede decir: "Oh, bueno, este glóbulo blanco es demasiado duro para mí". Ni el glóbulo puede dejar solo al germin sin sacrificarse a sí mismo. Son opuestos, unidos para destruirse el uno al otro.

Ahora apliquemos este mismo principio al teatro. Nora y Helmer estaban unidos por muchas cosas: amor, hogar, hijos, la ley, la sociedad, los deseos. Sin embargo eran opuestos. Era necesario para sus caracteres individuales que su unidad fuera quebrada, o que uno de ellos se sometiera completamente al otro —matando de este modo su individualidad.

Como el germin y el glóbulo, la unidad podría ser quebrada solamente por la "muerte" de alguna de las cualidades predominantes en uno de los caracteres — la docilidad de Nora, en el drama. Naturalmente, no es necesario adaptar la muerte en el teatro a la muerte de un ser humano. La ruptura de la unidad entre Nora y Helmer fué una cosa muy penosa, de ninguna manera fácil. Cuánto más estricta es la unidad, tanto más difícil es la ruptura. Y esta unidad, a pesar de los cambios cualitativos que han ocurrido en ella, aun afecta a los caracteres que tiene ligados. En *Delcito de un idiota*, los caracteres no tenían nada que los uniera unos a otros. Si una persona era desagradable, podía irse.

En *Fin de la jornada*, por otra parte, la rigurosa unidad de los soldados fué establecida sin ninguna duda. Fuimos convencidos que ellos tenían que permanecer en las trincheras, tal vez morir allí, aunque deseaban hallarse a miles de millas de distancia. Algun trago para conservar el valor que les permitiera hacer lo que se esperaba de ellos. Analicemos su si-

tuación. Estos hombres vivían en una sociedad en la que ciertas contradicciones culminaron con la guerra. Los hombres no querían pelear, ya que no tenían intereses que proteger, pero fueron enviados a matar porque estaban sujetos a los deseos de aquellos que decidieron resolver sus problemas económicos mediante la guerra. Además, a estos jóvenes se les ha enseñado desde la niñez que es heroico morir por la patria. Están atormentados por emociones contradictorias: huir y vivir significará ser señalado como un cobarde y despreciado; quedarse significará distinción — y muerte. Entre estos deseos está situado el drama. Este drama es un buen ejemplo de la unidad de opuestos.

En la Naturaleza nada se "destruye" ni "muere". Es transformado en otro cuerpo, sustancia o elemento. El anhelo de Nora por Helmer se transformó en liberación y ansia de mayor conocimiento. La presunción de él se transformó en una búsqueda de la verdad con respecto a sí mismo y su relación con la sociedad. Cuando en la Naturaleza se produce una pérdida de equilibrio, trata de encontrar un nuevo equilibrio por sí misma.

Tome el caso de Juanito el Destripador. Este hombre que mataba tan indistintamente, nunca fué atrapado por la policía, porque su motivación estaba oculta. Parecía no tener ninguna relación, ninguna unidad con sus víctimas. Ningún rencor, ni encono, ni enfado, ni celos, ni venganza estaban asociados a sus actos. El y sus víctimas representaban opuestos sin unidad. La motivación estaba ausente. Esta misma falta de motivación explica por qué se escriben tantos malos dramas de crimen. El robo, o el asesinato para obtener dinero para poder alardear delante de una mujer, nunca es una motivación real. Es superficial. No vemos la fuerza irresistible que empuja al delito. Los delincuentes son gentes cuyas circunstancias rodeantes los han malogrado. Si tenemos la oportunidad de ver cómo la necesidad, el medio ambiente y las contradicciones internas y externas im-

pelean al asesino a cometer el crimen, presenciamos la unidad de opuestos en acción. La propia motivación establece la unidad entre dos antagonistas.

Un rufián pide más dinero a una prostituta. ¿Se lo dará ella? Tiene que dárselo. Ella tiene un marido enfermo a quien adora. Si se niega a darle dinero al rufián, éste puede divulgar su secreto.

Usted insulta a su amigo. Él se enoja y se va, no volverá nunca más. Pero si usted le debe diez mil pesos, ¿puede irse tan fácilmente y no volver más?

Su hija se enamora de un hombre a quien usted aborrece. ¿Ella puede abandonar su hogar? Naturalmente que puede. ¿Pero lo hará, si espera que usted, con su garantía, encamine a su futuro marido en algunos negocios?

Usted está asociado con su suegro. No le gusta la manera de hacer negocios del anciano. ¿Puede usted disolver esta unión? No vemos ningún razón que lo impida. El único inconveniente es que el anciano tiene en su poder un cheque que usted ha fraguado, y puede enviarlo a la prisión de así quererlo.

Usted está viviendo con su padrastro. Le odia, y todavía insiste en permanecer en su casa. ¿Por qué? Usted tiene la horrible sospecha de que él ha matado a su padre, y se queda para demostrarlo.

Usted reparte su fortuna entre sus hijos, y en pago pide solamente una habitación en su espaciosa casa. Más tarde ellos se vuelven descorteses, hasta insultantes. ¿Puede usted hacer su equipaje y abandonarlos, cuando no tiene ningún medio que le permita mantenerse a sí mismo?

(Los dos últimos ejemplos pueden parecer muy conocidos. Y lo son, ya que son *Hamlet* y *El Rey Lear* ataviados a la moderna.)

El fascismo y la democracia, en una contienda a muerte, constituyen una perfecta unidad de opuestos. Uno tiene que ser destruido a fin de que el otro pueda vivir. He aquí otros:

Ciencia — Superstición
Religión — Ateísmo
Capitalismo — Comunismo

Podríamos continuar indefinidamente, citando unidad de opuestos en los que los caracteres están tan íntimamente unidos los unos a los otros que es imposible todo arreglo. Naturalmente, los caracteres tienen que estar hechos de una materia prima tal que sean capaces de ir al límite. La unidad entre los opuestos debe ser tan fuerte que el desacuerdo insuperable pueda ser quebrado sólo si, al final, uno de los adversarios o ambos están agotados, vencidos, o aniquilados completamente.

Si las hijas del Rey Lear hubieran comprendido la situación del rey, no habría habido ningún drama. Si Helmer hubiera podido ver la motivación de la falsificación de Nora, que la hacía por él, nunca se habría escrito *Casa de muñeca*. Si los gobiernos de los países en guerra pudieran sólo examinar a fondo el temor insondable de los soldados, podrían dejarlos ir a sus casas y detener la guerra. Pero ¿pueden dejarles hacer tal cosa? Naturalmente que no. Las hijas del Rey Lear son inexorables porque está en su naturaleza y porque tienen sus espíritus dirigidos hacia una meta. Los gobiernos están en guerra porque contradicciones internas los impelen por el camino de la destrucción.

He aquí una sinopsis para un articulillo, que establece la unidad de opuestos a medida que se desarrolla el argumento:

Es una hermosa tarde de invierno, y usted va desde el trabajo a su casa. Un perro le sigue. Usted dice: "lindo perro", y como no hay ninguna relación entre ustedes dos, sigue su camino, olvidándose del perro. Cuando llega a la puerta de su casa ve que aún está detrás suyo. Él le adoptó a usted, por decirlo así. Pero usted no quiere saber nada de él, y dice "vete, perro, márchate".

Sube, cena con su esposa, lee, escucha la radio, y luego se acuesta. A la mañana siguiente, ve con sorpresa que el perro

todavía está allí, aguardándole, meneando la cola esperanzado. "¡Qué perseverancia!", dice usted, y se apiada de él. Va al subte, el perro le sigue. En la entrada lo pierde, y unos pocos minutos más tarde se olvidó de él. Pero por la tarde, al regreso, justamente cuando está por entrar en su casa, vuelve a tropezar con él. Aparentemente le estaba aguardando, y le da la bienvenida como a un amigo al que hace mucho tiempo que no ve. Por ahora está flaco y muerto de frío, pero feliz y esperanzado de que le hará entrar. Si usted es bondoso lo hará. Usted no quiere un perro, pero esta perseverancia enloquecedora de un agotado y mudo animal le vence. Él lo quiere, le ama, y parece que está dispuesto a morir en su puerta antes que renunciar a usted.

Lo admite en el piso de arriba. Con su obstinación, él ha establecido una unidad de opuestos entre ustedes dos.

Pero su mujer se disgusta. Ella no quiere saber nada con el perro. Usted defiende su acción, pero no es de ninguna eficacia. Ella es inexorable. Dice: "el perro o yo — elige", así que usted cede. Despues de alimentar a su amiguito, le dice a su mujer: "échalo tú — yo no tengo valor para hacerlo". Ella le pone afuera con presteza, pero despues se siente un poco triste cuando se acuerda del lloioso animal que está afuera al frío.

Ella comienza a tener dudas. Le irrita estar obligada a ser cruel; despues de todo, nunca quiso un perro y tampoco lo quiere ahora.

La tarde está estropeada. Usted mira a su esposa con ojos extraños, hostiles, como si la vieras por primera vez en sus verdaderos colores.

Por la mañana se encuentra nuevamente con el perro, pero ahora usted está verdaderamente enojado. Él causó la primera disención verdadera entre usted y su mujer. Intenta ahuyentar al maldito animal, pero el perro se rehusa a irse. Le acompaña nuevamente hasta el subte, pero ahora usted está seguro que le encontrará cuando regrese por la tarde.

Todo el largo día piensa en el perro y su mujer. Él se estará muriendo de frío ahora, piensa. Resuelve que tiene que hacer algo para protegerlo, y le resulta difícil esperar la hora de irse a su casa.

Cuando llega, no hay ningún perro en las cercanías, y en vez de entrar, comienza a buscarlo. Pero no hay ningún indicio del animal. Usted está terriblemente contratiado. Quisiera llevarlo nuevamente a su casa y desafiar a su mujer. Si ella quiere abandonarlo a causa del perro, que lo haga — con ello demostrará que nunca le amó.

Sube, con amargura en su corazón, y se encuentra con el extraño espectáculo que nunca esperó ver. Ve al extraviado Perrito sentado en su mejor sillón, lavado, peinado; y delante de él está arrodillada su mujer, hablándole como a un niño.

El perro es el carácter central en este caso. Su resolución cambió a dos seres humanos. Se perdió un equilibrio, pero se encontró otro. Aun cuando su mujer no hubiera hecho entrar al perro, la antigua relación habría sido quebrada exactamente lo mismo.

La verdadera unidad de opuestos puede quebrarse sólo si un rasgo o cualidad dominante en uno o más caracteres se cambia fundamentalmente. En una verdadera unidad de opuestos la avenencia es imposible.

Después que haya encontrado su premisa, lo mejor será averiguar inmediatamente —ensayando, si es necesario— si los caracteres tienen unidad de opuestos entre ellos. Si no tienen este fuerte, irrompible vínculo, su conflicto nunca se desarrollará hasta su culminación.

IV

CONFLICTO

1. *Origen de la Acción*

El soplo del viento es acción, aunque sólo sea una brisa. Y *llover* es acción, hasta por su nombre. El verbo y el sustantivo también lo son.

Nuestro ascendiente, el hombre de las cavernas, mataba lo que podía para comer — eso era acción, ciertamente.

Es acción el paseo de un hombre, el vuelo de un pájaro, el incendio de una casa, la lectura de un libro. Cada manifestación de vida es "acción".

¿Podemos, entonces, tratar la acción como un fenómeno independiente?

Examinemos el *viento*. Lo primero que observamos es que no existe ninguna cosa tal. Lo que llamamos viento es la contracción y expansión de masas del invisible océano de aire que nos circunda. El frío y el calor originan este movimiento llamado "viento". Es el resultado de diversos factores lo que contribuye a hacer posible la acción. El viento, inactivo, solo, es imposible.

Llover es una acción, producto del sol y otros factores. Sin ellos no habría lluvia.

El hombre de las cavernas mataba. El matar es una acción,

pero detrás de ella existe un hombre que vive bajo condiciones que le obligan a matar: para alimentarse, por defensa propia, o por deleite. El matar, aunque es una "acción", es sólo el resultado de importantes factores.

No hay ninguna acción bajo el sol que tenga el origen y el resultado en sí misma. Todo proviene de alguna otra cosa, *una acción no puede provenir de sí misma*.

Examinemos con mayor atención para determinar el origen de la acción.

Sabemos que el movimiento es equivalente a la acción. ¿De dónde proviene el movimiento? Decimos que el movimiento es materia, y que la materia es energía, pero ya que generalmente la energía se reconoce como movimiento, volvemos al punto de partida.

Tomenmos un ejemplo concreto: El protozoario. Esta criatura monocelular es activa. Come y digiere por absorción; se mueve. Ejecuta las principales actividades para la vida, y es, evidentemente, la consecuencia de alguna cosa determinada: el protozoo.

¿La acción del protozoario es innata o adquirida? Encontramos que la composición química del animal incluye oxígeno, hidrógeno, fósforo, hierro, calcio. Estos son todos elementos complejos — *todos sumamente activos en su composición*. Parece, entonces, que el protozoo hereda "acción", con sus otras características, de sus múltiples padres.

Haríamos mejor en suspender nuestra investigación aquí mismo, antes de entredarnos con el sistema solar. No podemos encontrar acción en forma pura, aislada, aunque siempre se presenta como resultado de otras condiciones. Es cierto decir, concluimos, que la acción no es más importante que los factores que contribuyen a causarla.

2. Causa y efecto

En este capítulo estudiaremos el conflicto haciendo tres divisiones principales: la primera será el conflicto "estático", la segunda el que crece "a saltos", y la tercera el que "crece lentamente". Examinaremos estas diferentes clases de conflicto para ver por qué uno es estático, y permanece estático prescindiendo de lo que usted hace, por qué el segundo crece bruscamente, contraviniendo la realidad y el sentido común, y por qué el tercero, el que crece lentamente, lo hace naturalmente, sin esfuerzos evidentes del dramaturgo.

Pero primero sigamos las huellas de un conflicto, y veamos cómo es al comenzar.

Supongamos que usted es un joven apacible, inofensivo. Nunca le ha hecho daño a nadie, ni tiene ninguna intención de contravenir las leyes en el futuro. Usted es solo, y, en una tertulia a la que no tenía intención de asistir, se encuentra con una muchacha que le agrada. Le gusta su sonrisa, el tono de su voz, su atavío. Sus gustos y los suyos coinciden. En suma, esto parece ser el comienzo de un profundo amor.

Con gran azoramiento, usted la invita a ver una función teatral. Ella acepta. No hay nada incorrecto en esto, nada fuera de lo común, y no obstante puede ser un punto decisivo en su vida.

Una vez en su casa, examina su guardarropa, en el que sólo se halla el único traje completo que tiene, el que usa para las grandes ocasiones. Bajo el examen de sus ojos críticos, encuentra que le faltan todos los requisitos que usted cree indispensables para un traje tal. Por una cosa, decide que está pasado de moda; por otra, le parece ordinario y gastado. Ella no es ciega; seguramente lo notará.

Llega a la conclusión de que necesita un traje nuevo. Pero ¿cómo lo obtendrá? No tiene dinero. Lo que gana se lo entrega a su madre, la que mantiene el hogar en que vive usted

y sus dos hermanitas. Su padre ha muerto, y su sueldo debe alcanzar para los gastos de toda la familia: los zapatos para las niñas, las cuentas del médico para su madre... el alquiler ha vencido... No, no puede comprar un traje.

Por primera vez, usted se siente viejo. Recuerda que tiene casi veinticinco años, que pasarán algunos años antes que sus hermanitas tengan edad suficiente para trabajar. ¡Qué necesidad tiene de hacer planes para llevar a su muchacha al teatro! De todos modos, nada puede resultar de ello. Por lo tanto, usted renuncia a todos sus proyectos.

Esta resolución le hace malhumorado con los suyos, en su casa, descuidado en el trabajo. Puede cavilar sobre su situación; está abatido. No puede dejar de pensar en la muchacha, en lo que ella debe pensar de usted, en si se atreverá a citarla, en su imposibilidad hasta de verla nuevamente. Inconscientemente se vuelve negligente en la oficina, y antes que se dé cuenta está sin empleo. Esto no mejora su mal genio. Usted sigue recorriendo frenéticamente en procura de un trabajo, sin encontrar nada. Solicita un socorro — y lo consigue, después de una hortípilante, prolongada, vergonzosa experiencia. Se siente tan inútil como un limón exprimido. después que recibe el socorro descubre que es demasiado poco para poder vivir, pero justamente lo suficiente como para no languidecer de hambre.

Como ve, este conflicto, y casi todo conflicto, puede ser delineado en el medio ambiente, en las condiciones sociales del individuo.

Ahora se trata de saber de qué material está hecho usted. ¿Cómo está determinado? ¿Cuánto vigor tiene? ¿Qué cantidad de sufrimiento puede soportar? ¿Cuál era su esperanza para el futuro? ¿Cuán precavido es? ¿Tiene imaginación? ¿Tiene capacidad para proyectar un extenso programa? ¿Es usted físicamente capaz de realizar cualquier programa que pueda planearse?

Si usted es fuerte, o suficientemente amargado, tomará una resolución. Y esta resolución pondrá en movimiento fuerzas que tratarán de impedirla — un impedimento que se le opondrá. Usted puede no llegar a conocer nunca el proceso, pero el dramaturgo debe saberlo. Usted no sabía, cuando invitó a esta muchacha al teatro, que había comenzado una larga cadena de acontecimientos que culminarían en su desesperada resolución para actuar ahora. Si usted es bastante fuerte, hace el conflicto, el resultado de un largo, evolucionario proceso, que puede haber comenzado con un suceso cotidiano — una invitación, tal vez.

Si el joven toma una decisión, pero carece de fuerza para llevarla a cabo, o si es un cobarde, el drama será estático, moviéndose muy lentamente, y luego en un plano uniforme. Lo mejor que puede hacer el autor es no tomar en consideración a un carácter como este. Todavía no está suficientemente preparado para llevar a cabo un conflicto prolongado. Si el dramaturgo tiene visión, puede ser capaz de representarse este carácter vívidamente en la mente en el momento psicológico —el punto de ataque— cuando el débil o cobarde no sólo es capaz de enfrentar la lucha, sino que puede combatir con su adversario desde el principio hasta el fin. Esto se estudiará más adelante bajo el título de "Punto de ataque".

Se producirá un conflicto de transición súbita si el joven decide, al ver el desaliño de su traje, robar un banco, o asaltar a un transeúnte. Es ilógico que un muchacho inofensivo llegue a tal conclusión tan rápidamente. Tendrían que producirse acontecimientos más abrumadores, cada uno más apremiante y penoso que el anterior, para obligarle a dar este paso fatal. Es posible que, en la vida real, en un momento de ofuscación y desesperación, un hombre haga lo inesperado — pero nunca en el teatro. Allí deseamos ver el encadenamiento natural, el desarrollo paso a paso de un carácter. Queremos ver cómo la capa de decencia de un carácter, las normas de alta moral,

son arrancadas a jirones por las fuerzas que emanan de él y su medio ambiente.

El conflicto que crece lentamente es el resultado de la coordinación perfecta de todas las fuerzas circundantes e interiores de un carácter. Aclararemos esto a medida que adelantemos en nuestro estudio, pero hay algo que queremos subrayar aquí: todos los conflictos que se hallen comprendidos dentro del conflicto principal cristalizarán en la premisa del drama. Los pequeños conflictos, que llamaremos "transición", conducen de un estado de ánimo a otro, hasta compelirlo a tomar una resolución. (Ver "Transición"). A través de estas transiciones, o pequeños conflictos, el carácter evolucionará en un lento pero constante movimiento.

En otro capítulo hemos estudiado la complejidad de la palabra "felicidad". Quite una pequeña fracción de cualquier parte, y verá cómo la estructura total de "felicidad" pierde su unidad y sufre un cambio radical, el que, en el proceso de evolución, puede transformar la "felicidad" en "infelicidad". Esta ley rige tanto a las células infinitesimales, como a los seres humanos, y al sistema solar.

El doctor Milislaw Demerec pronunció una conferencia sobre *La Herencia* en la sesión anual de la Asociación Americana para el Progreso de la Ciencia, en Richmond, Virginia, el 30 de diciembre de 1938, durante la cual expresó:

"El equilibrio interior de un sistema de genes¹ es tan sensible, que la ausencia de uno solo de estos elementos, quitado de un total de varios miles, puede transformarlo de tal manera que este sistema es incapaz de funcionar y el organismo no sobrevive. Además, se han registrado numerosos casos de acción recíproca entre genes, donde un cambio en un elemento afecta el funcionamiento de otro con el que, aparentemente, no tiene ninguna relación. Considerando todas

¹ Elementos determinantes de la herencia. (N. del T.)

las pruebas, parece evidente que la actividad de un *gene* está determinada por tres factores internos: 1º) la constitución química del *gene* en sí mismo, 2º) la constitución genética del sistema de *genes* en el que actúa, y 3º) por la posición del *gene* en el sistema. Estos tres factores internos, conjuntamente con los factores externos que forman el medio ambiente, determinan el fenotipo (totalidad de características heredables) del organismo.

Un *gene*, por lo tanto, será considerado como una parte unitaria de un sistema bien organizado, y un cromosoma un grado superior en esa organización. En ese sentido, los *genes*, como unidades individuales, no existen, pero su existencia como unidades componentes de un sistema más grande, con propiedades parcialmente determinadas por ese sistema, no puede ser negada".

Así como un *gene* es una unidad, pero parte de una sociedad de *genes* bien organizada, un ser humano es una unidad, parte de una sociedad de seres humanos bien organizada. Cuanto cambio se produzca en la sociedad le afectará a él; cuanto le suceda a él, afectará a la sociedad.

Usted puede encontrar conflictos en todos los que le rodean. Observe atentamente a los miembros de su familia, sus amigos, sus parientes, sus conocidos, sus socios en los negocios, y vea si puede descubrir uno de los siguientes rasgos: afecto, abuso, arrogancia, avaricia, exactitud, torpeza, descaro, jactancia, astucia, confusión, malicia, presunción, altanería, talento, zafiedad, curiosidad, cobardía, crueldad, dignidad, deshonestidad, disipación, envidia, ahínco, egotismo, extravagancia, inconstancia, fidelidad, frugalidad, jovialidad, charlatanería, valentía, generosidad, honestez, irresolución, histeria, negligencia, mal genio, idealismo, impulsividad, indolencia, impotencia, impudicia, bondad, lealtad, lucidez, morbidez, mala intención, misticismo, modestia, obstinación, remilgo,

placidez, paciencia, vanidad, pasión, impaciencia, sumisión, sarcasmo, sencillez, escepticismo, ferocidad, solemnidad, sospecha, estoicismo, inclinación a ocultar, sensibilidad, ínfusas, perfidia, delicadeza, falta de pulcritud, versatilidad, carácter vengativo, vulgaridad, celos.

Cualquiera de estos, y miles de otros rasgos, pueden constituir el terreno del que brote un conflicto. Oponga a un escéptico un creyente militante y tendrá un conflicto.

Frío y calor crean conflicto; el trueno y el relámpago. Coloque cara a cara a los antagonistas y el conflicto es inevitable. Supongamos que cada uno de estos adjetivos representa a un hombre, e imaginemos los conflictos posibles cuando se encuentran:

- frugal — manirroto
- moral — inmoral
- sucio — inmaculado
- optimista — pesimista
- benévolos — cruel
- fiel — veleidoso
- inteligente — estúpido
- calmo — violento
- joyal — mórbido
- saludable — hipocondríaco
- chistoso — malhumorado
- sensible — insensible
- refinado — vulgar
- ingenuo — mundano
- valiente — cobarde

Cuando nuestro ascendiente, el hombre de las cavernas, fué a alimentarse, tuvo que luchar con un enemigo tangible: una bestia enorme a la que pretendía comer — un conflicto. Arrojó su vida en la balanza, y la lucha fué a muerte. Este conflicto fué creciente: conflicto, crisis, conclusión.

Un partido de fútbol representa conflicto. Los equipos juegan igualmente — dos fuertes conjuntos enfrentados. (Ver "Instrumentación".) Pero como la meta es la victoria, la lucha será ruda y el fin difícil de lograr.

El boxeo es conflicto. Todos los deportes de competencia son conflictos. Una pendencia en una cantina es conflicto. Una lucha por la supremacía entre hombres o naciones es conflicto. Cada manifestación de vida, desde el nacimiento hasta la muerte, es conflicto.

Hay formas más complejas de conflicto, pero todos se elevan sobre esta simple base: ataque y contraataque. *Vemos conflicto verdadero, creciente, cuando los antagonistas luchan en igualdad de condiciones.* No hay ninguna emoción en observar una lucha entre un hombre fuerte diestro, con otro endeble y desmañado. Cuando dos personas que compiten tienen fuerzas iguales, sea en la liza de boxeo o en el escenario, cada uno se ve obligado a aprovecharse de todos los recursos que posee. Cada uno revelará cuánto conoce acerca de la táctica; cómo trabaja su inteligencia en una emergencia; qué clase de defensa es capaz de oponer; cuán fuerte es en verdad; si tiene alguna reserva para oponer como defensa cuando se halla en peligro. Ataque, contraataque; conflicto.

Si tratamos de aislar y examinar el conflicto como un fenómeno independiente, iremos a parar a un callejón sin salida. No hay ningún ente que no se halle correlacionado con sus circunstancias rodeantes o el orden social en que existe. Nada vive por su propia causa; todo es suplementario de otra cosa. El germe del conflicto puede ser tastreado en cualquier elemento, en todas partes.

No todos saben la respuesta cuando se les pide que nombrén su ambición en la vida. Con todo, cada uno tiene una, no importa cuán humilde sea, tal vez para ese mismo día, semana, o mes. Y más allá de esa pequeña ambición, aparentemente de poca importancia, puede nacer un conflicto creciente.

¿Hay algún indicio, hasta ahora, de que se está por producir un conflicto? Hay muchos, pero no significan nada si la localidad fuese Nueva York. No olvide la importancia vital de la ubicación — más adelante veremos el por qué.

Una vez más, el aspecto físico de Lorenzo: bien parecido. Es un niño mimado que tiene experiencia con las mujeres. De otra manera nunca se habría casado con Ruth, y no habría ocurrido la tragedia.

Ahora consideremos el medio ambiente, la época precisa del suceso. Se produce dos generaciones después de la Guerra Civil. Los negros liberados viven en la ciudad, así como los mulatos, los que se separan de los negros y pasan por blancos. Hay muchas familias refinadas, respetables, aparentemente blancas, de las que el médico del pueblo sabe que son negros. Habiendo contribuido a introducir en el mundo a la mayoría de ellas, sólo él sabe quién es quién. Él sabe que Ruth tiene sangre negra, aunque ella ha pasado por blanca. En realidad, ella creía que era blanca. Tiene una hija de ocho años que es aparentemente blanca. El segundo niño es una de aquéllas raras reversiones.

En el próximo conflicto también constituye un factor importante el hecho de que Ruth sea una dama, y bien parecida.

LORENZO: Siempre jure que me casaría con una dama, y no encontré ningún inconveniente para ello.

Y en otro lugar:

LORENZO: ... y te lo debo todo a ti. Nunca tuve ninguna ambición hasta que me casé contigo.

Lorenzo, gracias a la influencia de Ruth, es ahora el propietario de un próspero almacén.

Sus cualidades físicas les cautivaron mutuamente. El medio ambiente hizo a Lorenzo lo que era: perezoso, arrogante, echado a perder; también hizo a Ruth seria, de dulce hablar. Para

él, ella era un ideal; para ella, él era un niño. La dignidad de ella le excitó a él, ya que carecía de dignidad; el endiablado modo de ser de él la sedujo a ella, ya que le faltaba desenvoltura. Su gran amor le infundió confianza de que podría hacer un hombre de él.

Volvamos nuevamente al medio ambiente: una pequeña ciudad, poca gente joven. Si hubieran habido más muchachas, Lorenzo podría no haberse casado con Ruth. Pero el caso es que no había muchas jóvenes — y él es sumamente feliz con su mujer. Cada vez más ambicioso, y los vecinos del pueblo le quieren hacer el primer alcalde de la creciente comunidad.

INÉS (una vecina): Luis (*su marido*) dice que usted ganó muy fácilmente el caso sobre los niños de Jackson ante el Superintendente de Educación. Usted sabe que yo he tenido mucho que ver con eso. Si yo no hubiera persistido él nunca habría discutido por sí mismo. Yo digo, si él espera que le dé niños, tiene que conseguir que puedan ir a la escuela sin que tengan que sentarse con gentes de las que todos sabemos que tienen sangre negra.

LORENZO (con voz fatigada): Sí, Inés, sabemos que usted hizo mucho con respecto a la cuestión.

Este diálogo indica el sentimiento antinegro de la ciudad, que también obligó a Lorenzo a adoptar una posición anti-negro. Además, muestra que él es el caudillo, y sabemos que quiere continuar siéndolo *por el amor de Ruth*. Por lo que corre y ladra con la perrada, provocando, construyendo, fortaleciendo el advenimiento del conflicto que le abrumará.

De modo que, después de todo, parece que el conflicto nace del carácter, y que si queremos conocer la estructura del conflicto, debemos conocer primero el carácter. Pero como el carácter es influido por el medio ambiente, también debemos conocerlo.

El conflicto puede volverse sumamente serio, alcanzar una crisis, luego ascender hasta su culminación, y el individuo está obligado a tomar una resolución que alterará considerablemente el curso de su vida.

La naturaleza tiene un esmerado sistema para distribuir las semillas de diversas plantas. Si a cada semilla se le diera una oportunidad de desarrollarse en un año, la humanidad sería sofocada de tal modo que dejaría de existir — y las plantas también.

Cada ser humano tiene una ambición, cuya naturaleza depende del carácter del individuo. Si un centenar de personas tiene ambiciones semejantes, la diferencia residirá en que sólo una de ellas tendrá la perfecta combinación de circunstancias, en sí misma y en el mundo que la rodea, que le permitirá alcanzar su meta. De este modo estamos volviendo al carácter, a la razón por la cual una perseverará y otra no.

No hay duda que el conflicto proviene del carácter. *La intensidad del conflicto estará determinada por la fuerza de voluntad del individuo tridimensional que es el protagonista:*

Una semilla puede caer en cualquier punto dado — pero no germinará necesariamente. Y la ambición puede encontrarse en todas partes, pero sea que germine o no, dependerá de las condiciones físicas, sociológicas y psicológicas de la persona en la cual existe.

Si la ambición prosperara con la misma intensidad en cada hombre, también significaría la sentencia de muerte para la humanidad.

Superficialmente, un conflicto fuerte consiste en dos fuerzas en oposición. En el fondo, cada una de estas fuerzas es el producto de muchas circunstancias complicadas en una secuencia cronológica, creando una tensión tan espantosa que debe culminar en una explosión.

Mostremos otro ejemplo de cómo se verifica el conflicto.

Tobillo de bronce, un drama de Du Bose Heyward, ofrece una íntima comprensión de cómo nace un conflicto.

LORENZO (*el marido, espantado*): Ruth y yo no estamos dispuestos a guardar ese niño, doctor. Seguramente que usted no pensará que vamos a tener un negro en la familia.

DR. WAINWRIGHT: Eso, naturalmente, es asunto suyo... suyo y de Ruth. Después de todo es su hijo.

LORENZO: ¡Mi hijo... un negro!

Lorenzo es un ciudadano principal de una pequeña ciudad, y se halla empeñado en una activa campaña para separar a los negros de los blancos. Cree que sólo una gota de sangre negra inhabilita a un hombre para alteriar con los blancos, y ahora su mujer, blanca, ha dado a luz un negro. Es una tragedia personal. Si la ciudad lo descubre; se convertirá en el hazmerreír de la gente para toda su vida. Este es un conflicto agravado. Lorenzo se verá obligado a tomar una resolución: admitir el niño como propio, o negar su paternidad. Pero en este momento no nos interesa lo qué sucederá; deseamos determinar el origen del conflicto. Queremos saber cómo se produce el conflicto.

El autor dice:

"Lorenzo tiene aproximadamente treinta años de edad, alto, erguido y bien parecido, con los cabellos de un color rubio subido. Sus rápidos gestos nerviosos indican una naturaleza impresionable y emocional."

Nos atrevemos a afirmar que antes de su matrimonio era perezoso, mimado por las mujeres; y que tal vez tenía muchas aventuras. Pero hubo una muchacha, Ruth, nieta de Juan Chaldon, una trigueña, de belleza dominante, una dama, diferente de las otras mujeres del pueblo. Ella nunca le prestó atención a Lorenzo, pero él la cortejaba insistente, mejoró su conducta, y al final ella accedió y se casó con él.

3. Conflicto Estático

Los causantes del conflictos estático en un drama son los caracteres incapaces de tomar una resolución — o, más bien, culparamos al dramaturgo que es quien los elige. *Usted no puede esperar un conflicto creciente de un hombre que no quiere nada o no sabe qué es lo que quiere.*

Estática significa que no tiene movimiento, no ejerce fuerza de ninguna clase. Ya que nos proponemos entrar en un análisis detallado de qué es lo que hace estática a una acción dramática, debemos puntualizar debidamente aquí que la mayoría de los conflictos estáticos tienen alguna clase de movimiento. Nada en la Naturaleza es absolutamente estático. Un objeto inanimado está pleno de movimiento, el que a simple vista no se puede ver; una escena mortal en un drama también contiene movimiento, pero tan lento que sin embargo parece estar estancada.

Ningún diálogo, ni aun el más bábil, puede mover un drama si no lo provoca el conflicto. Solamente el conflicto puede generar mayor conflicto, y el primer conflicto proviene de una voluntad consciente que se esfuerza por alcanzar una meta que estaba determinada por la premisa del drama.

Un drama puede tener solo una premisa mayor, pero cada carácter tiene su propia premisa que antagoniza con las otras. Corrientes y contracorrientes se cruzarán y volverán a cruzar — pero todas ellas deben sostener la cuerda salvavidas, la premisa principal del drama.

Si, por ejemplo, una mujer percibe que su vida es estéril, y se lamenta, descorazonada, recorriendo su habitación, pero no hace nada por remediarlo, tiene un carácter estático. El dramaturgo puede poner los más obsesionantes versos en su boca, pero ella permanece impotente y estática. La aflicción no es suficiente para generar conflicto; necesitamos una voluntad

CONFLICTO

que pueda, conscientemente, hacer algo acerca del problema. He aquí un buen ejemplo de conflicto estático:

EL: ¿Me amas?

ELLA: Oh, no lo sé.

EL: ¿No puedes resolvverte?

ELLA: Tal vez...

EL: ¿Cuándo?

ELLA: Oh... pronto.

EL: ¿Muy pronto?

ELLA: Oh, no lo sé.

EL: ¿Puedo ayudarte?

ELLA: Eso no sería justo, ¿verdad?

EL: Todo es lícito en amor, especialmente si puedo convencerte que soy el hombre a quien quieres.

ELLA: ¿Cómo haré para saberlo?

EL: Primero de todo te besaré...

ELLA: Oh, pero no te dejaré hasta que estemos comprometidos para casarnos.

EL: Si no me dejas besarte, ¿cómo harás para averiguar si me amas o no?

ELLA: Si me agrada tu compañía...

EL: ¿Te agrada mi compañía?

ELLA: Oh, no lo sé... todavía.

EL: Eso pone fin al tema.

ELLA: ¿Cómo?

EL: Dijiste...

ELLA: Sin embargo, después puedo aprender a gustar de tu compañía.

EL: ¿Cuánto tiempo te tomará eso?

ELLA: ¿Cómo hago para saberlo?

Y así podríamos continuar indefinidamente sin que haya ningún cambio substancial en estos caracteres. Hay conflicto, es verdad, pero es estático. Ellos permanecen en el mismo nivel.

Podemos atribuir esta invariabilidad a mala instrumentación. Ambos son del mismo tipo — no hay ninguna convicción profunda en ninguno de los dos. Hasta al hombre, que es quien persigue a la mujer, le falta el impulso, la determinación de una convicción profundamente arraigada de que esta es la única mujer que quiere por compañera. Ellos pueden continuar de esta manera durante meses. Pueden derivar hacia una separación, o el hombre puede forzar una decisión al final — el Señor sabe cuándo. De acuerdo a su posición hasta el momento, no constituyen una elección feliz para una composición dramática.

Sin ataque ni contraataque, no puede haber ningún conflicto creciente.

Ella comenzó desde el polo "incertidumbre", y, al final, todavía está indecisa. Él comenzó desde el polo "esperanza" y, al final, se encuentra en el mismo estado de ánimo.

Veamos qué pasos intermedios tiene que seguir un carácter que comienza en "virtud" y evoluciona hacia "vileza":

1. Virtuosa (pura, casta).
2. Frustrada (burlada en su virtud).
3. Incorrecta (comportamiento impropio, defectuoso).
4. Impropia (ella se vuelve indecorosa, casi indecente).
5. Escandalosa (ingobernable).
6. Inmoral (licenciosa).
7. Villana (depravada, despreciable).

Si un carácter se detiene en el primero ó segundo paso y se detiene allí durante demasiado tiempo antes de hacer el paso siguiente, el drama se volverá estático. Una innovidad tal ocurre generalmente cuando al drama le falta la fuerza conductora que es la premisa.

He aquí un interesante drama estático, *Deleite de un idiota*, de Roberto E. Sherwood. Aunque la moral del drama es altamente recomendable y el autor es un dramaturgo mere-

cidamente bien conocido, es un ejemplo clásico de cómo no escribir un drama. (Ver sinopsis de la página 324).

La premisa de este drama es: ¿La fabricación de armamentos excita los disturbios y la guerra? La respuesta del autor es, Sí.

La premisa es desafortunada — es superficial. El drama tiene dirección, pero desde el momento en que el autor elige un selecto grupo minoritario como el archienemigo de la paz, niega la verdad. ¿Podemos decir qué únicamente el sol es el causante de la lluvia? Naturalmente que no. Ningún fabricante de armamentos puede excitar disturbios si existe estabilidad económica y satisfacción en el mundo. La fabricación de armamentos es consecuencia del militarismo, insuficiencia de mercados interiores y exteriores, desocupación, y otros factores semejantes. Aunque el señor Shetwood hable acerca de los personajes en la posdata de la versión impresa de su drama, los desdena lamentablemente con *Deleite de un idiota*.

No hay ningún personaje en su drama, ninguno que verdaderamente haga al caso. Vemos al señor Weber, el siniestro fabricante de armamentos, quien dice que no vendería armamentos si no tuviera compradores. Esto es verdad. El misterio del punto es, ¿por qué compran armamentos? El señor Sherwood no tiene nada que decir acerca de ello. Ya que la concepción de su premisa es superficial, sus caracteres necesariamente se convierten en estampas coloreadas.

Sus dos caracteres principales son Enrique e Irene. Enrique evoluciona desde *insensibilidad* a *sinceridad e intrepidez mortal*. Irene comienza con *moral relajada*, y termina en la misma elevada altura que Enrique.

Si hay ocho pasos entre estos dos polos, entonces empezaron por el primero, se detuvieron en él durante dos actos y medio, pasaron por alto el segundo, tercero, cuarto, quinto y sexto paso como si nunca hubieran existido, y comenzaron

a moverse nuevamente desde el séptimo al octavo paso durante la última parte del drama.

Los caracteres entran y salen sin ninguna motivación particular. Entran, se presentan por sí mismos, y salen porque el autor quiere introducir algún otro. Vuelven a aparecer por alguna razón artificial, dicen qué es lo que piensan y cómo sienten, y salen nuevamente de modo que pueda entrar la hornada siguiente.

Con lo que esperamos que nuestros críticos estarán de acuerdo con nosotros es que un drama debe tener conflicto. *Deleite de un idiota* lo tiene sólo en muy raras partes. Los caracteres, en vez de empeñarse en el conflicto, nos hacen relatos acerca de sí mismos, lo que es contrario a todas las normas del drama. Es una lástima que Enrique, jovial y afable, e Irene, con su fondo lleno de colorido, no fueran empleados más ventajosamente. He aquí unos pocos extractos típicos:

Estamos en el bar del hotel Monte Gabriele. Se espera que estalle una guerra en cualquier momento. Las fronteras han sido cerradas y los turistas no pueden salir. Volvamos la página seis y leeremos:

DON: También, allí es agradable.

CHERRY: Pero he oído que actualmente está demasiado concurrido. Yo... mi mujer y yo tenemos la esperanza de que aquí será más tranquilo.

DON: Bueno, por el momento... esto es más bien apacible. (*Ningún conflicto.*)

Ahora vayamos a la página treinta y dos. Los personajes todavía están entrando y saliendo, sin objeto. Entra Quillery, siéntase. Vienen cinco oficiales y hablan en italiano. Enrique entra y habla nimiedades con el doctor. El doctor sale, y Enrique habla a Quillery. Después de un momento, éste, sin causa aparente, trata a Enrique como "camarada". Cuando aparece Quillery, el autor dice, "un fanático radical-socialista,

pero a pesar de eso, francés". Lo que el público ve es que se trata de un loco, excepto en unos pocos momentos de lucidez. ¿Por qué será loco? Porque, aparentemente, es un radical-socialista, y todos los radical-socialistas fanáticos son locos. Más tarde lo matarán por vilipendiar a los fascistas, pero ahora él y Enrique hablan de cerdos, cigarrillos y guerra. La conversación es enteramente frívola, y luego dice —este socialista—. "Recuerde que esto no es 1914. Ya que entonces, se había oído algunas voces nuevas —fuertes voces—. Necesito mencionar sólo una de ellas —Lenin— Nikolai Lenin". Como este radical-socialista fanático es un loco, y es tratado como tal por sus caracteres asociados, el público creerá, naturalmente, que sabe de otro radical-socialista fanático (sinónimo: loco). Luego Quillery habla de revolución, idealismo inútil para Enrique, quien no sabe de qué se trata. Pero que muestra justamente cuán locos son estos radical-socialistas.

Ahora vayamos a la página cuarenta y cuatro. Los personajes todavía están entrando y saliendo. El doctor se lamenta de la mala fortuna que le mantiene aquí. Beben y conversan. Puede estallar una guerra, pero, sin embargo, no hay ningún indicio de que el conflicto deje de ser estático y uniforme. No hay ninguna señal de un carácter, con la sola excepción de un loco a quien ya los hemos referido.

Volvamos la página sesenta y seis. Estamos seguros que tendremos alguna acción a esta altura del drama.

WEBER: ¡Tomará un trago, Irene?

IRENE: No, gracias.

WEBER: ¡Y usted, Capitán Locicero?

CAP.: Gracias. Brandy y soda, Dumpty.

DUMPTY: Sí, Signor.

BEBE (gritando): ¡Edna! ¡Vamos a beber! (*Entra Edna.*)

WEBER: Para mí, Cinzano.

DUMPTY: Oui, monsieur. (*Va detrás del mostrador.*)

DOCTOR: Todo esto es increíble.

ENRIQUE: A pesar de eso, doctor, yo soy optimista. (*Mira a Irene.*) Deje prevalecer la duda durante toda esta noche... ¡con el alba vendrá nuevamente la luz de la verdad! (*Se vuelve hacia Shirley.*) Ven, querida... bailemos. (*Bailan.*)

Telón

Nos frotamos los ojos, pero esto sigue siendo el final del primer acto. Cualquier dramaturgo novel que osara proponer a un empresario un drama como éste, se arriesgaría a ser despedido con cajas destempladas. El auditorio, si consigue sobreponerse a una dosis tal de desesperanza, debe compartir el optimismo de Enrique.

Sherwood debe haber visto o leído *Fin de la jornada*, en que los soldados que se hallan en las trincheras del frente se destrozan los nervios en la torturante espera antes de salir al ataque. Los personajes de *Deleite de un idiota* también están esperando la guerra, pero hay una diferencia. En *Fin de la jornada* tenemos caracteres, personas de carne y hueso, a las que conocemos. Hacen desesperados esfuerzos para conservar el valor. Sentimos, sabemos, que la "gran acometida" puede producirse en cualquier momento, y ellos no pueden elegir otra cosa más que hacerle frente y morir. En *Deleite de un idiota* los caracteres no están en inminente peligro.

No hay duda que Sherwood tenía la mejor de las intenciones cuando escribió el drama, pero no bastan las buenas intenciones.

El máximo momento dramático de *Deleite de un idiota* se produce en el segundo acto. Vale la pena referirse a él. Quillery se enteró por un mecánico, quien pudo haber sido engañado, que los italianos bombardearon París. Va al *berserk*. Grita:

QUILLERY: ¡Dios os maldiga, asesinos!

COMANDANTE Y SOLDADOS (*poniéndose de pie*): ¡Asesinos!

ENRIQUE: Ahora escuchen, compañeros...

SHIRLEY: ¡Enrique! ¡No te mezcles en esta confusión!

QUILLERY: ¡Véis, estamos todos juntos! ¡Francia, Inglaterra, América! ¡Aliados!

ENRIQUE: ¡Acorralar a Francia! Está bueno, Capitán. Podemos manejar esto.

QUILLERY: ¡No osarán luchar contra el poder de Inglaterra y Francia! ¡Las democracias libres contra la tiranía fascista!

ENRIQUE: Ahora... por el amor de Dios, ¡dejen de agitarse!

QUILLERY: ¡Inglaterra y Francia están luchando por la esperanza de la humanidad!

ENRIQUE: Hace un minuto, Inglaterra era un carnicero en traje de etiqueta. ¡Ahora somos aliados!

QUILLERY: Estamos juntos. Estamos juntos, ¡para siempre! (*Se vuelve hacia los oficiales.*)

El autor hace que esta lastimosa figura se vuelva hacia los oficiales italianos. Si él está amedrentado ellos no se ofenderán, en cuyo caso la gran escena dramática fracasará. El pobre tonto se vuelve hacia los oficiales de este modo:

QUILLERY: ¡Dios os maldiga!... ¡Dios maldiga a los villanos que os envían en esta embajada de muerte!

CAPITÁN: Si no se calla la boca, francés, me veré precisado a arrestarlo.

El primer paso hacia el conflicto. Naturalmente, un demente no está en muy buenas condiciones para luchar, pero es mejor que nada.

ENRIQUE: Está bien, Capitán. El señor Quillery es partidario de la paz. Regresará a Francia para detener la guerra.

QUILLERY (*a Enrique*): Yo no lo autoricé para hablar por mí. Soy capaz de decir qué es lo que siento, y por eso digo "¡Abajo el fascismo! *Abasso il fascismo!*".

Después de esto, naturalmente, ellos le matan. Los otros continuarán bailando y simulan no estar muy impresionados. Pero no pueden engañarnos.

En una ocasión Irene pronuncia una brillante disertación al hablar con Aquiles, pero antes de ese momento —y después de él— nada.

Otro ejemplo menos evidente de conflicto estático puede encontrarse en *Plan de vida*, de Noel Coward.

Gilda ha alternado entre dos amantes hasta su casamiento con un amigo de los mismos. Los tres hombres son amigos. Los dos amantes vuelven a pretender a Gilda. Su marido, naturalmente, se siente ultrajado. Ahora están los cuatro juntos, al final del tercet acto.

GILDA (*suavemente*): ¡Y bien!

LEÓN: ¡Y bien verdaderamente!

GILDA: ¿Qué sucederá?

OTON: La tertulia en equilibrio nuevamente. ¡Oh, querida! ¡Oh, querida! ¡Oh, querida!

GILDA: ¡Saben que ambos parecen monigotes en traje de dormir!

ERNESTO (*el marido*): No creo haber estado nunca tan vivamente irritado en toda mi vida.

LEÓN: Esto es fastidioso para ti, Ernesto. Lo comprendo y lo siento mucho.

OTON: Sí, los dos lo sentimos.

ERNESTO: Pienso que la arrogancia de ustedes es insufrible. No sé qué decir. No sé qué hacer. Estoy muy, muy enojado. ¡Gilda, por el cielo, diles que se vayan!

GILDA: No lo harían. ¡Ni aunque me volviera negra diciéndoselo!

LEÓN: Enteramente cierto.

OTON: Sin ti no nos iríamos.

GILDA (*sonriendo*): Son ustedes muy amables.

No hay ningún desarrollo visible en el carácter; aquí el conflicto es estático. Si un carácter, por cualquier motivo, pierde su tridimensionalidad, se vuelve incapaz de generar un conflicto creciente.

Si queremos pintar una escena fastidiosa, no por ello necesitamos aburrir al público. No es necesario ser superficial para mostrar una personalidad superficial. Debemos saber qué es lo que hace mover a un carácter, aunque él no lo haga conocer por sí mismo. El autor no debe escribir en el vacío para mostrar los caracteres que viven en él. Ningún sofisista explicará satisfactoriamente este hecho.

GILDA (*suavemente*): ¡Y bien!

"Y bien" significa "¿Qué sucederá ahora?" y nada más que eso. En ello no hay nada de provocación, de ataque que conduzca hacia el contraataque. Hasta para la superficial Gilda es demasiado ineficaz, y consigue la respuesta correcta: "Y bien verdaderamente".

Si la observación de Gilda tenía un movimiento imperceptible, la respuesta de León no tuvo absolutamente ninguno. No sólo se malogra al aceptar el pequeñísimo desafío que ella ofrece; lo deja tal como estaba. No se observa ningún movimiento.

El renglón siguiente es sarcástico, pero los tres "¡Oh, querida!" no sólo no implican un desafío, sino que constituyen una admisión de la impotencia del que habla para remediar la situación. Si duda de esto, fíjese en el renglón siguiente: "ambos parecen monigotes en traje de dormir". Aparentemente el sarcasmo de Oton pasó desapercibido. Gilda no ha sido "tocada", y el drama se rehusa a moverse.

Lo menos que el autor podría haber hecho en este punto era mostrar otra faceta del carácter de Gilda. Podía haber visto la motivación detrás de la vida amorosa de Gilda, su petulancia. Pero no vemos más que un comentario superfluo — lo que se

espera de "caracteres" que son simplemente muñecos a través de los cuales habla el autor.

ERNESTO: No creo haber estado nunca tan vivamente irritado en toda mi vida.

Cualquiera que diga una cosa tal peca de inocente. Puede gemir, pero no puede añadir ni quitar mérito a la esencia del drama. Su exclamación no agrava la situación. No hay ninguna amenaza, ninguna acción. ¿Qué es un carácter débil? Uno que, por cualquier razón, no puede tomar ninguna decisión.

LEÓN: Esto es fastidioso para ti, Ernesto. Lo comprendo y lo siento mucho.

Hay algo en este texto — un rasgo de falta de ánimo. León no maldice de Ernesto. Pero el conflicto permanece donde estaba. Luego entra Oton y asegura a Ernesto que él también lo siente. Si esto resulta enteramente cómico, se debe a que una actitud tal, en la vida real, sería cruel e insensible. El carácter que puede emplear tal humor y todavía ser heroico no existe — y no puede generar conflicto.

La siguiente expresión de Ernesto es reveladora. El antagonista admite que no puede ofrecer ninguna clase de lucha, que debe recurrir a la meta (Gilda) para que libre la batalla por él. Gilda, Oton y León quieren lo que ellos quieren y no hay nadie capaz de detenerlos. Esto puede ser cómico en una morcilla¹ de dos renglones, pero no constituye el conflicto necesario para un drama.

Si relee la cita total, verá que en el último renglón el drama se halla casi en la misma posición que cuando comenzó. El movimiento es insignificante, particularmente cuando usted

¹ En el lenguaje de bastidores se llama "morcilla" a una bufoñada, generalmente subida de color, que nada tiene que ver con el drama y que sirve para hacer reír a cierta clase de público. (N. del T.)

recuerda que el acto continúa de esta manera durante varias páginas.

En *Tobillo de bronce*, por Du Bose Heyward, casi todo el primer acto se dedica a la exposición. Pero el segundo y tercero compensan por lo malo que fué el primero. En suma, conflicto estático significa falta de crecimiento.

4. Conflicto que Crecé a Saltos

Uno de los peligros principales en cualquier conflicto que crece a saltos es qué el autor cree qué crece suavemente. Se ofende por cualquier crítica que insista qué el conflicto salta. ¿Cuáles son las señales de peligro que un autor puede observar? ¿Cómo puede hacer para saber cuándo se dirige en dirección equivocada? He aquí algunas indicaciones:

Ningún hombre honesto se convertirá en un ladrón de la mañana a la noche; ningún ladrón se volverá honrado en el mismo período de tiempo. Ninguna mujer, en la plenitud de sus facultades mentales, abandonará a su marido por la excitación del momento, sin un motivo previo. Ningún ladrón tiene la intención de cometer un robo y lo realiza simultáneamente. Ningún acto físico violento fué llevado a cabo nunca sin una *preparación mental previa*. Nunca ha ocurrido ningún naufragio sin que exista un serio motivo para ello. Alguna parte esencial de la nave puede estar mal construida; el capitán puede estar excesivamente recargado de trabajo o carecer de experiencia o estar enfermo. Aún cuando el barco choque con un tempano, el hecho involucra negligencia humana. Lea *Buena esperanza*, de Heigermans, y verá cómo naufraga un barco y la tragedia humana alcanza una nueva altura.

Si usted quiere evitar el conflicto estático o a saltos, es mejor que sepa de antemano qué camino han de recorrer sus caracteres.

He aquí unos pocos ejemplos. Ellos pueden ir desde:

ebriedad a sobriedad
sobriedad a ebriedad
timidez a descaro
descaro a timidez
simplicidad a presuntuosidad
presuntuosidad a simplicidad
fidelidad a infidelidad, y así sucesivamente.

Si sabe que su carácter tiene que recorrer desde un polo hasta el otro, usted está en una posición ventajosa para procurar que él o ella crezca de una manera constante. No tiene necesidad de ir tanteando por todos lados; en vez de ello, sus caracteres tienen un destino y luchan cada pulgada del camino para alcanzarlo.

Si su carácter comienza en "fidelidad", y mediante un salto de Gargantúa llega a "infidelidad", omitiendo los pasos intermedios, será un conflicto a saltos, y su drama se resentirá.

He aquí un conflicto a saltos:

EL: ¿Me amas?

ELLA: Oh, no lo sé.

EL: No seas tonta. Resuélvete, ¿quieres?

ELLA: ¿Eres listo, eh?

EL: No tan listo si soy capaz de rendirme ante una dama como tú.

ELLA: Dentro de un minuto besaré tu rostro. (Se aleja.)

El, en este ejemplo, comienza en "afecto" y llega a "burlón", sin ninguna transición en absoluto. Ella comienza con "incertidumbre" y salta a "ira".

El carácter del hombre era falso al principio — falso porque si la amaba, no podía preguntarle por su amor y decir en el mismo momento que ella es una tonta. Si desde el principio pensaba que ella era tonta, no quería su amor.

Por otra parte, ambos son del mismo tipo — impetuosos, excitables. La transición en caracteres tales se mueve con la velocidad del relámpago. Antes de qué se dé cuenta, se terminó la escena. Sí, usted puede prolongarla, pero dado que ellos se están moviendo a saltos y brincos, cada uno estará a un pelo del otro en un abrir y cerrar de ojos. Liliom, en el drama de Ferenc Molnár, es del mismo tipo que "Él" en esta escena. Pero la contraparte de Liliom es exactamente el opuesto. Julia es servicial, paciente y cariñosa.

Los caracteres malamente instrumentados generalmente crean conflictos estáticos o a saltos, aunque los caracteres bien instrumentados también pueden crecer bruscamente —y frecuentemente lo hacen— si se equivoca la transición apropiada.

Si quiere crear un conflicto a saltos, sólo tiene que introducir a los caracteres en una acción ajena a ellos: Hágalo sin reflexión, y tendrá buen éxito en su propósito.

Si, por ejemplo, usted tiene una premisa: "Un hombre deshonrado puede redimirse por su propio sacrificio"; el punto de arranque será un hombre deshonrado. La meta, el mismo hombre honrado, purificado, tal vez glorificado. Entre estos dos polos existe un espacio, todavía vacío. ¿Cómo será capaz de llenar este espacio el carácter? Si el autor elige caracteres que creen en la premisa, y están dispuestos a luchar por ella, está en el camino correcto. El paso siguiente consistirá en estudiarlos tan concienzudamente como sea posible. Este estudio mostrará si son verdaderamente capaces de hacer lo que la premisa espera de ellos.

No es suficiente que el "hombre deshonrado" salve a una anciana del fuego a lo Hollywood, para quedar instantáneamente redimido. Debe hacer una cadena lógica de acontecimientos que conduzcan hasta el sacrificio.

Entre el invierno y el verano se halla la primavera y el otoño. Entre el honor y el deshonor hay pasos que conducen de uno hacia el otro. Debe hacerse cada paso.

Cuando Nora, en *Casa de muñeca*, quiere abandonar a Helmer y a sus niños, nos muestra el por qué. Más que eso, estamos convencidos que este es el único camino que podía haber seguido. Durante su vida, puede haber permanecido con los labios herméticamente cerrados; puede no haber dicho nunca una sola palabra — apenas golpear la puerta detrás de ella. Si hiciera eso en el escenario sería un conflicto que salta. No la comprenderíamos, aunque sus motivos pudieran ser de los mejores.

Debemos poseer completo conocimiento; y en el conflicto que salta nuestro conocimiento es superficial. *A los caracteres reales se les debe dar una oportunidad para revelarse, y nosotros debemos tener una oportunidad para observar los cambios que se producen en ellos.*

Nos proponemos descortezar la última parte del tercer acto de Casa de muñeca, dejando lo indispensable, hasta volverlo ineficaz. Este es el gran final del drama. Recién Helmer le a dicho a Nora que no le permitiría educar a los niños. Pero suena la campanilla y llega una carta, conteniendo una esquela y el documento falsificado. Helmer grita que está salvado.

NORA: ¿Y yo?

HELMER: Tú también, naturalmente. Ambos estamos salvados, tú y yo. Ya te he perdonado, Nora.

NORA: Te agradezco tu perdón. (*Sale.*)

HELMER: No, no te vayas... (*Mirando hacia adentro.*)

¿Qué haces allí?

NORA (*desde adentro*): Me estoy quitando el disfraz.

HELMER: Sí, haces bien. Descansa... Trata de calmarte, mi asustada alondrita.

NORA (*entra, en traje de calle*): Me he vuelto a vestir.

HELMER: Pero, ¿para qué? Tan tarde como es...

NORA: Por la única razón de que no puedo permanecer más tiempo contigo.

HELMER: ¡Nora! ¡Nora!... ¡Estás loca!... ¡Te lo prohíbo!...

NORA: No puedes prohibirmé nada de ahora en adelante.

HELMER: Ya no me amas.

NORA: Nō.

HELMER: ¡Nora!... ¡Y tú puedes decir eso!

NORA: Me da mucha pena, pero no puedo remediarlo.

HELMER: Veo... veo que entre nosotros se ha abierto un abismo infranqueable... Pero, Nora... ¿no sería posible llenarlo?

NORA: Torvaldó, tal como soy ahora, no puedo ser tu mujer... (*Toma la capa, el sombrero y una pequeña valija.*)

HELMER: ¡Nora, alóra nō!... Espera hasta mañana.

NORA (*poniéndose la capa*): No puedo pasar la noche en la habitación de un extraño.

HELMER: ¡Todo ha concluído, Nora, todo ha concluído! ¿No te acordarás más de mí?

NORA: Seguramente que a menudo me acordaré de ti, de los niños; de esta casa... Adiós. (*Sale cerrando la puerta tras sí.*)

HELMER (*dejándose caer en un sillón delante de la puerta y cubriéndose el rostro con las manos*): ¡Nora! ¡Nora! (*Sé pone de pie y mira en torno suyo.*) ¡Solo!... ¡No volveré a verla! (*Escuchando: se oye cerrar fuertemente una puerta.*)

Fin

Lo que tenemos aquí es un conflicto híbrido de la peor clase. No es estático, ni siempre a saltos. Es una combinación de conflicto a saltos y creciente, que puede confundir fácilmente al autor novato. Por esto lo examinaremos más atentamente.

Hay conflicto creciente cuando Nora anuncia que le abandonará. Helmer se lo prohíbe, pero ella se irá igual. Esto es todo correcto. Pero en otra parte hay conflictos que crecen

bruscamente. El primer salto es la reacción de Nora ante el perdón de Helmer. Ella agradece y abandona la habitación — saltando sobre un abismo para hacerlo así. ¿Quiere, en verdad, decir que está agradecida, o es sutilmente sarcástica? Nora nunca fué sarcástica. Tiene exacto conocimiento de la injusticia que le han hecho y, por lo tanto, no sería probable que se chanceara acerca de ello, ya sea amargamente o de otra manera. Sin embargo, no parece ser el momento apropiado para agradecer a Helmer. Nos quedamos extrañados cuando abandona la habitación.

Cuando regresa y anuncia que no puede permanecer más tiempo con Helmer, nos resulta un tanto demasiado repentina. No hubo ninguna preparación para un paso tal.

Pero el salto mayor lo constituye la reacción de Helmer ante el hecho de que Nora ya no le ama:

"Veo que entre nosotros sa ha abierto un abismo infranqueable".

Es casi increíble que un hombre del carácter de Helmer llegue a ese entendimiento sin que previamente presente una poderosa refutación. Cuando usted lea la versión original al final de este capítulo, verá qué es lo que queremos decir.

Nora se va, al final de la escena (en nuestra versión), pero ello no significa ninguna resolución de su problema. Es un salto — un impulso. No sentimos que su acción sea absolutamente necesaria. Tal vez sea un capricho y luego regresará — y se retractará. Dejando a Helmer como lo hace (en nuestra versión, nuevamente), Nora fracasa al tratar de convencernos prescindiendo de su justificación. Este es el resultado inevitable de un conflicto a saltos.

Siempre que un conflicto se retrase, se desarrolle a tirones, se detenga o salte, observe su premisa. ¿Es enteramente clara? ¿Es activa? Corrija cualquier falta que encuentre aquí, y luego vuelva a sus caracteres. Tal vez su protagonista sea

demasiado débil para llevar el peso del drama (mala instrumentación). *Tal vez alguno de sus caracteres no crece constantemente.* No olvide que la estaticidad es el resultado directo de un carácter estático que no puede resolverse. Y no olvide que puede ser estático porque no es tridimensional. El verdadero conflicto creciente es el producto de caracteres que se ajustan exactamente a los términos de la premisa. Cada acción de un carácter tal, será comprensible y dramática para el auditorio.

Si su premisa es "los celos no sólo le destruyen a sí mismo sino que destruyen al objeto de su amor", usted sabe, o sabrá, que cada texto de su drama, cada movimiento que hacen sus caracteres, debe apoyar a la premisa. Admitiendo que hay muchas soluciones para cada situación dada, *a sus caracteres les será permitido elegir sólo aquellas que les ayudarán a demostrar la premisa.* Désde el momento en que se decide por una premisa, usted y sus caracteres se convierten en sus esclavos. Cada carácter debe sentir, intensamente, que la acción dictada por la premisa es la única posible. Además, el dramaturgo debe estar convencido de la absoluta verdad de su premisa, o sus caracteres serán la pálida repetición de su convicción mal ordenada y superficial. Recuerde que un drama no es una iniciación de la vida, sino la esencia de la vida. Usted debe condensar todo lo que es importante, todo lo que es necesario. Verá, en la última parte de *Casa de muñeca*, cómo se agota toda posibilidad antes que Nora abandone a su marido. Aunque usted disienta con su decisión final, la comprende. Para Nora, es absolutamente necesario que se vaya.

Cuando los caracteres dan vueltas por todos lados, *sin tomar una resolución*, el drama, indudablemente, será un fracaso. Pero si están en un proceso de continuo crecimiento, no hay nada que temer.

El carácter central es el responsable del crecimiento por

medio del conflicto. Asegúrese que su carácter central sea inexorable, y no podrá exponerse. Hamlet, Krogstad, Lavinia, Hedda Gabler, Macbeth, Iago, La Herencia en *Espectros*, la fiebre amarilla en *La Fiebre Amarilla* — estas son fuerzas centrales tales que toda posibilidad de conciliación está fuera de la cuestión. Si su drama salta o se vuelve estático, fíjese que la unidad de opuestos esté sólidamente establecida. El punto consiste en que el vínculo entre los caracteres no pueda quebrarse, excepto por la transformación de un rasgo o una característica en una persona, o por su misma muerte.

Pero volvamos a Nora una vez más. Paso a paso, Nora se aproxima a una culminación menor. La construye sobre la parte superior, llegando a otra culminación, esta vez sobre un plano más elevado. Todavía va más alto, luchando constantemente, despejando el camino hasta alcanzar la meta final, la que está contenida en la premisa.

Y ahora, tal vez, leerá el original para usted mismo. *Las oraciones en bastardilla* (con excepción de las indicaciones para la representación, naturalmente) son las que hemos empleado en nuestro ejemplo de conflicto a saltos.

CASA DE MUÑECA

Acto III (P. 243)

CRÍADA (a medio vestir, se asoma a la puerta): Una carta para la señora.

HELMER: Démela a mí. (Toma la carta y cierra la puerta.) Sí, es de Krogstad. Pero no te la entrego; la leeré yo.

NORA: Sí, léela.

HELMER (acercándose a la lámpara): Apenas tengo valor para hacerlo. Puede significar la ruina para los dos. No, yo debo saber. (Rompe el sobre, lee rápidamente unas pocas líneas, mira un papel adjunto, y lanza un grito de alegría.) ¡Nora! (Nora le interroga con la mirada.) ¡Nora! ... No,

debo leerla de nuevo... ¡Sí, sí, es verdad! ¡Estoy salvado! *Nora, ¡estoy salvado!*

NORA: ¿Y yo?

HELMER: Tú también, naturalmente; ambos estamos salvados, tú y yo. Mira, té devuelve el recibo. Dice que se lamenta, que se arrepiente... que un feliz suceso cambia por completo su vida... Pero, ¿qué importa lo que dice! ¡Estamos salvados, Nora! Ya nadie puede hacernos daño. ¡Oh, Nora, Nora!... no, ante todo debo destruir estos odiosos escritos... (Mira el recibo.) No, no quiero leer nada. Creeré que he tenido una pesadilla desagradable. (Rompe el recibo y ambas cartas, arrojando los fragmentos a la estufa, y mirándolos hasta que se convierten en cenizas.) Aquí... Todo ha desaparecido ahora. Dice que la víspera de Navidad tú... ¡Estos tres días han de haber sido terribles para ti, Nora!

NORA: ¡En mi alma se ha entablado una violenta lucha durante estos tres días!

HELMER: Y sufrido una agonía, sin ver ninguna salida, pero... No, no quiero que nos acordemos de aquellos horrores. Sólo quiero que gritemos con alegría "¡Todo ha pasado! ¡Todo ha pasado!" Escúchame, Nora. No pareces darte cuenta que todo ha pasado. ¿Qué es esto?... ¿Qué significa esa frialdad, ese rostro tan serio?... ¡Ah, pobrecilla, te lo explico! No puedes creer que te haya perdonado. Pero es verdad, Nora, te lo juro; te he perdonado todo. Sé que todo lo has hecho por amor hacia mí.

NORA: No te engañas.

HELMER: Me has amado como una mujer debe amar a su marido. Únicamente no has tenido el conocimiento suficiente para elegir los medios que debías emplear. Pero no pienses que te quiero menos porque no has sabido guiar... No, no, confía en mí; te ayudaré y te guiaré... No sería yo un hombre digno si tu inexperiencia femenina no te hiciera más encantadora a mis ojos. Olvida las frases duras que te

dije bajo la primera impresión, cuando me parecía que todo amenazaba desplomarse sobre mí. *Ya te he perdonado, Nora;* juro que te he perdonado.

NORA: *Te agradezco tu perdón. (Sale por la puerta de la derecha).*

HELMER: *No, no te vayas... (Mirando hacia adentro.) ¿Qué haces allí?*

NORA (desde adentro): *Me estoy quitando mi disfraz.*
HELMER (cerca de la puerta, que estará abierta): *Sí, haces bien. Descansa... trata de calmarte, mi asustada alondrita. Yo velaré tu sueño... (Se pasea frente a la puerta.) ¡Qué apacible y encantador es nuestro nido, Nora! Te protegeré como si fueras una paloma perseguida, que ha logrado salvarse de las garras del milano... Yo sabré calmar tu pobre corazón inquieto. Poco a poco te sosegarás, Nora. Mañana lo verás todo de manera distinta; pronto todo será exactamente igual que antes... no necesito repetir que te he perdonado; ya lo verás por tí misma... ¿Cómo había de rechazarte, ni siquiera repidiénderte? No tienes idea de lo que es el corazón imponente de un hombre, Nora... Pero ningún sentimiento es tan dulce ni grato como perdonar sinceramente a la propia mujer. Parece como si éso la hiciera doblemente suya. Le ha dado, como si dijéramos, una nueva vida. Parece que a la vez recae la indulgencia sobre la mujer y la hija... Eso serás para mí, en lo sucesivo: una hija aturdida e inexperta. No te preocupes de nada ahora, Norita. Sé franca contigo y seré para ti como una conciencia y una voluntad nuevas... ¡Qué es esto?... ¿No te has acostado?... ¿Has vuelto a vestirte...?*

NORA (entra, en traje de calle): *Sí, Torvaldo, me he vuelto a vestir.*

HELMER: *Pero, ¿para qué? tan tarde como es...*

NORA: *No dormiré esta noche...*

HELMER: *Pero, querida Nora...*

NORA (consultando su reloj): *Todavía no es muy tarde.*

Siéntate aquí, Torvaldo. Tú y yo tenemos mucho que conversar. (Ella se sienta a un lado de la mesa).

HELMER: *Nora... ¿Qué es esto?... ¿Qué significa esa actitud tan grave?*

NORA: *Siéntate. Nos tomará algún tiempo; tenemos mucho que conversar.*

HELMER (se sienta en el lado opuesto de la mesa): *¡Mé alarinas, Nora!... No te comprendo.*

NORA: *En efecto, no me comprendes. Tampoco yo te he comprendido hasta esta noche. No, no me interrumpas. Escucha sólo lo que tengo que decirte... Torvaldo, vamos a ajustar nuestras cuentas...*

HELMER: *¿Qué quieres decir con esas palabras?*

NORA (después de un breve silencio): *¿No hay algo que te choque de manera extraña en nuestra reunión, aquí, como estamos?*

HELMER: *¿Qué es eso?*

NORA: *Ya hace ocho años que nos hemos casado. ¿No se te ocurre que ésta es la primera vez que nosotros dos, tú y yo, marido y mujer, tendremos una conversación seria?*

HELMER: *¿Qué entiendes por conversación seria?*

NORA: *Durante estos ocho años... desde mucho antes... desde que nos conocimos, nunca hemos cambiado una palabra sobre ningún asunto serio.*

HELMER: *¿Para qué querías que te comunicara mis preocupaciones si no podías remediarlas?*

NORA: *No hablo de cuestiones de negocios. Digo que nunca nos sentamos, como ahora, a considerar nada importante los dos juntos.*

HELMER: *¡Pero, querida Norita! ¿No ha sido mejor para ti que sucediera así?*

NORA: *No hablo de preocupaciones... En una palabra, nunca me has comprendido. Te has portado injustamente conmigo, Torvaldo... primero mi padre y luego tú.*

HELMER: ¡Cómo! . . . ¡Nosotros dos . . . nosotros dos, que te hemos amado más que cualquiera en el mundo?

NORA (*meneando negativamente la cabeza*): No me han amado. Sólo han estado enamorados de mí.

HELMER: Nota, ¿qué significa ese lenguaje?

NORA: Es la pura verdad, Torvaldo. Cuando estaba en casa de mi padre, él me exponía sus ideas y yo pensaba de la misma manera; y si no estaba de acuerdo con ellas me callaba, porque no le habría agrado que tuviera opinión propia. Me llamaba su muñequita, y jugaba conmigo de la misma manera que yo acostumbraba hacerlo con la mía. Y cuando vine a vivir contigo . . .

HELMAR: ¿Qué expresión es esa para referirte a nuestro casamiento?

NORA (*imperturbable*): Quiero decir que sólo hubo una transferencia. Del poder de mi padre pasé al tuyo. Ustedes concordaron todo según su propio gusto, y yo tuve que adaptarme a los gustos tuyos . . . o de ambos . . . realmente no estoy muy segura. A veces pienso que al de uno y otras veces que al del otro. Mirando al pasado, me parece como si hubiera estado viviendo aquí como una pobre mujer . . . al día . . . Para ti he existido solamente para servirte de entretenimiento. Pero tú lo querías así, Torvaldo. Lo repito: tú y mi padre han cometido un crimen enorme conmigo. Los dos tienen la culpa de que yo no haya hecho nada de mi vida.

HELMER: ¡Cuán poco razonable e ingrata que eres, Nora! ¿Acaso no has sido feliz aquí?

NORA: No, nunca he sido feliz. Creía serlo; pero no lo he sido jamás.

HELMER: ¡No . . . no has sido feliz! . . .

NORA: ¡No! Sólo he vivido alegre. Siempre has sido muy amable conmigo: nuestro hogar parecía un salón de recreo. Mi padre me trataba como a una muñeca pequeña; tú me has tratado como a una muñeca grande . . . y, a su vez, los

níños han sido muñecos míos. Me divertía mucho verte jugar conmigo: lo mismo les sucedía a los niños cuando yo jugaba con ellos. He aquí lo que ha sido nuestro matrimonio, Torvaldo.

HELMER: Reconozco que hay algo de verdad en lo que dices . . . aunque exageras bastante. En el futuro todo será diferente. Ha pasado el tiempo del recreo, y ahora vienen los días de la educación.

NORA: ¿La educación de quién? ¿La mía o la de los niños?

HELMER: La de los dos, mi querida Norita.

NORA: No, Torvaldo, no eres capaz de hacer de mí la esposa que necesitas.

HELMER: ¿Por qué dices eso?

NORA: Además, estoy incapacitada para educar a los niños.

HELMER: ¡Nora!

NORA: ¡No lo has dicho hace poco . . . que sería peligroso confiarime la educación de los niños!

HELMER: Estaba cegado por la ira. ¿Por qué haces caso de eso?

NORA: No: tienes razón. Es una empresa superior a mis fuerzas. Ante todo debo educarme a mí misma . . . tú no eres el hombre que pueda ayudarme en esta tarea. Debo hacerlo por mí misma. Y es por eso que voy a dejarte ahora.

HELMER (*poniéndose de pie de un salto*): ¿Qué dices?

NORA: Necesito vivir completamente sola para darme cuenta de lo que me rodea. *Esa es la única razón por la que no puedo permanecer más tiempo contigo.*

HELMER: ¡Nora! ¡Nora!

NORA: Abandonaré ahora mismo tu casa . . . Estoy segura que Cristina me albergará por esta noche . . .

HELMER: ¡Estás loca! . . . ¡Te lo prohibo! . . .

NORA: *No puedes prohibirme nada de ahora en adelante.* Me llevaré todo lo que me pertenezca. De ti no quiero nada, ni ahora ni nunca.

HELMER: ¡Qué locura es esta!

NORA: Mañana iré a casa... quiero decir a mi antigua casa. Me resultará más fácil encontrar algo qué hacer allí.

HELMER: ¡Qué mujer ciega y tonta!

NORA: Ya procuraré adquirir experiencia, Torvaldo.

HELMER: ¡Abandonar tu hogar... tu esposo y tus hijos!... ¿No piensas lo que puede decir la gente?

NORA: Poco me importa. Sólo sé que eso es necesario para mí.

HELMER: ¿Te atreverías a faltar a tus más sagrados deberes?

NORA: ¿A qué llamas mis más sagrados deberes?

HELMER: ¿Necesito decírtelo? A los contraídos para con tu esposo e hijos.

NORA: Tengo otros deberes no menos sagrados.

HELMER: ¿Cuáles?

NORA: Los deberes para conmigo misma.

HELMER: Ante todo eres esposa y madre.

NORA: Ya no creo en eso. Ante todo pienso que soy un ser humano como tú, ni más ni menos, y si no lo soy, quiero llegar a serlo. Sé demasiado bien, Torvaldo, que la mayoría de las gentes pensaría que tienes razón, y que lo que dices está escrito en los libros; pero yo no puedo conformarme con lo que dice el vulgo, ni con lo que afirman los libros. Debo reflexionar a solas sobre este hondo problema, y comprenderlo.

HELMER: ¿Te olvidas de tu puesto en el hogar? ¿No tienes una guía infalible en esta cuestión? ¿No tienes la religión?

NORA: Temo no saber exactamente qué es la religión, Torvaldo.

HELMER: ¿Qué estás diciendo?

NORA: No sé nada más que lo que dijo el sacerdote cuando fuí confirmada. Me dijo que la religión era esto, y aquello, y lo otro. Cuando esté lejos de todo esto, y sola, meditaré acer-

ca de este punto... Veré si lo que el sacerdote me dijo es verdad, al menos, si es verdad para mí.

HELMER: ¡Este descaro es inaudito en una mujer joven como tú! Si la religión no puede guiarte por la senda del bien, déjame sondear tu conciencia. ¡Supongo que tienes algún sentido de la moral!... O... contéstame... ¿Debo pensar que lo has perdido?

NORA: Te aseguro, Torvaldo, que no es una preguntita tan fácil de contestar. Realmente no lo sé. El asunto me dejó enteramente perpleja. Sólo puedo decirte que mis ideas son completamente distintas de las tuyas. Además, he apretidido que las leyes son muy distintas de lo que yo las creía; pero me resulta imposible convencerme que la ley sea recta. Según ella una mujer no tiene derecho a evitar un grave disgusto a su anciano padre, moribundo, ni salvár la vida de su marido. No puedo creerlo.

HELMER: Hablas como una niña. No comprendes a la sociedad en que vives.

NORA: ¡No, no la comprendo! Pero ahora intentaré comprenderla. Quiero ver, para convencerme, si es la sociedad o yo quien tiene razón.

HELMER: Nora, estás enferma... deliras... Casi creo que no estás en tu sano juicio.

NORA: Mi razón no ha estado nunca tan despejada como esta noche.

HELMER: ¿Y en la plenitud de tus facultades mentales abandonas a tu marido y a tus hijos?

NORA: Sí.

HELMER: Entonces no existe más que una sola explicación.

NORA: ¿Cuál?

HELMER: *Ya no me amas.*

NORA: *No.* Ese es, en efecto, el motivo determinante de mi conducta.

HELMER: *Nora!... Y tú puedes decir eso!*

NORA: *Me da mucha pena, Torvaldo, porque siempre has sido muy cariñoso conmigo, pero no puedo remediarlo. Ya no te amo.*

HELMER (*esforzándose por mantenerse sereno*): *¿Estás perfectamente convencida de que no me amas?*

NORA: *Sí, en absoluto: por eso no quiero permanecer más tiempo aquí.*

HELMER: *¿Puedes explicarme qué he hecho para perder tu amor?*

NORA: *Sí, fué esta misma noche, al ver que no se realizaba el milagro anhelado; entonces vi que no eres el hombre que yo creía.*

HELMER: *Explícate mejor... no te entiendo.*

NORA: *He esperado pacientemente durante ocho años... Demasiado sabía que los milagros no se verifican en condiciones ordinarias... Por fin, amaneció el aciago día. Entonces me dije con profunda tristeza: ¡Hoy debe realizarse el prodigo!... Mientras la carta de Krogstad estuvo en el buzón, no se me ocurrió, ni por un instante, que pudieras doblegarte ante las amenazas de ese hombre. Estaba absolutamente segura que le dirías: "Cuénteselo a todo el mundo, si quiere", y cuando lo hubiera hecho...*

HELMER: *Sí... cuando yo hubiese entregado a mi mujer a la vergüenza y al escarnio público.*

NORA: *Cuando lo hubieras hecho, no dudaba que te presentarías para asumir la responsabilidad de mi falta, diciendo: ¡Yo soy el único culpable!*

HELMER: *¡Nora!...*

NORA: *¿Argüías que yo nunca habría aceptado tal sacrificio? No, naturalmente que no. ¿Pero de qué habrían servido mis explicaciones ante tu confesión? He aquí el "milagro" que yo esperaba... Para impedir que se realizase, resolví suicidarme.*

HELMER: *Nora, por tí hubiera trabajado día y noche y*

habría soportado toda clase de dolores y miserias... Pero nadié sacrificó su honor por el ser amado.

NORA: *¡Lo han hecho cientos de miles de mujeres!*

HELMER: *¡Oh, piensas y hablas como una niña atormentada!*

NORA: *Quizás; pero tú no piensas ni hablas como un hombre a quien yo pueda continuar llamando mi marido... Algo más tranquilo, respecto al peligro que te amenazaba, no del que yo corría, lo olvidaste todo, como si nada hubiera pasado. Exactamente como antes, yo sería tu pequeña alondra, tu muñeca, que en el futuro tratarías con un cuidado doblemente suave, porque era quebradiza y frágil... (Poniéndose de pie.) Torvaldo, fué entonces cuando comprendí claramente que durante ocho años había vivido con un extraño, y que le había dado tres niños... ¡Oh, no puedo soportar ésta ideal... ¡Quisiera aniquilarme!...*

HELMER (*sordamente*): *Veo... veo que entre nosotros se ha abierto un abismo infranqueable. Pero, Nora... ¿No sería posible llenarlo?*

NORA: *Tal como soy ahora, no puedo ser tu mujer...*

HELMER: *Te prometo convertirte en otro hombre.*

NORA: *Tal vez... si tu muñeca se aleja de ti.*

HELMER: *Pero, ¡irte!... separarte de mí! No, no, Nora, no puedo resignarme a esa idea!*

NORA (*saliendo por la derecha*): *Es necesario... indispensable que lo haga. (Vuelve con su capa, su sombrero y una pequeña valija que deja sobre un sillón al lado de la mesa.)*

HELMER: *¡Nora, Nora... ahora no!... Espera hasta mañana.*

NORA (*poniéndose la capa*): *No puedo pasar la noche en la habitación de un extraño.*

HELMER: *¿No podemos continuar viviendo aquí como hermanos?...*

NORA (*poniéndose el sombrero*): *Bien sabes que eso no dura-*

ría mucho. (*Se pone el chal sobre los hombros.*) Adiós, Torvaldo. No quiero ver a los niños. Sé que están en mejores manos que las mías. Como soy ahora, no les sirvo para nada.

HELMER: ¿Pero tal vez algún día, Nora... algún día?...

NORA: No puedo decirte... no sé lo que será de mí.

HELMER: De todos modos, eres mi esposa.

NORA: Oye, Torvaldo. He oído que cuando una mujer abandona la casa de su marido, como yo lo hago ahora, las leyes eximen al marido de toda obligación hacia ella. De todos modos, te declaro libre de todas tus obligaciones para conmigo... No debes estar encadenado, cuando yo rompo mis cadenas... Plena libertad para los dos. Toma, aquí tienes tu alianza... Devuélveme la mía.

HELMER: ¿También eso?

NORA: Eso también.

HELMER: Aquí la tienes.

NORA: Está bien. Ahora todo ha concluido. Aquí tienes las llaves. Las criadas están más al corriente que yo de cuanto se necesita en la casa... Mañana enviaré a Cristina a buscar mi ropa.

HELMER: ¡Todo ha concluido, Nora, todo ha concluido! ¿No te acordarás más de mí?

NORA: Seguramente que a menudo me acordaré de ti, de los niños, de esta casa...

HELMER: ¿Podré escribirte, Nora?

NORA: No... nunca. No debes hacerlo.

HELMER: Pero al menos déjame enviarte...

NORA: Nada... nada...

HELMER: Déjame ayudarte si te encuentras en un apuro...

NORA: No. No puedo aceptar nada de un extraño.

HELMER: Nora, ¿nunca podré ser más que un extraño para tí?

NORA (*tomando su valija*): ¡Ah, Torvaldo, para que vol-

viéramos a reunirnos sería preciso que se produjera el más prodigioso de los milagros!

HELMER: ¡Dime cuál tendría que ser!

NORA: Necesitaríamos cambiar tú y yo hasta el punto... ¡Oh, Torvaldo, ya no creo más en milagros!

HELMER: Pero yo sí creo... prosigue... ¿necesitaríamos cambiar los dos hasta el punto...?

NORA: De que nuestra unión se convirtiera en un verdadero matrimonio... Adiós... (*Sale, cerrando tras sí la puerta.*)

HELMER (*dejándose caer en un sillón delante de la puerta y cubriéndose el rostro con las manos*): ¡Nora! ¡Nora! (*Se pone de pie y mira en torno suyo.*) ¡Solo...! ¡No volveré a verla! (*Un destello de esperanza cruza su mente.*) ¡El mayor milagro de todos...? (*Escuchando: se oye cerrar fuertemente una puerta.*)

Telón

Ahora relee el conflicto a saltos una vez más. Vale la pena para ver cómo la eliminación de la transición puede volver un conflicto creciente en uno a saltos.

5. Conflicto Creciente

El conflicto creciente es el resultado de una premisa enteramente clara y de caracteres tridimensionales bien instrumentados, entre los cuales se establece fuertemente la unidad.

"El pomposo egotismo le destruye a sí misma" es la premisa de *Hedda Gabler*, de Ibsen. Al final, Hedda se suicida porque, inconscientemente, cayó en la trampa que ella misma había preparado.

Al comenzar el drama, Tesman y Hedda, su mujer, acaban de regresar, en la noche anterior, de su luna de miel. La señorita Tesman, la tía con quien ha vivido, llegó por la mañana temprano para ver si todo estaba bien. Ella y su hermana, que se

halla postrada en el lecho, han hipotecado su pequeña pensión para asegurarles una casa a los recién casados. Piensa en Tesman como si fuera su hijo, y él, a su vez, siente como si ella fuera su padre y su madre al mismo tiempo.

TESMAN: ¡Qué sombrero tan vistoso! (*Tiene el sombrero en la mano, mirándolo por todos lados.*)

SRTA. T.: Lo compré a causa de Hedda.

TESMAN: ¡A causa de Hedda! ¿El?

SRTA. T.: Sí, para que Hedda no tenga que avergonzarse de mí en caso que debamos salir juntas. (*Tesman deja el sombrero en el momento que entra Hedda. Ella es irritable. La señorita Tesman entrega un paquete a Tesman.*)

TESMAN: ¡Bien, confieso...! ¡Verdaderamente las has salvado para mí, Tía Julia? ¡Hedda! ¡No es comovedor esto!

HEDDA: ¿Qué sucede?

TESMAN: ¡Mi viejo calzado para las mañanas! ¡Mis chinelas!

HEDDA: En verdad, recuerdo que a menudo me has hablado de ellas mientras estuvimos en el extranjero.

TESMAN: Sí, las extrañaba terriblemente. (*Levantándolas.*) ¡Ahora las verás, Hedda!

HEDDA (*yendo hacia la estufa*): Gracias; no me importa nada de ellas.

TESMAN (*siguiéndola*): Sólo pensar... enferma como estaba, Tía Rina las bordó para mí. Oh, no puedes imaginar cuántos recuerdos se hallan asociados a ellas.

HEDDA (*en la mesa*): Pura mí, apenas...

SRTA. T.: Naturalmente que no para Hedda, Jorge.

TESMAN: Bien, pero ahora que ella pertenece a la familia, pensaba...

HEDDA (*interrumpiéndolo*): Nunca llevaremos con nosotros a esta criada, Tesman. (*La criada, prácticamente, le ha servido de madre a Tesman.*)

SRTA. T.: ¡Qué no se quedarán con Bertha! ...

TESMAN: ¿Por qué, querida, por qué se te ha ocurrido semejante cosa, eh?

HEDDA (*señalando*): ¡Mira allí! Ah, ha dejado su sombrero viejo tirado sobre un sillón.

TESMAN (*consternado, deja caer las chinelas*): ¡Por qué, Hedda...?

HEDDA: ¡Justamente como para disfrazarse...! ¡Si viniera alguien y lo vieras...!

TESMAN: ¡Pero Hedda... es el sombrero de tía Julia!

HEDDA: ¡Qué!

SRTA. T. (*tomando el sombrero*): Sí, es mío, ciertamente. Y, además, no es viejo, señora Hedda.

HEDDA: En realidad, no lo miré bien, señorita Tesman.

SRTA. T. (*guardando el sombrero*): Permítame decirte que es la primera vez que me lo pongo... ¡La primera vez!

TESMAN: Y también es un sombrero muy bonito... muy bello.

SRTA. T.: ¡Oh, no es gran cosa, Jorge! (*Mira a su alrededor.*) ¡Y mi quitasol...? Oh, aquí está. (*Lo toma.*) Esto también es mío... (*refunfuñando*) y no de Bertha.

TESMAN: ¡Un sombrero y un quitasol nuevos! ¡Qué opinas de esto, Hedda!

HEDDA: Que es verdaderamente muy hermoso.

TESMAN: ¡Es bonito, verdad? Pero, tía, fíjese en Hedda antes de irse. ¡Vea que elegante está!

SRTA. T.: Oh, mi querido muchacho, eso no es nada nuevo. Hedda siempre fué hermosa. (*Se va.*)

TESMAN (*siguiendo*): Sí, pero te has dado cuenta qué excelentes condiciones tienes? ¡Cómo se ha preocupado de todo durante el viaje!

HEDDA (*cruzando la habitación*): ¡Oh, cállate!

Sólo son suficientes unas pocas páginas del comienzo del

drama, para que se presenten ante nosotros tres caracteres completos, desarrollados. Los conocemos; respiran y viven, mientras que en *Decíte de un idiota*, el autor necesita dos actos y medio para conducir juntos a sus dos caracteres principales para desafiar un mundo hostil en la escena final del drama.

¿Por qué crece el conflicto en *Hedda Gabler*? En primer lugar, hay unidad de opuestos; además, los caracteres corresponden a personas bien desarrolladas, con *convicciones firmes*. Hedda desprecia a Tesman y a todo lo que él sostiene. Es inexorable. Se casó con él por conveniencia y le emplea para alcanzar un lugar más alto en la sociedad. ¿Puede corromper su espíritu de pureza y escrupulosa honestidad?

Ningún dramaturgo puede trabajar con tales gentes —todas ellas absolutamente diferentes— sin una premisa bien definida.

La tensión puede alcanzarse mediante caracteres irreconciliables en una lucha a muerte. La premisa señalará la meta, y los caracteres serán conducidos a este fin, como lo hacia el Destino en el drama griego.

En *Tartufo*, el conflicto creciente es atribuible a Orgón, el carácter central, quien fuerza el conflicto. Es inflexible. Al comienzo, declara:

"El (Tartufo) 'desligó mi alma de todo lo terreno y me enseñó a no poner mi corazón en nada de lo qué aquí abajo se halla. Y ahora, podría ver morir a mi madre, mi mujer y mis hijos, sin importármelo absolutamente nada'".

Cualquier hombre que pueda hacer tal declaración originará conflicto —y lo hace.

Como la creencia de Helmer en la honestidad escrupulosa y el respeto de sí mismo precipitó su drama, la fanática intolerancia de Orgón le causó toda la desgracia que le sobrevino. Queremos recalcar la "fanática intolerancia". Iago, en *Otelo*, es implacable. La temacidad de perro dogo de Hamlet le conduce al amargo final. El profundo deseo de Edipo de encontrar

al asesino del Rey causa su propia tragedia. Los caracteres de una voluntad de hierro tal, conducidos por una premisa bien comprensible y claramente definida, no pueden dejar de elevar el drama al más alto grado.

Dos fuerzas determinadas, irreconciliables, en pugna, originarán un viril conflicto creciente.

No permita a nadie que le diga que sólo ciertos tipos de conflicto poseen valor dramático o teatral. Cualquier tipo servirá, si sus caracteres son tridimensionales y tiene una premisa enteramente clara. Por medio del conflicto, estos caracteres se revelarán a sí mismos, adquirirán valor dramático, incertidumbre, y todos los otros atributos que en la jerga teatral se llaman "dramáticos".

Espectros, la oposición de Manders a la señora Alving es suave, al principio, pero lentamente se desarrolla en un conflicto creciente.

MANDERS: ¡Ah! Aquí tenemos el resultado de sus lecturas. ¡Hermosos frutos han dado... esta literatura abominable, subversiva, y libre pensadora!...

(Pobre Manders. Cuán recto es en su condenación. Creé que ha pronunciado la última palabra, y que la señora Alving quedará anonadada. Su ataque fué de condenación: Ahora tenemos el contraataque, que establece el conflicto. La condenación sola no podría evolucionar hasta convertirse en un conflicto si la persona condenada la acepta. Pero la señora Alving la rechaza, se la arroja a la cara.)

SRA. ALVING: En esto está equivocado, mi querido amigo. Usted es el único que me hizo empezar a pensar, y debo expresarle mi más profundo agradecimiento...

(No es extraño que Manders exclame, consternado, "¡Yo!" El contraataque debe ser más fuerte que el ataque a fin de que el conflicto no se vuelva estático. La señora Alving, por lo

tanto, admite el hecho, pero hace recaer la culpa en su acusador.)

SRA. ALVING: ¡Sí! Obligándome a someterme a lo que usted llama mi deber y mis obligaciones; elogiando como recto y justo todo aquello en contra de lo cual se rebela mi alma toda, como de algo abominable. Eso fué lo que me condujo a examinar sus enseñanzas críticamente. Sólo quería aclarar un punto en ellas, pero tan pronto como lo había logrado toda la obra se desmoronaba, hasta que me dí cuenta que sólo se trataba de una construcción artificial.

(Ella le obliga a colocarse en una posición defensiva. Le hizo vacilar por un momento. Ataque, contraataque).

MANDERS (*lentamente y emocionado*): ¿Eso es todo lo que he logrado mediante el esfuerzo más arduo de mi vida?

(La señora Alving se le presenta en un momento crítico. Él le está recordando su sacrificio al rechazarla. Esta suave pregunta es un desafío, y la señora Alving la destruye con argumentos).

SRA. ALVING: Llámela más bien la más ignominiosa derrota de su vida.

Cada palabra hace adelantar aún más el conflicto.

Si le llamó ladrón a alguien, formuló una invitación al conflicto, pero nada más. Lo mismo que el macho necesita de la hembra para la concepción, se necesita algo junto con el desafío para que se produzca el conflicto. El acusado puede contestar, "Fíjese de quién está hablando", y rehusa tomar la ofensa, originando así un fracaso, en lo que se refiere al conflicto. Pero si él le llama ladrón a *usted*, en represalia, existe la posibilidad de un conflicto — aunque sea estático.

El drama no es la imagen de la vida, sino la esencia. De-

bemos condensar. En la vida, las gentes se pelean año tras año, sin decidirse a eliminar de una vez por todas los factores que causan las desavenencias. En el drama esto debe ser condensado a lo esencial, produciendo la ilusión de que pasan años altercando, sin el diálogo superfluo.

Es interesante observar que en *Tartufo* se logró el conflicto creciente por un método diferente que en *Casa de muñeca*. Mientras que en los dramas de Ibsen, el conflicto significa lucha real entre caracteres, en *Tartufo* de Molière comienza con un grupo que lucha en contra de otro grupo. La insistencia de Orgón en labrar su propia ruina no puede considerarse conflicto. No obstante, alcanza una tensión creciente. Observémosle.

ORGÓN: Es una escritura de doriación, redactada con toda formalidad, y por la cual os cedo todo mis bienes.

(Esta cesión no es, ciertamente, un ataque.)

TARTUFO (*rechazando*): ¿Para mí? ¡Oh, hermano, hermano! ¿Cómo se os pudo ocurrir esto?

(Y esto, tampoco es un contraataque.)

ORGÓN: Porque, para deciros la verdad, fué vuestro relato el que me hizo pensar en ello.

TARTUFO: ¿Mi relato?

ORGÓN: Sí... acerca de vuestro amigo de Lyon... quiero decir... Limoges. ¿Seguramente no lo habréis olvidado?

TARTUFO: Ahora lo recuerdo. Pero yo no pensé sugeriros esto, hermano; me habría cortado la lengua antes que deciros semejante cosa.

ORGÓN: ¿Pero vos no... no queréis decir que os rehusáis, verdad?

TARTUFO: No puedo, de ningún modo, aceptar tan grave responsabilidad.

ORGÓN: ¿Por qué no? Otro hermano lo hizo.

TARTUFO: Ah, hermano; ~~per~~ era un santo, mientras que yo no soy sino un indigente.

ORGÓN: No conozco a nadie más santo, y en ninguno tendría la confianza abierta que os tengo a vos.

TARTUFO: Si aceptara esta confianza, los hombres... los hombres de Satanás... dirían que me he valido ventajosamente de vuestra simplicidad.

ORGÓN: Los hombres me conocen demasiado bien, mi amigo. Yo no soy de aquellos que puedan ser engañados fácilmente.

TARTUFO: No me importa lo que pueden decir de mí, hermano, sino de vos.

ORGÓN: Entonces abandonad vuestros temores, amigo, que para mí es un placer hacer charlar a las gentes. Y gracias... gracias por el permanente ascendiente que esa escritura os dará. De esa manera podréis reformar a mi familia, libratala para siempre del descuido y la prodigalidad con que durante tanto tiempo han afligido a vuestra sensible alma.

TARTUFO: En verdad, me daría grandes oportunidades.

ORGÓN: ¡Ah! Lo admitís. Entonces, ¿no es vuestro deber aceptarlo... por su bien y por el mío?

TARTUFO: No había reparado en ese detalle antes. Puede ser como decís.

ORGÓN: Es así. Hermano, su salvación está en vuestras manos. ¿Podrías dejarlos perecer para toda la eternidad?

TARTUFO: Vuestros argumentos me han convencido, querido amigo. Estaba equivocado al dudar.

ORGÓN: ¿Entonces lo aceptais?

TARTUFO: ¡Hágase la voluntad del cielo en todo! Acepto. (Guarda la escritura en un bolsillo interior.)

Hasta ahora no hay ningún conflicto, pero sabemos que no sólo Orgón, la víctima del engaño, será arruinado por esta

escritura, sino que también lo será su simpática y honesta familia. Observaremos conteniendo la respiración cómo empleará Tartufo este poder recién adquirido. Esta escena, en realidad, es una preparación para el conflicto.

Aquí nos encontramos con un conflicto creciente distinto del que hemos explicado hasta ahora. ¿Qué acceso es mejor? La respuesta es: ambos son buenos si contribuyen a que el conflicto crezca. Molière logró su conflicto creciente uniendo a toda la familia para derrotar a Tartufo (grupo contra grupo). La repugnancia de Tartufo para aceptar el ofrecimiento de Orgón es hipócrita y débil. No hay, en verdad, absolutamente ningún conflicto. Pero el ofrecimiento de Orgón de transferir su fortuna a Tartufo establece la tensión y anuncia una lucha a muerte entre él y la familia.

Volvamos a *Espectros* por un momento. Manders dice:

—¡Ah! Aquí tenemos el resultado de sus lecturas. ¡Hermosos frutos han dado... esta literatura abominable, subversiva y librepensadora!...

Si la señora Alving contestara, "¿Verdaderamente?" o "¿Qué le interesa a usted?" o "¿Qué sabe usted acerca de libros?" o cualquier otra cosa que censurara a Manders sin atacarlo, el conflicto se volvería estático inmediatamente. Pero ella responde:

—En esto está equivocado, mi amigo.

Primetamente, formula una negativa general, añadiendo ironía con "mi amigo". La frase siguiente es una bomba que lleva el ataque al territorio enemigo. Es un intenso vendaval, que casi lo paraliza.

... Usted es el único que me hizo empezar a pensar, y debo expresarle mi más profundo agradecimiento...

El "¡Yo!" de Manders es equivalente al "¡Ouch!" en el boxeo o también a "¡Foul!".

La señora Alving refuerza su ventaja, desencadenando un chubasco sobre el infeliz Manders rematándolo con un "uppercut" que apenas lleva su blanco. Si la señora Alving hubiera logrado anodar a su antagonista, se habría terminado el drama. Pero Manders tampoco es un luchador despreciable. Cuando comienza a vacilar lucha a la defensiva para conseguir un respiro, y luego contraataca furiosamente. Esto es el conflicto creciente.

SRA. ALVING: Llámela más bien la más ignominiosa derrota de su vida.

(El embate se desvía en las barbas de Manders.)

MANDERS (*disputando*): Fué la mayor victoria de mi vida, Elena. Una victoria sobre mí mismo.

SRA. ALVING (*cansada pero dispuesta a luchar*): Fué un error que cometimos los dos.

MANDERS (*viendo una oportunidad entre precipitadamente*): ¿Un error? ¡Me equivocué al rogarle que, como esposa, volviera al lado de su legítimo marido cuando vino, medio enloquecida, y me gritó. "Aquí estoy. Tómeme"? ¡Fué eso un error?

El conflicto continúa creciendo más y más, revelando los más íntimos sentimientos de los caracteres; las fuerzas que les hicieron actuar de la manera que lo hicieron; la posición en que se encuentran ahora; la dirección en que van. Cada carácter tiene una premisa bien definida en la vida. Ellos saben qué es lo que quieren — y luchan por conseguirlo.

La aflicción de Electra, de Eugenio O'Neill, es un excelente ejemplo de conflicto creciente. La única dificultad consiste en que los caracteres, aunque se hallan empeñados en una lucha a muerte, no están profundamente motivados.

Si usted lee la sinopsis al final de este libro, encontrará una fuerza dinámica, irresistible, conduciendo los caracteres hacia su inevitable fin — Lavinia para vengar a su padre, y Cristina para librarse de la esclavitud de su marido.

El conflicto viene en olas, creciendo más y más hacia un terrible *crescendo*, arrollador en su poder — hasta que comenzamos a escrutar los caracteres. Entonces, para nuestro pesar, nos damos cuenta que toda esta sangre y truenos era sólo fingida. No podemos creerles. No eran personas que vivían. Eran la creación de un autor que tiene extraordinaria vitalidad y poder para hacerlos conducirse como si fuesen seres vivientes conscientes. Pero en el momento en que los deja solos se aplastan por el leve peso de sus existencias.

Los caracteres van implacablemente dónde el autor los hace ir. No tienen ninguna voluntad propia. Lavinia odia a su madre con un odio frío; porque es lo que originará el conflicto. Ella descubre cosas acerca de su padre que mitigarían su vehementemente amor protector hacia él, pero las deja de lado como algo que no existiera. Tenía que hacerlo así, ya que debía representar, desde el principio hasta el fin, el papel que el autor le asignara.

El capitán Brent odia a los Mannon porque abandonaron a su madre para que muriera de hambre. Pero el hecho de que él la dejó durante años, abandonándola a su suerte, tampoco es importante. El conflicto tiene que continuar.

Cristina odia a su marido porque su amor se convirtió en odio, y le mata. Pero qué es lo que hizo que este amor se convirtiera en odio? El autor no lo explica.

O'Neill tiene un buen motivo para no divulgar su secreto: no le conoce. No tiene ninguna premisa.

Imitó al modelo Griego. Pensó que si reemplazaba la premisa por el Destino, se aseguraría una fuerza de conducción que competiría con los clásicos del drama Helénico. Fracasó, porque los dramas griegos tienen premisa bajo el disfraz del

Destino, mientras que O'Neill tiene solamente el ciego Destino, sin ninguna premisa.

Como veímos, el conflicto creciente también puede lograrse mediante caracteres superficiales, malamente motivados. Pero este no es el drama que buscamos. Tales dramas pueden impresionarnos, aun aterrorizarnos, mientras estarmos en el teatro. Pero pronto se convierten en nada más que un recuerdo, porque no muestran ninguna semejanza con la vida tal como la conocemos. Los caracteres no son tridimensionales.

Una vez más, entonces: conflicto creciente significa una premisa enteramente clara y unidad de opuestos, con caracteres tridimensionales.

6. Movimiento

Es bastante simple reconocer una tempestad como un conflicto; sin embargo, lo que experimentamos y llamamos "tempestad", o " huracán", es en verdad una culminación, el resultado de cientos de miles de pequeños conflictos, cada uno más grande y más peligroso que el anterior, hasta que llega la crisis — la calma que precede a la tempestad. En ese último momento se hace la resolución, y la tempestad pasa o estalla en toda su furia.

Cuando pensamos en cualquier manifestación de la Naturaleza, probablemente creemos que tiene una sola causa posible. Decimos que una tempestad comienza de tal y tal manera, olvidando que cada tempestad tiene diferente origen, aunque los resultados sean esencialmente los mismos; lo mismo que cada muerte proviene de distintas circunstancias, aunque, en esencia, la muerte es la muerte.

Cada conflicto consta de ataque y contraataque; sin embargo, cada conflicto difiere fundamentalmente de los otros. En cada conflicto hay pequeños movimientos, casi imperceptibles —transiciones— que determinan el tipo de conflicto

creciente que usted empleará. Estas transiciones, a su vez, están determinadas por los caracteres individuales. Si un carácter es un pensador lento, o perezoso, su transición afectará al conflicto por su inactividad resultante; y dado que no existen dos individuos que piensen exactamente de la misma manera, tampoco existirán dos transiciones, ni dos conflictos, que sean idénticos.

Observemos por un momento a Nora y a Helmer. Veámos la motivación que ellos mismos no conocen. ¿Por qué asiente Nora cuando se afianza el argumento de Helmer *en su contra*? ¿Qué cabe en una simple frase?

Apenas Helmer ha descubierto la falsificación, se pone furioso.

HELMER: Miserable criatura... ¿qué has hecho?

(Este no es un ataque. Sabe muy bien qué es lo que ha hecho ella, pero está demasiado horrorizado para creerlo. Está luchando consigo mismo y necesita una tregua. Pero el texto anuncia la proximidad de un ataque maligno.)

NORA: Déjame salir. Tú no debes expiar mi falta.

(Y este no es contraataque; sin embargo, el conflicto continúa surgiendo. Ella todavía ignora que Helmer no tiene ninguna intención de responsabilizarse por la culpa, ni se da enteramente cuenta de que está enojado con ella. Está encolerizado, ella lo sabe, pero no lo da a entender. Conserva esa última pizca de ingenuidad que la hace tan simpática al enfrentar el peligro que la ataca. Esta no es una frase agresiva, entonces, sino una transición que contribuirá a hacer surgir el conflicto.)

Si no conocieramos a Helmer, su carácter, sus escrupulos morales, su honestidad fanática, la lucha de Nora con Krogstad no sería, en absoluto, un conflicto. No habría nada que esperar. La única pregunta que podríamos hacernos sería:

¿Cuál de los dos es más listo? Los pequeños movimientos, entonces, se vuelven importantes sólo en su relación al gran movimiento.

Fiebre del heno es un drama que ofrece abundante material para un ejemplo. La escena que hemos tomado no contiene ningún gran movimiento. No hay nada en peligro, nada que haga importantes a los pequeños movimientos. Si se malogra un carácter no se perjudica nada — mañana es otro día. El hecho de que esta sea una comedia no justifica una imperfección tan grave — como lo demuestra el hecho adicional de que esta no es una buena comedia.

Los comentarios entre paréntesis después de cada parlamento —ataque, crecimiento, contraataque— indican la potencialidad de este parlamento para el desarrollo de cada conflicto.

De *Fiebre del heno*, de Noel Coward:

(Una familia, compuesta de una madre encantadora que es una actriz retirada, un padre encantador que es un novelista, y dos niños encantadores que son nada más que encantadores, han invitado huéspedes a pasar el fin de semana. Mamá Judit ha invitado a su último amigo, Papá David ha invitado a su último amigo, la hija Sorel ha invitado a su último amigo, y el hijo Simón no se sabe a quién invitó. Ellos disputan acerca de la distribución de los lugares para dormir, antes de la llegada de los huéspedes.)

SOREL: Había pensado que, en vez de alentarlo, estarías por encima de esos necios y frívolos jóvenes que están tan infatuados por sus nombres. (Ataque.)

JUDIT: Eso puede ser verdad, pero no permitiré que nadie sino yo misma lo diga. Esperaba que al salir de la niñez serías una buena hija para mí, no una tía criticona. (Contraataque. Crece.)

SOREL: ¡Son tan espantosamente ordinarios!... (Ataque. Crece.)

JUDIT: ¿Ordinarios? Tonteras. ¿Qué sabes tú de su diplomacia? (Contraataque.)

SOREL: Seguramente que eso es un poco diferente, querida? (Estático.)

JUDIT: Si pretendes que porque eres una ingenua de diecinueve años tienes el completo monopolio de cualquier aventura amorosa que exista, creo que es mi firme deber el desilusionarte. (Ataque.)

SOREL: Pero, mamá... (Crece.)

JUDIT: Cualquiera creería que tengo ochenta años por la manera como te conduces. Fué un gran error no enviarte a la escuela de internos, y que a tu regreso yo fuera como tu hermana mayor. (Estático.)

SIMÓN: No habría sido de ninguna utilidad; todo el mundo sabe que somos tu hijo e hija. (Estático.)

JUDIT: Sólo porque yo era bastante estúpida para acariciarte por todos lados enfrente de cámaras fotográficas citándolo eras niño. Sabía que lo lamentaría. (Estático.)

SIMÓN: No veo ninguna ventaja en tratar de ser más joven de lo que eres. (Ataque. Crece.)

JUDIT: A tu edad, querido, sería indecente si lo hiciera. (Contraataque.)

SOREL: Pero, querida mamá, ¿no ves que es excesivamente indecoroso para ti andar por todas partes exhibiéndote con hombres jóvenes? (Ataque.)

JUDIT: Yo no me exibo por todas partes... nunca lo hice. He sido moralmente una mujer extremadamente circunspecta toda mi vida, más o menos, y si el meterme en líos me da placer no veo el por qué no habría de hacerlo. (Estático.)

SOREL: Pero, ¿dches darle más placer aún? (Ataque.)

JUDIT: Tú sabes... Sorel, crecés más horriblemente femenina cada día. Quisiera educarte diferentemente. (Contraataque.)

SOREL: Estoy orgullosa de ser femenina. (*Ataque.*)

JUDIT: Eres mi predilecta y te adoro, (*bésandola*) y eres muy hermosa por lo que estoy locamente celosa de ti. (*Estático.*)

SOREL: Tú eres verdaderamente amorosa. (*Estático.*)

JUDIT: Serás amable con Sandy, ¿no es verdad? (*Estático.*)

SOREL: ¿Puede dormir en el "pequeño desván"? (*Estático. Indirecto.*)

JUDIT: Querida, él es terriblemente atlético y todas aquellas cañerías del agua minarían su vitalidad. (*Estático.*)

SOREL: También minarían la vitalidad de Ricardo. (*Estático.*)

JUDIT: Él no los notará; probablemente esté acostumbrado por las ardientes embajadas tropicales con abanico colgante ondulado y todo. (*Estático.*)

SIMÓN: De todos modos estoy seguro que ha de ser un mortal. (*Estático.*)

SOREL: Te estás poniendo demasiado fastidioso, Simón. (*Salto.*)

SIMÓN: Nada de eso, sólo que detesto sinceramente a tus amigos. (*Ataque.*)

SOREL: Nunca has sido cortés con ninguno de mis amigos, hombres o mujeres. (*Contraataque.*)

SIMÓN: En cualquier caso, la habitación japonesa es una habitación de mujer, y debe ocuparla una mujer. (*Estático aún cuando intenta producirse una transición.*)

JUDIT: Se la prometí a Sandy... le gusta todo lo japonés... (*Estático.*)

SIMÓN: También a Myra... (*Salto.*)

JUDIT: ¡Myra!... (*Crece.*)

SIMÓN: Myra Arundel. Yo la he invitado para que venga. (*Crece.*)

JUDIT: ¡Tú la has... qué...! (*Crece.*)

¡Sorpresa! ¡Sorpresa! Ninguno, excepto el auditorio, sospechaba que Simón también podía haber invitado a alguien. Este es el punto alcanzado por la escena — un franco derroche de varias páginas, porque no hay ningún gran movimiento, para dar significado a los pequeños movimientos. No hay mucha transición, tampoco, debido a la transparencia y duodimensionalidad de los caracteres.

Usted quiere poner en movimiento un automóvil — esta es su premisa. En primer lugar enciende el gas. Explotará una gota de gasolina. Si por cualquier motivo no se produce ninguna explosión más (conflicto), el coche permanecerá estático (como ocurrirá en su drama). Pero si la gasolina fluye libremente, una explosión provocará otra explosión (conflicto origina conflicto) y la máquina vibrará con un zumbido uniforme. El coche (y su drama) se mueve.

Las muchas pequeñas explosiones harán avanzar el coche. Ni una, ni dos, sino muchas explosiones son necesarias para iniciar el gran movimiento de las ruedas.

En un drama, cada conflicto origina otro a continuación de él. Cada uno es más intenso que el anterior. El drama se mueve, impulsado por el conflicto originado por los caracteres en su deseo de alcanzar su meta: *La demostración de la premisa.*

Pero volvamos a nuestros viejos amigos, Nora y Helmét. Veamos cómo su conflicto se mueve y cambia.

HELMER: ¡No adoptes airés de tragedia, por favor! (*Cierra con llave la puerta del vestíbulo.*) ¡Te quedarás aquí y me darás una explicación! ¿Comprendes lo que has hecho?... ¡Respondeme!... ¿Comprendes lo que has hecho?

(Estas líneas indican el movimiento creciente. La acción de cerrar la puerta con llave añade peso a sus palabras. Todo el párrafo es un ataque.)

NORA (*le mira constantemente y, con una expresión de*

frialdad creciente en su rostro, le dice): Sí, ahora estoy comenzando a comprenderlo por completo.

(La respuesta de Nora no es un contraataque. El ataque y contraataque verdadero es casi directo, es el método más corto de construir un conflicto. Pero no puede ser empleado exclusivamente durante todo el drama sin que éste se vuelva tedioso y sin finalizarlo demasiado rápidamente.

La respuesta de Nora es negativa, pero debemos comprender el por qué. Ella se está *rebusando obedecer* la impaciente exigencia de su marido que reclama una explicación. No explica nada, pero se pone de manifiesto el primer rayo de despertar en su respuesta, el primer signo de que Helmer recibirá más de lo que esperaba. ¿Las palabras de Nora son agresivas entonces? Ciertamente. La frialdad, el tono, advierten que se cierne un peligro. Pero Helmer, en su furia, no lo ve. Paso a paso él va hacia un acceso de ira incontrolable.)

HELMER (*caminando por la habitación*): ¡Qué horrible despertar! Durante ocho años... ¡ella que fué mi alegría y mi orgullo... una hipócrita, una falsaria... peor... peor... una criminal! ¡Qué indignidad! ¡Qué vergüenza! ¡Qué vergüenza! (Nora está en silencio y lo mira constantemente. Él se para delante de ella.)

(El ataque de Helmer es ahora tan imperfecto que cualquier interrupción por parte de Nora mataría el efecto que Ibsen ha logrado. Su silencio es suficientemente elocuente y habla por ella mejor que cualquier discurso, aunque lo concibiera Shakespeare.

Vemos entonces que el conflicto se convierte en una variación del ataque directo, contraataque. El silencio de Nora es un sutil contraataque, en el que se está preparando la resistencia para la acción.)

HELMER: Debiera haber sospechado que ocurriría algo seme-

jante. Debiera haberlo previsto; todos, comenzando por tu padre, carecen de principios... ¡Cállate!... No has podido menos de heredar los ligeros principios de tu padre. Ni religión, ni moral, ni ningún sentido del deber. Bien castigado estoy por haber disculpado la conducta de tu padre. ¡Lo hice por ti; sólo por ti!... Y he aquí cómo me pagas...

(El ataque de Helmer es directo, abrumador. La respuesta de Nora es interesante.)

NORA: Sí... así es.

(Su asentimiento prueba la veracidad de lo que él dijo — pero existe un motivo. Ella quiere irse. Ve por primera vez que los ocho años pasados junto a su marido han sido un mal sueño. Su respuesta es nuevamente negativa — no es un correcto contraataque, sino el primer signo del despertar de una resistencia. Además, sirve para enfurecer a Helmer. El hombre que quiere luchar y no encuentra ningún antagonista se vuelve crecientemente peligroso. No queremos denotar que la intención de Nora es enfurecer a su marido. Por el contrario. Ella ve, ahora, la imposibilidad de continuar haciendo vida común con él. Asiente porque está firmemente decidida en su resolución de irse, y porque lo que él dice es verdad, pero sólo ahora ve la inferencia de la verdad. Ibsen emplea la situación de Nora para llevar adelante el conflicto.)

A medida que continuamos leyendo vemos cómo Helmer, con argumentos abrumadores, humilla a Nora. La batalla parece unilateral — parece como un *match de box* en el que uno de los boxeadores descarga una lluvia de golpes sobre un contrincante aparentemente indefenso. Pero Nora, en vez de ser débil, está esperando su turno pacientemente. Cada embate refuerza su posición, y su resistencia es un contraataque en sí misma.

Este tipo de conflicto difiere del que hemos estudiado antes. Es indiferente, pero no menos efectivo.

PREGUNTA: Es efectivo, es verdad, pero yo no veo ninguna "diferencia".

RESPUESTA: ¿Recuerda la escena que transcribimos de *Espectros*? La escena entre Manders y la señora Alving contenía todos los elementos del conflicto directo. El drama entero fué escrito por ese método —ataque, contraataque— con pocas excepciones. Sin embargo no podemos hacer una manifestación categórica al efecto de que todo drama superior será construido sobre ese principio, por el hecho de que tuvo buen éxito en *Espectros*.

PREGUNTA: ¿Por qué no?

RESPUESTA: Porque la situación y los caracteres no son los mismos. Cada conflicto debe ser tratado con respecto a los caracteres y a la situación inherente. *Espectros* comienza en un punto elevado. La señora Alving es una persona amargada, conocedora de la vida mundana, desilusionada. Es exactamente lo opuesto de la crédula, mimada, infantil Nora. Estos caracteres, ciertamente, originarán diferentes clases de conflicto. El conflicto de la señora Alving se produce *al comienzo* del drama, y proviene de su paciencia, de sus esfuerzos para guardar las apariencias. El gran conflicto de Nora se produce *al final* del drama, y procede de su ignorancia en cuestiones de dinero. Evidentemente requieren tratamientos distintos. Pero, aunque el tipo de conflicto varía con los caracteres, debe haber conflicto desde el principio al fin.

En la parte inferior de la escala están las plantas llamadas talógenas, que carecen de tallo y hojas propias. Después de éstas vienen las agrógenas, o plantas sin flores, tales como los helechos, que poseen tallo y hojas. Más adelante están las plantas fanerógamas, luego los árboles policotiledóneos, y después lo que conocemos como nuestros "bosques" y árboles frutales.

La naturaleza nunca da saltos. Trabaja de una manera deliberada, experimentando continuamente. La misma transición natural puede verse en los mamíferos.

"La laguna que existe entre los mamíferos terrestres y acuá-

TRANSICIÓN

Hace dos o tres billones de años; la Tierra era una esfera ignea, que giraba alrededor de su propio eje. Fueron necesarios millones de años para que se enfriara bajo la constante acción de abundantes lluvias. El proceso fué lento, imperceptible; pero el gradual cambio —transición— se produjo: la corteza terrestre se endureció; grandes cataclismos hicieron elevar las montañas, crearon valles y hondoradas por las que fluían los ríos. Luego apareció la forma unicelular de vida; y el globo comenzó a bullir con los seres vivientes:

ticos puede llenarse con la rata almizclera, el castor, la nutria, y la foca, los que más o menos viven igualmente en tierra y en el agua", dice Woodruff en *Biología animal*.

Hay eslabones de conexión entre el pez y el mamífero; entre el ave y el mamífero; entre el hombre de las cavernas y el de hoy en día. El cambio gradual, la transición, se produce en todas partes; silenciosamente origina las tempestades y destruye el sistema solar. Ayuda al embrión humano a convertirse en un niñito, a éste en un adolescente, en un joven, en un hombre de mediana edad, en un anciano.

Leonardo da Vinci escribe en su *Memorándum*:

... Y este anciano, unas pocas horas antes de su muerte, me dijo que había vivido un centenar de años, y que no sentía ningún achaque corporal más que debilidad, y así, mientras se hallaba sentado en el lecho en el hospital de Santa María Nuova, en Florencia, ~~sólo~~ ningún movimiento o señal de algo anormal, se fué de esta vida. Y hecha una autopsia a fin de determinar la causa de una muerte tan pacífica, encontré que fué producida por debilidad a causa de fallas en la sangre y en las arterias que alimentan el corazón y la otras partes inferiores, las que comprobé que estaban muy ressecas, encogidas y mustias; y el resultado de esta autopsia lo redacté muy cuidadosamente y con gran facilidad, porque el cuerpo estaba desprovisto de grasa y humedad, las que constituyen el principal obstáculo para el conocimiento de sus partes... El anciano que goza de buena salud muere por falta de sustento y esto es causado por el pasaje a las venas mesentéricas que se vuelven continuamente restringidas por el espesamiento del tegumento de estas venas (endurecimiento de las arterias — L. E.): y el proceso continúa hasta que afecta a las venas capilares que son las primeras en cerrarse del todo; y de esto viene a suceder que el anciano teme al frío más que el joven, y que aquéllos que son muy viejos tienen su piel del color de la madera o de

castañas secas, porque está casi completamente despojada de sustento."

Aquí, también, la transición obra cautelosamente. Las arterias son gradualmente obstruidas; a través de los años, la piel se marchita y pierde su color natural.

En cada vida hay dos polos principales: nacimiento y muerte. Entre ellos está la transición:

Nacimiento — niñez
niñez — adolescencia
adolescencia — juventud
juventud — virilidad
virilidad — edad madura
edad madura — vejez
vejez — muerte

Ahora veamos la transición entre *amistad* y *asesinato*:

amistad — desengaño
desengaño — disgusto
disgusto — irritación
irritación — cólera
cólera — ataque
ataque — amenaza (de mayor daño)
amenaza — premeditación
premeditación — asesinato.

Entre "amistad" y "desengaño", por ejemplo, con lo demás los otros, todavía hay otros polos más pequeños con sus transiciones propias.

Si su drama evolucionara desde amor a odio, tiene que hallar todos los pasos que conducen al odio.

Si intenta saltar de "amistad" a "cólera", necesariamente tiene que omitir "desengaño" y "disgusto". Este es un salto, porque omitió dos pasos que pertenecen a la construcción

dramática, tal como sus pulmones o hígado pertenecen a su cuerpo.

He aquí una escena de *Espectros* en la que la transición es dirigida con un estilo magistral. Manders, el presbítero, está muy irritado contra Engstrand, el simpático pero incurable embustero. Manders siente que debe liquidar su cuenta, de una vez por todas, con este hombre que ha abusado de su credulidad.

Las transiciones probables serán:

cólera — repudio
cólera — perdón.

Conociendo el carácter de Manders, sabemos que perdonará. Observemos la transición natural, flúida, en este *pequeño conflicto*:

ENGSTRAND (*aparece en el vano de la puerta*): Humildemente pido perdón, pero...

MANDERS: ¡Ajá! ¡Hum!...

SRA. ALVING: ¡Oí, es usted, Engstrand!

ENGSTRAND: Como no estaba ninguna de las criadas por aquí cerca, me tomé la gran libertad de llamar a la puerta.

SRA. ALVING: Está muy bien. Entre. ¿Quiere hablar conmigo?

ENGSTRAND (*entrando*): No, muchas gracias, señora. Era con el señor Manders con quien deseaba hablar un momento.

MANDERS (*parándose frente a él*): Bien, ¿puedo preguntarle qué es lo que quiere?

ENGSTRAND: El asunto es éste, señor Manders. Ahora se nos está pagando y despidiendo. Y debemos agradecer a la señora Alving. Y ya que el trabajo está completamente terminado, pensaba que sería muy agradable y adecuado si todos nosotros, que hemos trabajado juntos tan honestamente durante este tiempo, termináramos esta tarde con algunas oraciones.

(¡El embuste consumado! Indudablemente quiere algo de Manders, y sabiendo que sólo puede lograrlo por la piedad, ofrece oraciones.)

MANDERS: ¿Oraciones? ... ¿Atribúa, en el orfanato? ...

ENGSTRAND: Sí, señor, pero si usted no está de acuerdo, entonces...

(Está dispuesto a irse. Es suficiente que Manders sepa que tiene buena intención.)

MANDERS: Oh, ciertamente, pero... ¡Hum!...

(¡Pobre Manders! Estaba tan enojado... ¿pero qué puede hacer cuando el objeto de su cólera se le aproxima para orar?)

ENGSTRAND: He tomado la costumbre de decir algunas oraciones aquí mismo todas las tardes...

SRA. ALVING: ¿Usted?...

(La señora Alving conoce demasiado bien su verdadero pretexto. Sabe que está mintiendo.)

ENGSTRAND: Sí, señora, de vez en cuando... como si fuera una pequeña moralización, por así decir. Pero yo soy sólo un pobre hombre vulgar, y no tengo las debidas condiciones para ello, ¡ay de mí!... y por eso pensé qué como ocurre que el señor Manders está aquí, tal vez...

MANDERS: Mire, Engstrand. Ante todo debe responder a una pregunta. ¿Se encuentra en un estado de ánimo apropiado para contestarla? ¿Su conciencia está libre y tranquila?

(Manders no creyó enteramente en el hipócrita clamor de Engstrand por orar.)

ENGSTRAND: ¡Que el cielo se apiade de mí, pobre pecador! Mi conciencia no tiene importancia con relación a nuestra conversación, señor Manders.

MANDERS: Pero es justamente de lo que debemos pensar. ¿Qué dice a mi pregunta?

ENGSTRAND: Mi conciencia?... Bien... a veces está intranquila, naturalmente.

MANDERS: Ah, de modo que usted admite eso. Ahora me dirá, sin ninguna reticencia... ¿cuál es su parentesco con Regina?

(Siempre sostuvo que Regina era su hija, cuando en realidad era hija ilegítima del fallecido capitán Alving. Engstrand recibió setenta libras cuando se casó con su mujer para pasar por alto este desliz.)

SRA. ALVING (*precipitadamente*): ¡Señor Manders!...

MANDERS (*calmándola*): ¡Déjelo por mi cuenta!

ENGSTRAND: ¿Con Regina? ¡Buen Señor, me espanta usted! (*Mira a la señora Alving.*) No hay nada irregular con Regina, ¿no es verdad?

MANDERS: Esperamos que no. Lo que yo quiero saber es esto: ¿cuál es su parentesco con ella? Usted pasa por su padre, ¿es cierto que lo es?

ENGETRAND (*inseguro*): Bien... ¡Hum!... usted sabe, señor, qué es lo que sucedió entre mi pobre Juana y yo.

MANDERS: ¡Basta de tergiversar la verdad! Su difunta esposa le hizo una amplia confesión a la señora Alving, antes de dejar su servicio.

ENGSTRAND: ¡Qué!... ¿quiere decir usted?... ¿Hizo eso después de todo?

MANDERS: ¿Ve que todo trasciende, Engstrand?

ENGSTRAND: ¿Usted quiere decir que ella..., que me juró solemnemente?...

MANDERS: ¿Hizo un juramento?

ENGSTRAND: Bien, no... sólo me dió su palabra, pero tan seriamente como podría hacerlo una mujer.

MANDERS: ¡Y durante todos estos años ha estado ocultán-

dome la verdad... a mí, que he tenido tan completa y absoluta fe en usted?

ENGSTRAND: Siento decirle que sí, señor.

MANDERS: ¿Merecía eso de usted, Engstrand? ¿No ha estado siempre dispuesto a ayudarle de palabra y de hecho en todo lo que estaba a mi alcance? ¡Contésteme! ¡Es así!

ENGSTRAND: Ciertamente que hubieron muchas veces en que yo habría tenido muy mala fortuna sin usted, señor.

MANDERS: Y de esta manera me paga... haciendo asentir falsas entradas en los registros de la iglesia, y ocultándome después durante años la información que usted les debe, a mí y a su razón, para hacer conocer la verdad. Su conducta ha sido completamente imperdonable, Engstrand, y desde hoy todo ha terminado entre nosotros.

ENGSTRAND (*con un suspiro*): Sí... veo qué es lo que quiere decir.

MANDERS: Sí, porque... ¿podría usted posiblemente justificar lo que hizo?

ENGSTRAND: ¿Estaba la pobre muchacha como para aumentarle la carga de su vergüenza hablándole de ello? Suponga, señor, sólo por un momento, que su Reverencia estaba en la misma situación que mi pobre Juana...

MANDERS: ¡Yo?...

(Y estará en una posición similarmente vergonzosa más tarde. La escena tiene una conexión directa con su conducta futura.)

ENGSTRAND: Buen Señor, yo no quiero decir que en la misma situación, quiero decir... suponga que hubiera alguna cosa en su Reverencia de la que tuviera que avergonzarse a los ojos del mundo, por decirlo así. Los hombres no debemos juzgar a una pobre mujer demasiado severamente, señor Manders.

MANDERS: ¡Pero es que yo no lo hago, en absoluto! ; Es a usted a quien estoy censurando!

ENGSTRAND: ¿Su Reverencia me dispensará si le formulo una pequeña pregunta?

MANDERS: Pregunte cuánto quiera.

ENGSTRAND: ¿Diría usted que es correcto que un hombre levante al caído?

MANDERS: ¡Naturalmente que lo es!

ENGSTRAND: ¿Y un hombre no está moralmente obligado a mantener su palabra de honor?

MANDERS: Ciertamente, pero ...

ENGSTRAND: Entonces, cuando Juana tuvo su desgracia con este inglés . . . o acaso fuera un americano, o un ruso, o como se llame . . . (*No estaba enterado que el hombre era el capitán Alving.*) Bien, señor, luego ella vino a la ciudad. La pobrecilla me había rechazado una o dos veces antes; en aquéllos días sólo tenía ojos para los hombres bien parecidos, y yo tenía esta pierna torcida . . . Su Reverencia recordará cómo me arrastré a introducirme en un salón de baile donde los marineros estaban de juerga, embriagándose e intoxicándose, como se dice. Y cuando intenté exhortarlos a reformarse de sus malos hábitos . . .

SRA. ALVING: ¡Oiga! . . .

(Este embuste es suficientemente evidente como para hacer que la señora Alving lance esa exclamación.)

MANDERS: Lo sé, Engstrand, lo sé . . . esos toscos brutos le arrojaron desde el primer piso. Ya me ha contado antes ese incidente. El achaque de su pierna es un honor para usted.

(Manders está dispuesto a creer cualquier cosa que tenga un designio religioso.)

ENGSTRAND: No quiero reclamar elogios por ello, su Reverencia. Sino que quería decirle que ella vino aquí y confió en

mí con lágrimas en los ojos y rechinando los dientes. ¡Puedo decirle, señor, lo que fué para mí corazón el oírla!

MANDERS: ¿Es verdad, Engstrand? Bien, ¿qué sucedió después?

(Manders comienza a olvidarse que está enojado, y empieza la transición.)

ENGSTRAND: Bien, entonces le dije: "El americano está vagando por todos lados en los altos mares. Y tú, Juana," dije, "tú has cometido un pecado y eres una mujer caída. Pero aquí está Jacobo Engstrand," dije, "sobre dos fuertes piernas . . .", naturalmente que sólo fué hablando en una especie de metáfora, o lo que sea, su Reverencia.

MANDERS: Lo comprendo perfectamente. Continúe.

ENGSTRAND: Bien, señor; fué así como la redimí y la hice mi legítima esposa. De ese modo nadie sabría cuán temerariamente había hecho travesuras con el extranjero.

MANDERS: Todo eso indica mucha bondad de su parte. Lo único que no puedo justificar es que se vendiera aceptando el dinero . . .

ENGSTRAND: ¿Dinero? . . . ¿Yo? . . . ¡Ni un cuarto de penique!

MANDERS: Pero . . .

ENGSTRAND: ¡Ah, sí! Aguarde un poquito . . . Ahora recuerdo. Juana tenía un poco de dinero . . . tiene usted mucha razón. Pero yo no quise saber nada de eso. "¡Abrenuntio!" dije, "sobre el espíritu de la codicia y de la iniquidad . . . es el precio de su pecado; en cuanto a este corrompido oro" —o vales, o cualquier cosa que sea— "se lo arrojaremos en la cara al americano", dije. Pero él se había marchado y desaparecido en los tempestuosos mares, su Reverencia.

MANDERS: ¿Es así como sucedió, mi buen amigo?

(Manders se está suavizando perceptiblemente.)

ENGSTRAND: Así fué, señor. Por tanto, Juana y yo decidimos que utilizaríamos el dinero en la educación de la niña, y los gastos que ella demandare; y puedo dar cuenta exacta del destino dado a cada penique.

MANDERS: Esto altera considerablemente el carácter de la cuestión.

ENGSTRAND: Así es como fué, su Reverencia. Y me atrevo a decir que he sido un buen padre para Regina —en lo que estaba dentro de mis medios— pero soy un pobre mortal pecador, ¡ay!

MANDERS: ¡Vaya! ¡Vaya! Mi querido Engstrand . . .

ENGSTRAND: Sí, me atrevo a decir que eduqué a la niña, y que fui para mi pobre Juana un amante y cariñoso marido, como dice la Biblia que se debe ser. Pero nunca se me ocurrió ir a reclamar alabanzas de su Reverencia o jactarme porque había hecho una buena acción en este mundo. No; cuando Jacobo Engstrand hace una cosa como esa, mantiene su lengua quieta. Desgraciadamente . . . no sucede a menudo . . . lo sé demasiado bien. Y todas las veces que vengo a ver a su Reverencia, parece que no tengo más que dificultades y maldades de que hablarle. Porque, como dije hace un momento —y lo repito nuevamente— la conciencia puede ser fuerte en nosotros algunas veces.

MANDERS: Déme su mano, Jacobo Engstrand.

El movimiento está completo. Los polos eran "cólera" y "perdón". Y entre ellos: transición.

Ambos caracteres son absolutamente claros. Engstrand, además de ser un embustero, es tan buen psicólogo como ingenuo es Manders. Luego, cuando Engstrand se va, la señora Alving le dice a Manders: "Usted siempre será un niño grande".

Nora, sin embargo, es una niña que crece — y hemos visto una gran parte de ese crecimiento en su escena con Helmer. Un escritor menos hábil habría convertido la última escena

de *Casa de muñeca* en una gran exhibición de fuegos artificiales — creando así un conflicto a saltos en la parte de Nora. Hemos visto el lento desarrollo de Helmer, pero no lo hemos visto en el caso de Nora, y si subiera manifestado su intención de marcharse sin un período conveniente de transición, nos sorprendería — dejándonos sin convencer. Es posible, en la vida, que una transición tal se produjera en una fracción de segundo de pensamiento. Pero Ibsen ha traducido ese pensamiento en acción, de modo que el auditorio puede verlo y comprenderlo.

Es posible que una persona se encolerice instantáneamente, en el mismo momento de producido el insulto. Aun en ese caso la persona pasa, subconscientemente, por una transición mental. El espíritu recibió el insulto, pesó la relación entre el ofensor y sí mismo; encontró que aquél era un ingrato, que abusó de su amistad y encima de ello le insultó. Este análisis relámpago de sus relaciones le hizo ofenderse por la actitud de él. Cólera seguida de explosión. Este proceso mental puede haber sucedido en una fracción de segundo. El encolerizamiento instantáneo, como vemos, entonces, no fué un salto, sino el resultado de un proceso mental, por muy rápido que haya sido.

Ya que no hay ningún salto en la Naturaleza, tampoco puede existir en el teatro. Un buen dramaturgo registrará los menores movimientos del espíritu como un sismógrafo toma nota de las más leves oscilaciones de la tierra a miles de millas de distancia.

Nora decidió abandonar a Helmer después de su espantosa explosión con respecto al hallazgo de la carta de Krogstad. Ella podía haberle considerado, en la vida real, agobiada por el horror, sin decir una palabra. Podía haberse dado vuelta e irse durante el desvarío de Helmer. Es posible, pero habría sido un conflicto a saltos y un drama mal escrito. El autor tiene que hacer todos los pasos que conducen a la conclusión, ya sea que

el conflicto suceda exactamente de esa manera o en el espíritu de la persona.

Usted puede escribir un drama en torno a una sola transición. *La gaviota de mar* y *El huerto de los cerezos* están hechos justamente de ese material, aunque hemos designado los polos como un solo paso en un drama. Naturalmente, tales dramas transitorios son de movimiento lento, pero contienen conflicto, crisis, culminación, en una escala más pequeña.

Ahora bien, entre "ambición frustrada" y "resentimiento", existe una transición. Muchos autores saltan de uno a otro de estos polos sin una pausa, sintiendo que la reacción es inmediata. Pero aun cuando el resentimiento es espontáneo, hay una serie de movimientos imperceptibles, una transición, que causan la reacción.

Es con estos movimientos menudos, que se producen en una fracción de segundo, con los que estamos impresionados. Analice una transición y descubrirá que conoce mejor los caracteres.

Hay una admirable transición en *Tartufo*, cuando este supremo villano al fin tiene la oportunidad de estar a solas con la mujer de Orgón. Ha estado simulando ser un santo, pero al mismo tiempo tiene intenciones con respecto a la hermosa Elmira. Observémosle — ¿cómo tenderá un puente entre la santidad y la propuesta de amor ilícito y al mismo tiempo permanecerá en su carácter?

Después de desear a Elmira durante mucho tiempo, naturalmente, pierde el control de sus emociones al encontrarse a solas con ella. Toca su vestido con enajenamiento. Pero Elmira está alerta.

ELMIRA: ¡Señor Tartufo! . . .

TARTUFO: Raso . . . a menos que me equivoque. ¡Y qué tejido tan deliciosamente suave! Sin duda la novia de la canción de Salomón fué ataviada con un ropaje tal cuando . . .

ELMIRA: ¡Como quiera que estuviera ataviada, señor, no es cosa que pueda interesarnos a nosotros!

(Este desaire enfriá un poco su ardor, y Tartufo se vuelve más cauto.)

ELMIRA: Tenemos que tratar de otras cosas en vez de encajes. Decidme, ¿es verdad que os proponéis casaros con mi hijastra?

TARTUFO: Yo, en cambio, os preguntaría si un casamiento tal incurría en vuestra desaprobación.

(Ahora se mueve cautelosamente. Después del chasco anterior tiene que ser más cuidadoso.)

ELMIRA: ¿Por qué suponéis que lo aprobaría?

TARTUFO: Para deciros la verdad, señora, yo también he sido inducido a dudarlo. Y debéis permitirme tranquilizaros sobre ese particular. Es verdad que el señor Orgón me habló algo de esta alianza. Pero, señora, no necesito deciros que no es esa la felicidad que anhelo; veo en otra parte los maravillosos atractivos de la dicha por la que suspiro!

ELMIRA (*ensfáticamente*): Ah, sí, naturalmente . . . Vos no amáis nada que sea de este mundo.

TARTUFO: Me entendéis mal, o tal vez diría . . . afectáis entenderme mal, señora. No era ese el significado de mis palabras.

(Presupone que ella sospecha su intención. Ningún salto. Va suavemente hacia su meta: declarar su amor.)

ELMIRA: Entonces tal vez querrás hacerme saber *qué es* lo que quisistéis decir.

TARTUFO: Que mi pecho no encierra un corazón de piedra.

ELMIRA: ¿Y eso es tan extraordinario?

TARTUFO: El amor que nos liga a las bellezas eternas no ahoga en nosotros el deseo de la felicidad terrenal.

(Muy bien puesto. Está en el camino.)

ELMIRA: Si no lo es, seguramente pondréis todo vuestro empeño para hacerlo así, señor Tartufo.

TARTUFO: ¿Cómo oponerse contra lo irresistible, señora? ¿Cuando contemplamos alguna obra perfecta del Creador podemos reprimir nuestra adoración hacia Él en su propia imagen? No... y con buenos motivos, sería impío contenerla.

(El terreno está preparado. Ahora puede moverse hacia el ataque.)

ELMIRA: Veo que sois un enamorado de la Naturaleza.

TARTUFO: Y ardiente, señora, cuando toma una forma tan divina, una belleza tan encantadora como en la deslumbradora hermosura que tengo el privilegio de contemplar. Durante un tiempo prudencial luché encarnizadamente en contra de vuestros encantos, considerándolos como celadas tendidas por el Demonio para mi perdición. Y luego comprendí que, como mi pasión era puta, podía entregarme a ella sin temor al pecado o a la vergüenza, y ofreceros un corazón tan poco merecedor de que lo aceptéis. Pero en mis anhelos todo lo espero de vuestra bondad y nada de los vanos esfuerzos de mi mal. A vuestros pies está mi esperanza, mi bien, mi tranquilidad; de vos dependen mi pena y mi bienaventuranza; y voy a ser, al fin, por vuestra sola decisión, feliz, si lo queréis; desdichado, si os place.

(Disminuye su audacia al imaginar su posible perdición en el caso de ser rechazado. Seguramente Tartufo conoce su psicología.)

ELMIRA: ¡Verdaderamente, señor Tartufo, es un tanto sorprendente esta declaración por parte de un hombre de vuestros rígidos principios!

TARTUFO: ¡Ah, señora! ¿Qué principios resistirían una belleza tal? ¡Ay! ¡Después de todo no soy ningún José!

(Habilmente la culpa a ella. Ninguna mujer se siente ofendida si cree que es tan irresistible.)

ELMIRA: Lo veo demasiado bien. Pero yo tampoco soy la mujer de Putifar como parece que sugiriérais.

TARTUFO: ¡*Lo sois*, señora, lo sois! Y si condenáis la confesión que os hago, debéis culpar a vuestros tentadores atractivos. Desde que vi brillar vuestra hermosura sobrenatural, reinasteis en mi alma; la inefable dulzura de vuestras miradas venció la resistencia en que se obstinaba mi corazón; ella lo venció todo: ayunos, oraciones, lágrimas, y volvió todos mis anhelos al lado de vuestros encantos. Mis ojos y mis suspiros os lo han dicho mil veces; y, para explicarme mejor, ahora lo hago con palabras. Si miráis con un poco de benevolencia las tribulaciones de vuestro indigno esclavo, si vuestras bondades quieren consolarme y se dignan descender hasta mi insignificancia, tendré siempre para vos una devoción sin par. Vuestro honor no corre ningún riesgo conmigo, no tiene ningún contratiempo que temer de parte mía. Todos esos galanes de corte, por los que las mujeres están locas, son ruidosos en sus hechos y vanos en sus palabras; sin cesar se los ve vanagloriarse de sus éxitos, y su lengua indiscreta deshonra el altar en que su corazón sacrifica. Pero en las personas como nosotros se encuentra, aceptando nuestro corazón, amor sin escándalo y placer sin temor.

(Esta seguridad de reserva descubre a Tartufo como un astuto pícaro. Pero está dentro de su carácter.)

ELMIRA: ¡Y no teméis, señor Tartufo, que se me ocurra informar a mi marido de este galante ardor, y que el aviso de un amor así pueda alterar la amistad que os tiene?

TARTUFO: Señora, pienso demasiado elevadamente de vuestra discreción... quiero decir que sois demasiado bondadosa para perjudicar a quien sólo ha cometido el delito de ser incapaz de dejar de adoraros.

ELMIRA: Bien... no sé cómo actuaría otra mujer en mi lugar, pero yo no dije nada a mi marido acerca de este... incidente, señor Tartufo.

TARTUFO: Yo sería el último en aconsejaros hacerlo así... en las circunstancias...

ELMIRA: Pero fijaré un precio por mi silencio. Vos, en pago, debéis renunciar a toda pretensión sobre la mano de mi hijastra... por más que mi marido os apremie.

TARTUFO: Ah, señora, ¿debo asegurároslo nuevamente que sólo vos...?

ELMIRA: Aguardad, señor Tartufo. Debéis hacer más que eso... emplearéis toda vuestra influencia para lograr su casamiento con Valerio.

TARTUFO: Y si lo hago, señora... y si lo hago, ¿qué puedo esperar como recompensa?

ELMIRA: Mi silencio será absoluto.

(Después de esta transición la escena, naturalmente, llega al punto en que tenía que estallar el conflicto. Damis, hijo de Orgón, repentinamente se planta entre ellos. Damis había alcanzado a oír su conversación, y se siente ultrajado.)

DAMIS: No señora, no; esto no se mantendrá en secreto. ¡Debe divulgarse!...

ELMIRA: ¡Damis!

TARTUFO: Mi... mi querido amiguito. ¡Habéis confundido una inocente frase por...!

(El ataque fué demasiado súbito para alegrar a Tartufo. Por un momento perdió la serenidad.)

DAMIS: ¡Confundido! ¡He oído toda vuestra conversación! Gracias al cielo que al fin estoy en condiciones de desengañar a mi padre y hacerle ver a qué vil traidor e hipócrita ha estado albergando!

TARTUFO: ¡Me injuriáis, amiguito, ciertamente!

(Parece que está en su papel nuevamente. Se escuda en su piedad una vez más.)

ELMIRA: Ahora, Damis, escuchadme. No debe hacerse escándalo acerca de esto... No quiero que se diga ni una palabra. Le he prometido mi perdón bajo la condición de que en el futuro sea más juicioso, y estoy segura que lo será. No puedo retractarme de mi promesa. En verdad, la cuestión es demasiado absurda e insignificante para turbar con ella los oídos de mi marido.

DAMIS: Ese será *vuestra* punto de vista, pero no el mío. Querer perdonarlo es ridículo. Su insolente santurrería demasiado ha triunfado de mi justo enojo... Por demasiado tiempo ha gobernado este pillastre a mi padre, obstaculizando mi amor y el de Valerio, y causado demasiados desórdenes en nuestra casa. Le debo al cielo esta oportunidad, demasiado favorable para desdenzarla; ¡tenerla en la mano y no servirme de ella sería merecer que él viniera a arrebatarla!

ELMIRA: Pero, Damis, os aseguro...

DAMIS: No. Haré como lo he dicho; terminará de una vez por todas esta dominación. ¡El castigo está en mis manos, y experimentaré una gran alegría en aplicarlo!

ELMIRA: Damis querido, si sólo quisierais guiarte por mi consejo...

DAMIS: Lo siento, pero prescindiré de vuestro consejo. Mi padre debe saberlo todo.

(Entra Orgón por la puerta de la izquierda.)

ORGÓN (*al entrar*): ¿Qué es lo que debo saber?

Hay un conflicto sutil en esta transición, el que lentamente acumula tensión a medida que prosigue y llega al punto de ruptura, en movimiento constante. El primer punto intenso se produce cuando Tartufo declara abiertamente su amor; el segundo, la acusación de Damis de su perfidia.

Después de la llegada de Orgón, podemos presenciar una vez más la transición en Tartufo. La insidiosa aceptación de la culpa, aparentemente con verdadero espíritu cristiano, le eleva en la estima de Orgón, y le hace renegar de su hijo.

El conflicto crece más y más, y entre un conflicto y el conflicto siguiente, existe una perpetua transición, la que hace posible el conflicto dinámico.

Hace años, falleció el padre de uno de nuestros compañeros. Fuimos a la casa de nuestro amigo luego del funeral y encontramos a la familia sumida en una gran tristeza. Las mujeres llorando, y los hombres con la mirada firmemente fija en el suelo. La atmósfera era tan deprimente que salimos a dar un paseo. Abrimos la puerta una media hora después, a nuestro regreso, y encontramos a los dolientes haciendo gran bulla. Se estaban riendo alegramente — pero se interrumpieron abruptamente cuando entraron. Estaban avergonzados. ¿Qué había sucedido? ¿Cómo habían terminado riéndose después de un dolor tan sincero?

Desde entonces nos hemos encontrado con muchas situaciones semejantes, y encontramos que la transición es fascinante. He aquí una escena de *Cena a las Ocho*, de Kaufman y Ferber. Intentaremos investigar la transición en ella. Comienzan con "irritación" y evolucionan hacia "ira". Esta es la última parte de la primera escena del acto tercero:

PACKARD (*recorriendo a trancos la habitación*): Has estado dando espectáculos cómicos vituperables últimamente, mi hermosa dama, y ya estoy cansado de ellos.

KITTY (*enfadada, pero no encolerizada todavía, aunque ha comenzado la transición hacia ira*): ¿Sí? ¿Y qué?

PACKARD (*no quiere decir nada malo. Lee el acto del tumulto como ejemplo*): Te lo diré. Yo soy quien trabaja aquí... Pago las cuentas, y tú tienes que obedecer mis órdenes.

KITTY (*considera esto como un desafío y contraataca. Se levanta con el cepillo pendiente de la mano ociosamente.*) ¿Con quién crees que estás hablando? ¿Piensas que soy tu primera esposa, la de Montana?

PACKARD (*cree que ésta es una jugada ilícita y no le gusta*): ¡Déjala, que nada tiene que hacer con este asunto!

KITTY (*huele sangre. Este es su punto débil, y un viejo resentimiento mata toda su cautela*): ¡Esa pobre cosa de cara hatinosa, con su pecho flácido, que nunca tuvo valor para hablarte claro! . . .

PACKARD (*todavía dispuesto a llamarse a sosiego. Su transición hacia la ira es lenta, tiene que ser alimentada*): ¡Cállate, te digo!

KITTY (*proporcionando el alimento*): ¡Lavando tus grises overall, cocinando y trabajando como esclava para ti en alguna miserable choza de mineros! . . . ¡No me extraña que haya muerto!

PACKARD (*volviéndose violentamente colérico — un salto*): ¡Dios te maldiga!

KITTY (*gesticulando con el cepillo para el cabello*): ¡Bien, a mí no me llevarás por ese camino! ¡No caminarás sobre mi cara para llegar a dónde quieras ir... infatulado! (*Se aleja de él, y deja caer su cepillo para el cabello entre los frascos y potes que se hallan sobre la mesa de tocador.*)

PACKARD: ¡Tú, insignificante fragmento de espuma barata! ¡Haré bien en devolverte inmediatamente al lugar donde te recogí, en el depósito de equipajes del club Hottentot, o sea lo que fuere la sucia pociña que eras!

KITTY: ¡Oh, no lo harás! (*El movimiento ascendente es rápido. Pronto el círculo será completo.*)

PACKARD: Y entonces puedes ir a tu casa y vivir con tu odorífera familia, detrás de las vías del ferrocarril en Passaic. Que yo ya estoy cansado del holgazán borracho de tu padre

y del pájaro de cuenta de tu hermano. La próxima vez puede ir a la pocilga, y verá qué es lo que consigue allí.

KITTY: ¡Tú irás antes que él... pervertido!

PACKARD: ¡Y aprendes esto de memoria! ¡Si esa llorona, tragona de dinero de tu madre viene a lloquicuar alrededor de mi oficina una vez más, voy a dar orden de que la arrojen del desván abajo, y sin rodeos, los sesenta tramos de escalera, así Dios me salve! (Entra Tina cuando Dan está casi al final de su perorata. Trae en la mano el bolso de tarde de Kitty, adornado con piedras preciosas y metal, y contenido el polvo de tocador compacto de Kitty, el lápiz de labios, la cigarrera, etc. Encontrándose en medio de la borrasca, vacila brevemente. Dan, en su última palabra, y coincidiendo con la entrada de Tina, arrebata el bolso de sus manos, lo arroja al suelo, y le da a Tina un empellón que la envía rodando fuera de la habitación.)

KITTY (la transición es completa. Su primer resentimiento verdadero. Desde aquí ella debe moverse más rápidamente, su transición alcanzará un grado aún más alto): ¡Recoge eso!... (Por toda respuesta, Dan le aplica un violento puntapié al bolso, enviándolo a un rincón de la habitación. Ella está fuera de sí.) ¿Brazaletes, eh? (Se quita una joya abrazadera de tres pulgadas; la deja caer sobre el piso y la patea encorosamente a través de la habitación.) ¡Eso demuestra lo que sabes acerca de las mujeres!... Piensas que si me das un brazalete... ¿Por qué me lo diste? ¡Porque has realizado uno de tus sucios negocios y me quieres arrastrar al lado de los que te rodean para demostrar qué gran tipo eres! ¡No lo haces para hacerme sentir dichosa; lo haces por ti! (Ella no sabe a qué fin la conducirá su cólera, sino que da golpes en la oscuridad.)

PACKARD: ¡Oh, es verdad... es verdad! ¡Qué diremos de este lugar y de todos estos vestidos y sacos de piel y automóviles! ¡Ir adonde quieras, dinero para derrochar!... ¡Ningu-

na esposa del mundo logró más nimios de los que tienes tú! ¡Te recogí del albañal, y este es el agradecimiento que consigo!

KITTY (como en una buena perra de presa, al final gana el olfato. Ahora sabe adonde va): ¡Agradecerte qué! ¡Me haces vestir de etiqueta como un maniquí y luego me dejas sola, día tras día y noche tras noche! ¡Nunca me acompañas a ninguna parte! Siempre jugando al póker y cenando con tus amigos... o por lo menos eso es lo que dices. (Se está moviendo hacia una nueva meta — observémola.)

PACKARD: Eso es una exacta mentecatez. (Aun sin sospecharlo, está dispuesto a ser conciliador.)

KITTY: Siempre estás entrando o saliendo, divulgando lo que un gran sujeto ha sido hace un momento, o lo que va a ser. Nunca piensas en mí, o me haces alguna de las agradables pequeñas atenciones que tanto le gustan a una mujer... ¡Nunca en tu vida me has enviado una flor! ¡Cuando quiero llevar flores tengo que salir a comprarlas! (Señala con un gesto la puerta donde hace un momento ha estado Tina con las orquídeas.) ¡Qué mujer quiere comprar sus propias flores? ¡Nunca te sientas y me hablas, ni preguntas qué he hecho, ni cómo estoy, ni nada!

PACKARD: Bueno, ¿y por qué no buscas tú misma algo que hacer? ¡Yo no te detengo!

KITTY: ¡Ya lo creo que no me detienes! ¡O crees que me quedo en casa todo el día contemplando los brazaletes! ¡Ah! ¡Habráse visto...! ¡Qué piensas que hago mientras tú corres tras tus deshonestos negocios? ¡Pues, aguardar a que Daddy venga a casa! (Ahora el conflicto alcanza su crisis.)

PACKARD: Qué te propones, despreciable...

KITTY: ¡Crees que eres el único hombre que conozco... grandísimo gritón! ¡Pues, no lo eres! ¡Hay alguien que apenas le conocí me hizo dar cuenta del material con que está sellada tu camisa! (Transición completa nuevamente — Culminación.)

PACKARD (*en un balanceo ascendente — contrataque*): Por qué tú... tú...

KITTY (*ayudándole — quiere verle furioso. Se están moviendo hacia una nueva transición y un nuevo conflicto en un plano más alto*): ¿No te gusta eso, verdad? ¡Señor Miembro del Gabinete!

PACKARD (*todavía aturdido. Transición desde el choque a la comprensión aún no completa*): ¡Quieres decir que me has estado engañando con algún otro hombre!

KITTY (*está metida en ello. Se propone continuarlo*): ¡Sí! ¡Y haz lo que quieras!... ¡Bolsa de gas!

PACKARD (*con la respiración agitada del macho ultrajado*): ¿Quién es?

KITTY (*con un ronroneo malicioso*): ¡No querrás conocerlo!

PACKARD (*le coge una muñeca. Kitty grita*): ¡Dime quién es!

KITTY: No te lo diré.

PACKARD: ¡Dímelo o no te dejaré ni un hueso sano en el cuerpo!

KITTY: ¡Aunque me mates no te lo diré!

PACKARD: Ya lo averiguaré, ya... (*Le suelta la muñeca.*) ¡Tina!... ¡Tina!...

KITTY: Ella no lo sabe. (*Hay un momento en que los dos permanecen en silencio, esperando la llegada de Tina. Aparece lentamente en la puerta, y da un paso o dos dentro de la habitación, una Tina que, a pesar de la expresión de extraña inocencia que tiene en su rostro, evidentemente ha estado escuchando detrás de la puerta. Se adelanta de modo a colocarse entre las dos figuras silenciosas.*)

PACKARD: ¿Quién ha estado viniendo últimamente a esta casa?

TINA: ¿Qué? (*En lo que sigue, la transición se desliza suavemente para formarse.*)

KITTY: No lo sabes, ¿verdad Tina?

PACKARD: ¡Cállate, perra! (*Se vuelve nuevamente hacia Tina.*) Tú sabes, y me lo vas a decir. ¿Quién es el hombre que ha estado viniendo a esta casa?

TINA (*sacudiendo frenéticamente la cabeza*): ¡Yo no he visto ninguno, señor!

PACKARD (*la toma por un hombro y la sacude un poco*): ¡Sí, tú has visto! Vamos, dime, ¿quién estuvo aquí? ¿Quién vino aquí la última semana? ¿Quién vino cuando yo fui a Washington?

TINA: Ninguno... ninguno... únicamente el médico.

PACKARD: No, no... no quise decir eso. ¿Qué hombre ha estado viniendo cuando yo estoy ausente?

TINA: No he visto ni un alma.

KITTY (*mata dos pájaros con una sola piedra — él está celoso, pero no sospecha del médico, el hombre a quien Kitty ama*): ¡Ah! ¡Qué te dije!

PACKARD (*la mira como si tratara de encontrar una manera de arrancarle la verdad. Se da cuenta que está desbauciado. Le da un empujón hacia la puerta*): ¡Qué el infierno te lleve de aquí! (*Kitty se queda aguardando para ver qué giro tomarán los acontecimientos. Packard camina de un lado a otro. De repente se da vuelta.*) ¡Me divorciaré de ti! Eso es lo que haré. Me divorciaré de ti y no conseguirás un centavo. Es lo que establece la ley para lo que tú has hecho.

KITTY: No puedes probar nada. Tendrás que demostrarlo primero.

PACKARD: Lo demostraré. Buscaré detectives que le seguirán las huellas. ¡Quisiera agarrar al sujeto sólo una vez! ¡Cómo me gustaría cerrar mis dedos en torno de su cuello!... ¡A él le mataría y a ti te echaría como a un gato sarnoso!

KITTY: ¡Sí! ¿Me echarías? Bien, te aconsejo que antes de echarme lo pienses dos veces, porque yo no tengo necesidad de detectives para probar que tú me has engañado.

PACKARD: Yo no te he engañado.

KITTY: ¿No? ¿Con que quieres ir a Washington, verdad? Destacarle, y decirle al presidente cuántos son cinco. ¿Quieres actuar en política? (*Su tono se vuelve salvaje.*) Bien, sé algo acerca de tu política. Y conozco todo lo relacionado con tus turbios negocios del juego de naipes. Dios sabe lo que he soportado... el asunto Thompson, y cómo fué timido el anciano Clarke, y ahora este tipo Jordan... Que se escabulló a duras penas. ¡Cuando hable de todo aquéllo, bonito hedor se levantará! ¡Política...! Tú no podrías meterte en política. No podrías entrar en ninguna parte. No podrías meterte en el salón de los hombres en el Astor...

PACKARD: ¡Culebra... venenosa viborita de cascabel! ¡No tengo más que ver contigo! He conseguido tener participación en esta cena de Ferncliffe, pero después de esta noche hemos terminado. Y no irá allí contigo si no fuera que la reunión de Ferncliffe es, para mí, más importante que tú. Esta noche me voy, ¿me entiendes? Mañana enviaré por mis ropas. Y tú puedes instalarte aquí y recibir las flores de tu amante. Hemos terminado. (*Packard se retira taconando hacia su habitación y cierra estrepitosamente la puerta. La transición está completa.*)

Esta escena comienza en *irritación* y termina en *ira*. Los pasos intermedios conducen desde el principio al fin.

Un defecto casi universal de los escritores mediocres es que ignoran la transición, pero insisten en que sus descripciones se ajustan a la vida real. Es verdad que la transición puede ocurrir en un espacio de tiempo sumamente corto, y en la mente de un carácter, sin que el carácter se dé cuenta de ello. Pero está allí, y el autor debe mostrar que verdaderamente existe. Los melodramas y los caracteres injertados no tienen ninguna transición, la que constituye el alma del drama verdadero.

Eugenio O'Neill inventó muchos artificios con los que

transmite el pensamiento de sus caracteres al auditorio. Sin embargo, ninguno de ellos fué tan satisfactorio como el método simple, transicional, empleado por Ibsen y otros de los grandes dramaturgos.

El oso, el hermoso acto de Chekhov, tiene sólo una transición visible. Popova, la dama, ha convenido en "batirse" con Smirnov, ya que le ha insultado.

SMIRNOV: Ya es tiempo que consigamos desembarazarnos de la teoría que sólo los hombres tienen que pagar por sus insultos. ¡Qué el demonio la lleve! Si quiere igualdad de derechos puede tenerlos. ¡Salgamos a pelear!

POPOVA: ¡Con pistolas? ¡Muy bien!

SMIRNOV: En este mismo instante.

POPOVA: ¡Al momento! Mi marido tenía algunas pistolas. Las traeré aquí. (*Comienza a irse, pero regresa.*) ¡Qué placer me proporcionará meter una bala en su estúpida cabeza! ¡Qué el demonio lo lleve! (*Vase.*)

SMIRNOV: ¡La mataré como a un pollo! No soy un muchachito ni un monicaco sentimental; yo no hago caso de aquello del "sexo débil". (*Ha comenzado un movimiento hacia el debilitamiento.*)

LUKA (*el sirviente*): ¡Bondadoso padrecito! (*Se arrodilla.*) Tenga piedad de un pobre anciano y váyase de aquí. ¡Usted la ha amenazado de muerte, y ahora quiere matarla!

SMIRNOV (*no oyéndole*): ¡Si ella pelea, bien, que haya igualdad de derechos, emancipación, y todo eso...! (*Comienza la transición visible. Parodiándola.*) "¡Qué el demonio lo lleve! Meteré una bala en su estúpida cabeza." ¡Eh! ¡Cómo se ruborizó... cómo brillaban sus mejillas!... ¡Aceptó mi desafío! Palabra que es la primera vez en mi vida que he visto...

LUKA: ¡Váyase, señor, y siempre rogaré a Dios por usted!

SMIRNOV: ¡Esa es una mujer! ¡Es de la clase que yo puedo

comprender! ¡Una mujer real! ¡No una bolsa de jalea con cara agriada, sino fuego, pólvora, un cohete volador! ¡Hasta siento tener que matarla!

LUKA (*llorando*): ¡Querido... querido señor, váyase!

SMIRNOV: ¡Categóricamente me gusta! ¡Absolutamente! Hasta pensando en los hoyuelos de sus mejillas, me gusta. Casi estoy dispuesto a olvidar la deuda... ya no estoy enojado... ¡Maravillosa mujer!

La transición es demasiado evidente al final. Carece de la sutileza que hace de la transición, en *Casa de Muñeca*, una parte integral del drama.

Sin transición no puede haber desarrollo o crecimiento. T. A. Jackson escribe en su libro, *Dialéctica*.

"Considerada cualitativamente, es... evidente por sí mismo que el Universo nunca es igual en dos momentos sucesivos cualesquiera."

Parafrascando esto para nuestros fines, es evidente por sí mismo que un drama nunca es igual en dos momentos sucesivos cualesquiera.

Un carácter que hace el recorrido desde un polo hasta el opuesto, como desde religión hasta ateísmo, o viceversa, tiene que moverse constantemente para atravesar este inmenso espacio en las repartidas dos horas de teatro.

Cada tejido, cada músculo y hueso de nuestro cuerpo, se renueva cada siete años. Nuestra actitud y perspectiva de la vida, nuestras esperanzas y sueños, también cambian constantemente. Esta transformación es tan imperceptible que generalmente no nos apercibimos de que está ocurriendo en nuestros cuerpos y espíritus. *Esto es transición: nunca somos iguales durante dos momentos sucesivos cualesquiera.* Y la transición es el elemento que mantiene el drama en movimiento sin interrupciones, saltos, ni lagunas. La transición

relaciona los elementos aparentemente inconexos, tales como el invierno y el verano, el amor y el odio.

2

Uno, dos, tres, cuatro, cinco, seis, siete, ocho, nueve, diez. Este es el perfecto conflicto creciente. El conflicto a saltos es errático: uno, dos — cinco, seis — nueve, diez.

En la vida no ocurre nada semejante a un conflicto a saltos. "Que salta hacia una conclusión" indica una aceleración más bien que una interrupción en los procesos mentales.

He aquí la escena inicial de *Estevedora*, de Peters y Sklar. Es una escena corta, pero hay un salto en ella. Trate de hallarlo.

FLORENCIA: ¡Caramba, Guillermo! ¿Qué nos sucede? ¿Por qué hemos de estar siempre pelándolo? ¡Nunca hemos sido así! (*Le pone una mano sobre el brazo*.)

GUILLERMO (*retirándole la mano*): ¡Quítate de encima, quítate!

FLORENCIA: ¡Eres un cerdo!... (*Comienza a llorar*.)

GUILLERMO: Eso eres tú... mujer sucia; nunca sabes cuándo debes irte...

FLORENCIA (*le da una bofetada*): ¡No me compares con mujeres de esa clase...!

GUILLERMO: Muy bien. Muy bien. Ya que me lo pides... Hemos terminado ahora, y no lo olvides. No quiero verte nunca más, y tampoco quiero que vuelvas a aparecer por la oficina. Regresa para hacerle trabajos de zapa a tu marido... y trata de ser cariñosa con él. Seguramente lo necesita. (*Se vuelve para irse*.)

FLORENCIA: Aguarda un momento, Guillermo Larkin.

GUILLERMO: ¡Oh, cállate!... Y tampoco vayas a llamarme por teléfono, como acostumbras, para decirme algo importante...

FLORENCIA: Es ahora cuando tengo que decirte algo importante. Si quieres saberlo, fuí yo quien escribió aquellas cartas a Helena. Y eso no es todo. Te voy a ajustar las cuentas... Aguarda y verás... Iré a lo de Helena y le diré exactamente con qué clase de cerdo se va a casar. Tú no puedes tratarme como lo haces y salirte con la tuya. Acaso esas cosas han influido sobre tus otras mujeres, pero esta vez has elegido el número equivocado, querido. ¡No has terminado contigo... oh, no, no has terminado...! No de esa manera.

GUILLERMO: ¡Maldita...! (*El hombre la toma del cuello con rabia. Ella le golpea la cara y grita. Ahora él la sacude, ciego de ira. Ella lanza un agudo chillido y cae al suelo. Se golpea una puerta y se oyen voces. Guillermo huye.*)

FEDERICO (*sacra del escenario*): ¡Florencia! ¿Eras tú? ¡Florencia!... ¿Dónde estás?

Ahora volvamos a la parte en que Guillermo dice, "¡Oh, cállate!" y leamos el parlamento de Florencia. Ella le anuncia que ha escrito ciertas cartas a la muchacha con la que quiere casarse Guillermo. Todos esperábamos que se encolerice. Pero ella continúa con su perorata bastante larga sin que él haga nada. Esto es estático. La única línea vital en el discurso es la primera oración, y no provoca ninguna reacción. Lo que le excita es tan trivial que su reacción constituye un conflicto a saltos.

Los autores, subconscientemente, sienten la necesidad de la transición, pero, no comprendiendo el principio, invierten el proceso. Con lo cual crean un conflicto estático, seguido por otro a saltos — signos de carácter inconveniente. Desde su amonestación, "¡Oh, cállate!" hasta el final del parlamento de Florencia, el proceso mental de Guillermo está en blanco, en cuanto a lo que interesa al auditorio. Si ella hubiera comenzado: "Tú no puedes tratarme como lo haces y salirte con la tuya", Guillermo habría tenido alguna oportunidad de

reaccionar con algún contraataque. Luego ella continuaría: "Acaso esas cosas han influido sobre tus otras mujeres, pero esta vez has elegido el número equivocado, querido". La impaciencia de Guillermo y el mal genio creciente la habrían impelido a apresurarse a decir: "Iré a lo de Helena y le diré exactamente con qué clase de cerdo se va a casar". Esta es la oportunidad de Guillermo para amenazarla con pegarle si se aproxima a Helena, y el ataque le hace pronunciar su gran parte: "Si quieres saberlo, fuí yo quien escribió aquellas cartas a Helena". En un arranque de ira completamente comprensible, él la golpea.

De este modo habríamos presenciado la transición desde irritación a ira. Tal como está la escena ahora, el párrafo más violento anuncia una larga diatriba.

Guillermo está obligado a permanecer aquí, mirándola fija y penetrantemente —estático— luego, repentinamente, comienza a estrangularla —salto— después viene una línea descolorida y de poca importancia.

Ahora lea una escena de *Hoyo negro*, de Maltz, y trate de descubrir otro conflicto a saltos — falta de transición. Esta tiene un defecto mucho más grave que el estudiado anteriormente, porque aquí el fundamento está trazado para la conducta futura del carácter.

PREScott (*quiere convertir a Pepillo en un traidor gremial*): ... Y todo lo que sé es que si te fuera a faltar la salsa sería mejor que te hicieras amigo del cocinero. ¡Sí, señor! Naturalmente, acaso no te importe... Pero te digo que mi mujer no pasará hambre y que tampoco mi muchacho irá a trabajar en las minas. Piénsalo de nuevo, muchacho. (*Se pone de pie.*) Cuento con tus buenos oficios, Iola. Bien... (*Se encoge de hombros y va hacia la puerta.*) Hazme saber cuándo viene tu niño. Si sucediera cualquier cosa que te hiciera cambiar de

idea, muchacho, no creo que la vacante sea llenada antes de mañana... (*Se va. Silencio.*)

IOLA: Pepillo... (*Pepillo no contesta. Ella se levanta y le observa, poniéndole la mano sobre el brazo.*) Pepillo... no hagas caso. No me siento mal, no quiero un médico. No tengo miedo. (*Comienza a gritar.*) No tendré miedo, Pepillo... (*Se agita por el llanto.*)

PEPILLO (*tratando de controlarse*): ¡No grites, Iola! ¡No grites! ¡No quiero que grites!...

IOLA (*reprimiendo sus lágrimas*): No quería, Pepillo... no quería. (*Se sienta con las manos entrelazadas. Le tiembla todo el cuerpo. Pepillo recorre la habitación... la mira... camina nuevamente.*)

PEPILLO (*se da vuelta repentinamente y dice a gritos*): ¿Quieres que sea un "crumiro"?

IOLA: ¡No... no quiero... no quiero!

PEPILLO: ¿Piensas que no quiero ningún trabajo... ni quiero comer... ni quiero tener médico? ¿Crees que quiero que tengas un niño, tal vez muerto?

IOLA: No, Pepillo... no...

PEPILLO: ¡Cristo!... ¡Qué voy a hacer! (*Silencio. Camina, luego se sienta. Comienza a golpear la mesa con el puño cerrado cada vez con mayor fuerza. Finalmente hace bajar la mano con toda su fuerza. Y luego, nuevamente el silencio.*) El hombre tiene que ser hombre. El hombre tiene que vivir como un hombre. El hombre tiene que comer, tiene que tener mujer, tiene que tener casa... (*Da un brinco.*) Ningún hombre puede vivir en cuevas, como los animales...

MARÍA (*abre la puerta de la otra habitación. Somnolienta*): ¿Qué ocurre? Oí gritar.

PEPILLO (*con dominio de sí mismo*): Nadie gritó, María. Sería afuera. Estamos hablando.

MARÍA: Hay que dormir, ahora.

PEPILLO: Casualmente, ya nos íbamos a dormir.

MARÍA: No se preocúpen. Todo acabará bien. (*Vacila.*) Rogaré por ustedes. (*Sale. Silencio.*)

PEPILLO (*con una breve risa*): ¡Ella rogará por nosotros! (*Pausa.*) ¡La Compañía es el amo aquí, Iola! El hombre tiene que ayudarse un poquitín, ¿eh? Iola, no puedes dejar que Toñico viva en un horno de coque... que viva en la colina. (*En un murmullo.*) No puedes dejarte vencer por un poco más de pellejo, acaso... siempre llevas manto, Iola. (*La examina.*) ¿Quieres esconder el vientre? ¿Tienes vergüenza... vergüenza por un poco más de pellejo? *No tengas vergüenza.* Me gustas así... ¿crees que estarás despierto ahora? (*Apoya el oído sobre el vientre de Iola.*) No... duerme. Se va a dormir temprano. Se va a dormir cuando silba el viento. (*Emitte una risita, luego retira ambas manos y le acaricia la cara.*) ¿Me quieres, Iola?

IOLA: Pepillo, ¿podrías engañar al señor Prescott?... ¿Podrías tomar el empleo y luego no decirle casi nada? (*Pausa. Las manos de Pepillo se retiran de su rostro.*)

PEPILLO (*lentamente, tranquilamente, como si dijera algo que ambos saben*): Sí... Seguramente... seguramente, Iola. Puedo engañarle. Tomaré el empleo. Le diré poca cosa... lo que no importe a nadie. Seguramente.

IOLA (*vehementemente*): Nadie lo sabrá. No se lo diremos ni... y sólo será por poco tiempo. ¡No se lo diremos ni a Toñico!

PEPILLO (*con el mismo tono lento*): ¡Seguramente! ¡Claro que puedo engañarlo! Aceptaré el empleo. Traeré el médico. Haré un poquitín de dinero. Después de todo... digo adiós y me marcho... seguramente. (*Aprieta la cabeza contra el pecho de ella. Luego, temerosamente, como tratando de persuadirla.*) El hombre tiene que vivir como un hombre, Iola. (*Levanta la cabeza. Con creciente pena y determinación.*) ¡Ningún hombre puede vivir en cuevas, como los animales!

Telón

Ahora volvamos al final del parlamento de Pepillo, donde dice, "¿Me quieres, Iola?" Su respuesta es la insinuación de que engaña al señor Prescott. Ella puede haber estado pensando en esto durante todo el tiempo, pero el auditorio no se ha enterado de ello. Cuando Prescott se va, ella le dice a Pepillo que no desea su sacrificio — y luego, dos páginas más adelante, invierte su resolución. La inversión es legítima, pero debemos saber cómo ocurrió el cambio.

Pepillo remata este salto con otro más grande aún — concuerda con ella inmediatamente. La decisión es tan repentina como para ser increíble. ¿No sabe Pepillo lo que le ocasiona este paso? ¿No sabe que será un verdadero paria y tal vez también pierda a su mujer? ¿O cree que puede ser más listo que la Compañía y sus amigos? No sabemos qué es lo que piensa.

Si viéramos qué es lo que se produce en la mente de Pepillo — si viéramos lo que él ve cuando piensa en los amigos, los guardianes, las listas negras, el ostracismo — su caída sería mucho más trágica para nosotros.

Con este conflicto a saltos, con esta falta de transición, la suerte del drama está sellada. Pepillo nunca fué un carácter tridimensional. El autor nunca le brindó una oportunidad para luchar — él determinó el destino de Pepillo, en vez de dejar que éste lo hallara por sí mismo.

La resolución de Pepillo se habría producido luego de un mayor estudio, de mayor lucha entre Pepillo y Iola, de mayor dilación y se hubiera traducido en un conflicto creciente.

Observemos a Nora. La transición desde su desesperación hasta la resolución de irse es corta, pero lógica. Maltz intenta producir transición una vez o dos, pero la maneja en forma desmañada. Cuando Pepillo dice: "El hombre tiene que ayudarse un poquitín", nos da a entender que se está encaminando hacia la profesión de embaucador. Pero unas pocas líneas más adelante dice que no se avergonzaría si Iola no tuviera ningún

manto para cubrir su vientre —y tanto Iola como el auditorio comprenden que él no quiere tomar el empleo— además, ¿por qué le hará ella la sugerencia contraria de que tome el empleo y engañe al amo?

Está manera de saltar de uno a otro, entre negativo y positivo, retarda el crecimiento de Pepillo, mutilando así la parte del drama. No hay duda que Pepillo es un carácter débil, que nunca está seguro de lo que quiere. Y si el autor dice que este es justamente el motivo por el cual se convierte en un "eterno", le remitiremos al capítulo: "La voluntad de un carácter".

PREGUNTA: Usted me ha enseñado que el movimiento es de importancia capital para un drama. Pero, ¿observamos cada vuelta de la rueda cuando conducimos un automóvil? No, porque eso no tiene importancia para nosotros mientras el coche esté en movimiento. Sabemos que las ruedas giran porque sentimos el movimiento del vehículo.

RESPUESTA: Un vehículo puede saltar, detenerse, saltar, detenerse, indefinidamente. Está en movimiento, muy bien, pero un movimiento tal le quitará la vida en media hora. Se puede comparar el mecanismo de transmisión de un automóvil con la transición en un drama, porque es la transición entre dos velocidades. Del mismo modo que la caja del carroaje le sacude, físicamente, una serie de conflictos a saltos le sacuden emocionalmente. Su pregunta fué muy interesante: ¿Observaremos cada vuelta de la rueda? ¿Registraremos cada movimiento de una transición? La respuesta es: *no*. No es necesario. Si usted indica un movimiento en transición, y esta indicación arroja alguna luz sobre el entendimiento del carácter, creemos que es suficiente. Depende de la capacidad del dramaturgo, cuán exitosamente pueda condensar su material en transición, dando —o indicando— el movimiento total.

VI

PUNTO DE ATÁQUE

¿Cuándo se levantará el telón? ¿Qué es un punto de ataque? Cuando sube el telón, el auditorio quiere saber, tan pronto como sea posible, quiénes son las personas que se hallan sobre el escenario, qué quieren, por qué están allí. Esto aún no es suficiente. La relación que existe entre ellos es muy importante. Los caracteres de algunos dramas parlotean mucho tiempo antes de darnos una oportunidad de saber quiénes son y qué es lo que quieren.

En *Jorge y Margarita*, de Gerardo Savory, el autor insinúa cuarenta páginas en presentarnos a la familia. Luego, en la página cuarenta y seis, encontramos una insinuación de que a uno de los hijos lo habían visto introduciéndose en la habitación de la criada. Después, el tema es abandonado. La vida de la familia se mueve en un encastre bien aceitado. Todos tienen las facultades mentales un poco alteradas. Ninguno da un grito con respecto a ningún otro, y en la página ochenta y dos, por fin, averiguainos con certeza que uno de los hijos estaba en la habitación de la criada. Nada serio, usted sabe... apenas una cosa casual.

Aunque los caracteres estén bien trazados —como buenos dibujos al carbón— nosotros deseamos saber por qué fueron al escenario. ¿Qué esperaban realizar? El drama es un retrato ligeramente exagerado, pero meticulosamente trazado de la

familia en reposo. El autor sabe cómo trazarlos, pero carece hasta del conocimiento más elemental de la composición.

Es absurdo escribir acerca de una persona que no sabe qué es lo que quiere, o quiere algo sin ningún entusiasmo. Aunque una persona sepa qué es lo que quiere, si no tiene ninguna necesidad, interna y externa, de alcanzar este deseo *inmediatamente*, ese carácter será un riesgo para su drama.

¿Qué es lo que hace que un carácter comience una cadena de sucesos que pueden destruirle o ayudarle a tener éxito? Hay sólo una respuesta: *la necesidad*. Debe haber algo en peligro — algún apremio importante.

Si usted tiene uno o más caracteres de esta clase, su punto de ataque no puede sino ser bueno.

Un drama puede comenzar exactamente en el punto donde un conflicto conducirá a una crisis.

Un drama puede comenzar en un punto donde por lo menos un carácter haya alcanzado un punto decisivo en su vida.

Un drama puede comenzar con una resolución que precipitará el conflicto.

Un buen punto de ataque es aquel en que algo vital se halla en peligro al principio del drama.

El comienzo de *Edipo Rey* es la resolución de Edipo de encontrar al asesino. En *Hedda Gabler*, el desprecio de Hedda por su marido y todo lo que él defiende es un buen comienzo. Ella es tan categórica en su desprecio que vale por una resolución el hecho de no estar satisfecha con nada de lo que el pobre hombre hace. Conociendo el carácter de Tesnián, deseamos saber durante cuánto tiempo tolerará el abuso. Queremos saber si su amor le hará someterse, o si se rebelará.

En *Antonio y Cleopatra* oímos que los soldados de Antonio se inquietan por el dominio que Cleopatra ejerce sobre su general. Vemos inmediatamente el conflicto entre su amor y su condición de jefe. Su encuentro se produce cuando su

carrera está en el punto más alto; demuestra el punto decisivo de esa carrera. Como miembro del Triunvirato, tenía que llamarla para responder por su conducta al ayudar a Casio y Bruto en la guerra en que fueron derrotados. Antonio es el acusador, Cleopatra la acusada; pero él se enamora de ella, en contra suyo y de los intereses de Roma.

En cada uno de estos dramas —en cada obra que, sin temor, podamos llamar drama— el telón se levanta cuando por lo menos un carácter ha alcanzado un *punto decisivo en su vida*.

En *Macbeth*, un general oye una profecía según la cual se convertirá en rey. Le devora el alma hasta que mata al legítimo rey. El drama comienza cuando Macbeth empieza a codiciar la majestad real (*punto decisivo*.)

Una vez en la vida comienza cuando los caracteres principales deciden romper con sus antiguas actividades e ir a Hollywood. (Este es un punto decisivo porque sus salvadores se hallan en peligro.)

Enterrar a los muertos empieza cuando seis soldados (muyertos) deciden no dejarse enterrar (punto decisivo — la felicidad de la humanidad está comprometida.)

Habitación de servicio empieza cuando el gerente del hotel resuelve que su cuñado debe pagar la cuenta de lo que ha gastado su compañía teatral (punto decisivo — su empleo está en peligro.)

No morirán comienza cuando el Sheriff convence a dos muchachas para que acusen de violación al muchacho Scottsboro. Ellas resuelven decir el horrible embuste antes que ir a la cárcel por varios delitos. (Punto decisivo — su libertad está comprometida.)

Liliom empieza cuando el protagonista se vuelve en contra de sus empleados y, en contra de su mejor juicio, se va a vivir con una sirvienta. (Punto decisivo — su empleo está en peligro.)

La tragedia del hombre, de Madach, comienza cuando

Adán quebranta la promesa que le hiciera al Señor y come de la fruta prohibida. (Punto decisivo — su felicidad está en peligro.)

Fausto, de Goethe, comienza cuando Fausto vende su alma a Lucifer. (Punto decisivo — su alma está en peligro.)

Doctor Faustus, de Marlowe, comienza de la misma manera.

El centinela, comienza cuando el agente, conducido por los celos, resuelve personificar a un centinela y poner a prueba la fidelidad de su mujer. El punto de ataque es aquel punto en el cual un carácter debe tomar una resolución trascendental.

PREGUNTA: ¿Qué es una resolución trascendental?

RESPUESTA: Aquella que constituye un punto decisivo en la vida del carácter.

PREGUNTA: Sin embargo existen dramas que no comienzan de esa manera — los dramas de Schnitzler, por ejemplo.

RESPUESTA: Es verdad. Estamos hablando de dramas que abarcan todos los pasos entre dos polos opuestos, como, digamos, amor y odio. Entre estos dos polos existen muchos pasos. Usted puede decidirte a utilizar uno, dos, o tres pasos solamente en ese gran movimiento, pero aún entonces usted tiene que tener una resolución para comenzar con el drama. Necesariamente el tipo de decisión, o de preparación bien fundada para la resolución, no puede ser tan vasto como en el gran movimiento. Recuerde el capítulo sobre transición, y verá que antes de llegar a una resolución hay ciertos detalles: dudas, esperanzas, vacilaciones. Si usted quiere escribir un drama en torno de una transición, utilizando este estado de ánimo preparatorio, debe ampliar estas trivialidades, aumentándolas de modo que sean visibles para el auditorio. Por lo menos es necesario un supremo conocimiento de la conducta humana para escribir un drama tal.

PREGUNTA: ¿Me aconseja escribir un drama como ése?

RESPUESTA: Usted conocerá sus propias fuerzas, su propia capacidad para hacer frente al problema.

PREGUNTA: En otras palabras, usted no me alienta.

RESPUESTA: Ni le desaliento. Nuestra función es la de decirle cómo emprender la escritura o la crítica de un drama — no el tema particular que usted pueda elegir.

PREGUNTA: Suficientemente claro. ¿Puede escribirse un drama que sea una combinación de los tipos de resolución preparatoria e inmediata?

RESPUESTA: Se han escrito grandes dramas en todas las combinaciones.

PREGUNTA: Ahora, permítame que vea si he comprendido todo esto correctamente. Debemos comenzar un drama en un punto de resolución, porque ese es el punto en que se inicia el conflicto y se da a los caracteres y a la premisa una oportunidad de ponerse de manifiesto a sí mismos.

RESPUESTA: Correcto.

PREGUNTA: El punto de ataque debe ser un punto de decisión o de preparación para una resolución.

RESPUESTA: Bien.

PREGUNTA: La buena instrumentación y la unidad de opuestos aseguran el conflicto; el punto de ataque inicia el conflicto. ¿Correcto?

RESPUESTA: Sí, continúe.

PREGUNTA: ¿Cree que el conflicto es la parte más importante de un drama?

RESPUESTA: Creo que ningún carácter puede revelarse a sí mismo sin conflicto — y no interesa ningún conflicto sin carácter. En *Otelo* existe conflicto simplemente en la elección de los caracteres. Un moro quiere casarse con la hija de un patrón senador. Sin embargo, sería absurdo para Shakespeare empezar con una explicación de identidades, como lo hace Sherwood en *Deleite de un idiota*, por ejemplo. Sabremos quiénes son Otelo y Desdémona desde su noviazgo. Su diá-

logo nos descubrirá sus antecedentes y sus caracteres. De este modo Shakespeare empieza con Iago, desde cuyo carácter arranca el conflicto. En una breve escena nos enteramos que él odia a Otelo, sabemos cuál es la posición de Otelo y que Otelo y Desdémona han huído. Comenzamos, en otras palabras, con el conocimiento del gran amor entre Otelo y Desdémona, con un indicio de los obstáculos con que el amor los ha enfrentado, y con una comprensión de la intención de Iago de echar por tierra la posición y la felicidad de Otelo. Si un hombre medita un asesinato, no es particularmente interesante. Pero si trama con otros o solo, y resuelve cometer el asesinato, comienza el drama. Si un hombre le dice a una mujer que la ama, puede continuar de esa manera durante horas y días. Pero si le dice "huyamos", puede ser el comienzo de un drama. Sólo la frase sugiere muchas cosas. ¿Por qué huirán? Si ella contesta: "pero, ¿qué hay en cuanto a tu esposa?" tenemos la llave de la situación. Si el hombre tiene la fuerza de voluntad necesaria para llevar a cabo su resolución, el conflicto resultará de cada movimiento que haga.

PREGUNTA: ¿Por qué Ibsen no comenzó su drama cuando Nora estaba asustada por la enfermedad de Helmer y buscaba ayuda frenéticamente? Hubo abundancia de conflicto antes que se decidiera a falsificar la firma de su padre.

RESPUESTA: Es verdad. Pero el conflicto existía dentro de su espíritu, invisible. No había ningún antagonista.

PREGUNTA: Sí, habían. Helmer y Krogstad.

RESPUESTA: Krogstad estaba muy dispuesto a prestarle el dinero justamente porque sabía que la firma era frágil. Quería tener a Helmer en su poder y no puso ningún obstáculo en el camino de Nora. Y Helmer es el motivo de la falsificación, no un obstáculo. Lo único que hace en ese entonces es sufrir, lo que anima a Nora para conseguir el dinero.

La elección de Ibsen de un punto de ataque fué desafortunada en *Casa de muñeca*. Debió comenzar el drama cuando

Krogstad se vuelve impaciente y exige su dinero. La presión sobre Nora revela su carácter y apresura el conflicto.

Un drama debe comenzar con el primer renglón expresado. Los caracteres involucrados pondrán de manifiesto sus natusalezas en el curso del conflicto. Es un drama mal escrito el que primeramente pone en orden las evidencias, proporcionando los antecedentes, creando una atmósfera, antes de comenzar el conflicto. Cualquiera que sea su premisa, cualquiera que sea la constitución de sus caracteres, la primera línea que se pronuncie deberá iniciar el conflicto y la inevitable conducción hacia la demostración de la premisa.

PREGUNTA: Como usted sabe, estoy escribiendo un drama — un drama de un acto. Tengo mi premisa, mis caracteres están en orden e instrumentados. Tengo la sinopsis, pero aún hay algo equivocado. No existe ninguna tensión en mi drama.

RESPUESTA: Oigamos su premisa.

PREGUNTA: La vida es inútil sin tu amor.

RESPUESTA: Explíqueme la sinopsis.

PREGUNTA: Un joven estudiante, extremadamente tímido, está locamente enamorado de la hija de un juríscrito. Ella le ama, pero también respeta y adora a su padre. Le hace comprender al muchacho que si su padre le desaprueba, no se casará con él. El joven se encuentra casualmente con el padre, el que tiene gran agudeza de ingenio, y hace del pobre muchacho su hazmerreír.

RESPUESTA: Y luego, ¿qué sucede?

PREGUNTA: Ella está apesadumbrada, y declara que lo mismo se casará con él.

RESPUESTA: Explíqueme su punto de ataque.

PREGUNTA: La joven trata de persuadir al muchacho de que vaya a su casa para encontrarse con su padre. El muchacho se ofende por esta ingerencia del padre y ...

RESPUESTA: ¿Qué está en peligro?

PREGUNTA: La muchacha, naturalmente.

RESPUESTA: No es verdad. Si el casamiento depende de la aprobación de su padre, no puede estar muy enamorada.

PREGUNTA: Pero es el punto decisivo en sus vidas.

RESPUESTA: ¿Cómo?

PREGUNTA: Si el padre lo desaprueba, puede ocurrir que tenga que separarse, y su felicidad estará en peligro.

RESPUESTA: No lo creo. Ella está indecisa, y por lo tanto no puede ser la causa de un conflicto creciente.

PREGUNTA: Pero hay un conflicto creciente. El muchacho se ofende yendo allí...

RESPUESTA: Un momento. Si recuerdo correctamente, su premisa era "La vida es inútil sin tu amor". Como usted sabe, una premisa es la sinopsis principal de un drama. Usted no tiene ninguna tensión porque ha olvidado su premisa. Su premisa dice una cosa, su sinopsis, otra. La premisa indica que la vida de alguno está en peligro, pero no la sinopsis. ¿Por qué no empieza su drama en casa de la muchacha, con el joven aguardando al padre? El muchacho está desesperado, y recuerda a la joven lo que él juró hacer antes que se levantara el telón.

PREGUNTA: ¿Qué juró hacer?

RESPUESTA: Que se suicidaría si el padre le desaprobaba, y que su muerte recaería sobre su conciencia.

PREGUNTA: ¿Y luego?

RESPUESTA: Puede continuar con su sinopsis. El padre es un gran humorista y muy perspicaz. Somete al muchacho a un severo y cruel interrogatorio. Ahora sabemos que el muchacho se halla tan desesperado que está dispuesto a quitarse la vida si fracasa. Su misma vida está en peligro; y ciertamente que éste será un punto decisivo en su vida. Ambos, el padre y el muchacho, se vuelven importantes. Después de todo, el joven luchará por su vida y puede hacer lo inesperado. Su timidez puede desaparecer al enfrentar el peligro, y atacar

y desconcertar al padre. La joven está impresionada y desafía a su padre.

PREGUNTA: Pero, ¿no puede hacer esto sin amenazar con suicidarse?

RESPUESTA: Sí; pero si mal no recuerdo, hace un momento usted se quejaba que su drama no tenía ninguna tensión.

PREGUNTA: Es verdad.

RESPUESTA: No tenía ninguna tensión porque no había nada *importante en peligro*. El punto de ataque era equivocado. Hay miles de jovencitos en la misma situación. Algunos de ellos olvidan su apasionamiento después de un tiempo y otros cohícienten aparentemente en los deseos de sus mayores, mas, no obstante, se ven a hurtadillas. En ambos casos no hay nada importante en peligro. No están dispuestos a que se escriba un drama acerca de ellos. Sus amores, por otra parte, son mortalmente serios. El muchacho, por lo menos, ha alcanzado un punto decisivo en su vida. Juega todo a una carta. Vale la pena escribir acerca de él.

Aunque su premisa sea buena y los caracteres bien instrumentados, sin el conveniente punto de ataque, el drama se arrastrará. Se arrastrará porque no hubo nada vital en peligro al comienzo del drama.

VII

CRISIS, CULMINACIÓN, RESOLUCIÓN

En los dolores del parto, hay crisis, y el alumbramiento en sí, es la culminación. El resultado, ya sea muerto o vivo, será la resolución.

En *Romeo y Julieta*, Romeo va á casa de los odiados Capuletos disfrazado con una máscara, para lograr una mirada de Rosalina, su amor. Allí descubre otra jovencita tan hermosa, tan encantadora, que se enamora locamente de ella (crisis). Consternado, descubre que Julieta es la heredera de los Capuletos (culminación), los más enconados enemigos de su familia. Tibaldo, sobrino de la señora Capuleto, descubriendo a Romeo, intenta matarlo (resolución).

Mientras tanto, Julieta también se entera de la identidad de Romeo y cuenta su infortunio a la luna y a las estrellas. Romeo, guiado por su incomparable amor hacia Julieta, regresa y la oye (crisis). Ellos deciden casarse (culminación). Al día siguiente, en la celda de Fray Lorenzo, un amigo de Romeo, se casan (resolución).

En cada acto, la crisis, culminación y resolución se siguen unas a otras como el día sigue a la noche. Estudiemos más detenidamente este tópico.

La amenaza de Krogstad en contra de Nora en *Casa de muñeca*, es una crisis.

"Le advierto a usted esto... Si pierdo mi posición por segunda vez, usted perderá la suya junto conmigo."

Krogstad quiere decir que la desenmascarará como falsificadora si no persuade a Helmer de que le mantenga en su empleo.

Esta amenaza —cualquiera sea el resultado— será un punto decisivo en la vida de Nora; una crisis. Si ella puede influir en Helmer para que deje a Krogstad en el banco, constituirá la culminación de todo lo anterior; culminación. Pero también será una culminación de esta escena si Helmer se rehusa a acceder.

"Te aseguro que me resultaría absolutamente imposible trabajar con él... El trato de los individuos de su calaña me produce un malestar indecible", declara Helmer, y con esta manifestación hemos llegado al punto más alto de la escena: culminación. Él es inexorable. Krogstad la descubrirá —y Helmer había dicho que una persona que falsifica firmas no es digna de ser madre. Además del escándalo, perderá a Helmer, a quien ama, y a sus niños. La resolución es: terror.

En la escena siguiente intenta nuevamente interceder por Krogstad, pero Helmer permanece inmóvil. Ella le acusa de ser mezquino. Él se siente profundamente herido. Crisis. Helmer está resuelto ahora. Dice:

"Muy bien... Yo pondré término a este enojoso asunto."

Llama a la criada y le da una carta para echar en el correo inmediatamente. Ella va.

NORA (*con voz abogada*): Torvaldo... ¿qué era esa carta?

HELMER: La cesantía de Krogstad.

NORA: ¡No la envíes, Torvaldo!... Todavía estás a tiem-

po... ¡Oh, Torvaldo, no la envíes! ¡Hazlo por mí... por ti... por los niños!... ¡Me oyes, Torvaldo? ¡No sabes lo que nos puede costar esa carta!

HELMER: Es demasiado tarde.

Culminación. La resolución es la resignación de Nora. Esta crisis y culminación se hallan en un plano más elevado que las anteriores. Anteriormente, Helmer sólo había amenazado, pero ahora ha cumplido su amenaza. Krogstad está cesante.

He aquí la escena siguiente, donde la crisis, la culminación y la resolución aparecen nuevamente, en un plano más alto. Note también la perfecta transición entre la última crisis y la próxima.

Krogstad entra clandestinamente por la puerta de servicio. Ha recibido su cesantía. Helmer está en la otra habitación. Nora se aterroriza pensando que él puede encontrar a este hombre aquí. Corre el pestillo de la puerta y le dice a Krogstad que "hable bajo... mi marido está en casa."

KROGSTAD: No me oirá.

NORA: ¿Qué desea usted de mí?

KROGSTAD: Una explicación acerca de una cuestión.

NORA: Dese prisa entonces. ¿Qué es?

KROGSTAD: Supongo que ya sabe que he recibido mi cesantía.

NORA: No pude evitarlo, señor Krogstad. He abogado tenazmente por usted, pero Torvaldo se negó a acceder a mis ruegos.

KROGSTAD: ¿Tan poco la ama su marido, entonces? Sabe a lo que puedo exponerlo, y aún se atreve...

NORA: ¿Cómo puede suponer que él sepa algo de mi deuda...

KROGSTAD: No lo creí nunca. ¡No tiene tanto valor nuestro buen Torvaldo!...

NORA: Señor Krogstad, hable con más respeto de mi marido.

KROGSTAD: Verdaderamente... hablo con todo el respeto que me merece. Pero, ya que usted procura ocultar su secreto a cualquier precio, permítame que suponga que tiene usted una idea un poco más clara que ayer acerca de la responsabilidad en que ha incurrido al hacer lo que hizo.

NORA: Más que si me hubiera asesorado usted.

KROGSTAD: Sí... un abogaducho como yo...

NORA: Concluyamos: ¿qué es lo que quiere de mí?

KROGSTAD: Sólo ver cómo se encuentra usted de salud, señora Helmer. He estado pensando en usted todo el día. Un simple cajero, un escribiente, un... bien, un hombre como yo... aun tiene algo de aquello que llaman sentimientos...

NORA: Demuéstremelo, entonces; piense en mis hijos.

KROGSTAD: ¿Pensaron usted y su marido en los niños? Pero eso no viene al caso... Sólo he venido para aconsejarle que no tome la cosa demasiado en serio. Por de pronto, no la acusaré ante los tribunales.

NORA: No, naturalmente que no; estaba segura de ello.

KROGSTAD: Todo puede arreglarse amistosamente; no hay motivo para que nadie se entere de ello. Quedará en secreto entre nosotros tres.

NORA: Mi marido no debe saberlo jamás...

KROGSTAD: No sé de qué medios se valdrá para impedirlo. ¿Puede usted abonarme el resto de la deuda?

NORA: No, inmediatamente no.

KROGSTAD: ¿Tal vez ha encontrado alguna manera de conseguir pronto el dinero?

NORA: Ningún medio del que yo quiera servirme...

KROGSTAD: Bien... de todos modos, ahora no le sería de ninguna utilidad. Aunque me entregase ahora misma la cantidad que me debe en dinero contante y sonante, no le devolvería su recibo.

NORA: Eso es una infamia... ¿Qué se propone usted?

KROGSTAD: Sólo quiero conservarlo... guardarlo en mi poder. Nunca lo verá nadie a quien no interese la cuestión. Así que si ese pensamiento la habría conducido a cualquier resolución desesperada...

NORA: En efecto, pensaba...

KROGSTAD: Si su propósito era el de huir de su hogar...

NORA: Lo había pensado.

KROGSTAD: O tal vez algo peor...

NORA: ¿Cómo podría usted saberlo?

KROGSTAD: Abandone esa idea.

NORA: ¿Cómo supo que había pensado en eso?

KROGSTAD: Casi todos lo pensamos alguna vez. También a mí se me ocurrió en una oportunidad... pero confieso que no tuve valor.

NORA (*débilmente*): ¡Tampoco yo!...

KROGSTAD (*con tono de alivio*): No, eso es... ¡tampoco usted tendría valor?

NORA: No, no tengo... ¡no tengo!

KROGSTAD: Además, habría sido una gran insensatez. Una vez pasada la primera tempestad conyugal... En el bolsillo tengo una carta para su marido. (*Comienza la crisis.*)

NORA: ¿Revelándole todo?

KROGSTAD: En la forma más suave que pude.

NORA (*rápidamente*): Mi marido no debe leer esa carta. ¡Rómpala usted! ¡Encontraré algún medio de conseguir el dinero!

KROGSTAD: Dispóngaseme, señora Helmer, pero creo que hace un momento le dije...

NORA: No hablo de lo que le debo. Dígame cuánto exige de mi marido, y yo conseguiré el dinero.

KROGSTAD: No le pido ni un penique a su marido.

NORA: Entonces, ¿qué quiere usted?

KROGSTAD: Se lo diré. Deseo rehabilitarme, señora Helmer;

y su marido debe ayudarme a lograr mi propósito. En el último año y medio no he cometido ninguna falta, y durante todo ese tiempo he luchado con la adversidad, que me ha obligado a regenerarme paso a paso. Ahora me arrojan de mi puesto, y no me basta que me vuelvan a admitir como de limosna. Repito que deseo rehabilitarme... ; quiero reintegrar en el banco, pero en mejores condiciones que antes. Helmer debe crear un empleo para mí...

NORA: ¡Eso no lo hará nunca!

KROGSTAD: Lo hará; le conozco; teme al escándalo. Y cuando haya conseguido lo que me propongo, ¡ya verá usted! Antes de un año será la mano derecha del director. Será Entique Krogstad y no Torvaldo Helmer quien dirija el banco. (Crisis. Ahora se mueven hacia la culminación.)

NORA: ¡Eso no lo verá jamás!...

KROGSTAD: ¿Quiere usted decir que...?

NORA: Ahora tengo suficiente valor.

KROGSTAD: Oh, no puede asustarme. Una dama tan hermosa, tan delicada como usted...

NORA: ¡Ya lo verá! ¡Ya lo verá!

KROGSTAD: ¡Bajo el hielo, tal vez? ¡Amortajada por las frías y negras aguas! Y luego, cuando llegue la primavera, subira a la superficie, horrible e irreconocible, con sus cabellos desprendiéndose...

NORA: Tampoco usted me asusta.

KROGSTAD: Ni usted a mí... Las personas sensatas no hacen tales cosas. Además, ¿para qué discutir si lo mismo le tendré completamente en mi poder?

NORA: ¿Después? Cuando yo haya muerto...

KROGSTAD: ¿Olvida usted que aún entonces su reputación estará en mis manos? (Nora guarda silencio mirándole perpleja.) Bien, ahora ya le he advertido. No cometa usted ningún disparate. Cuando Helmer haya recibido mi carta, espero su contestación... Y estoy seguro que no olvidará

usted que ha sido su marido quien me obligó a proceder así... Nunca se lo perdonaré. Adiós, señora Helmer. (Vase por el vestíbulo.)

NORA (corre hasta la puerta del vestíbulo, la entreabre suavemente, y escucha): Se ha marchado... No enviará la carta. ¡Oh, no, no! ¡Es imposible! (Abre algo más la puerta.) ¡Qué es eso? Se ha detenido. No va hacia abajo. ¡Vaca! ¡Acaso...? (Cae una carta en el buzón; luego se oyen los pasos de Krogstad hasta que se pierden gradualmente a medida que desciende por la escalera. Nora lanza un grito sofocado y atraviesa corriendo la habitación hasta el sofá. Breve pausa.) (Culminación.)

NORA: En el buzón... (Sale furtivamente por la puerta del vestíbulo.) ¡Allí está la maldita carta!... ¡Torvaldo, Torvaldo, ahora no hay ninguna esperanza para nosotros! (Resolución. Resignación — pero como no hay resignación absoluta mientras haya vida, Nora hará una nueva tentativa.)

El momento preciso de la culminación se produce cuando Krogstad deja caer la carta en el buzón.

La muerte es una culminación. Antes de la muerte es la crisis, cuando aun hay esperanza — por muy escasa que sea. Entre estos dos polos, se produce la transición. Un empeoramiento o una mejoría en el estado del paciente llenará este espacio.

Si usted desea describir cómo un hombre muere quemado en el lecho por descuido, primeramente le mostrará fumando, se duerme y el cigarrillo incendia una cortina. En este momento usted ha llegado a la crisis. ¿Por qué? Porque el hombre descuidado puede darse cuenta y apagar el fuego, o alguien puede sentir el olor del material que se quema; y si no sucede nada de esto, morirá quemado. En este caso es cuestión de momentos, pero una crisis puede durar más tiempo.

Crisis: es un estado de cosas en el cual es inminente un cambio decisivo, de una manera u otra.

Ahora examinemos qué es lo que origina una crisis y una culminación. Tomaremos *Casa de muñeca*, la que él lector ahora conoce bastante bien. La culminación inherente a la premisa: "La desigualdad de los sexos en el matrimonio produce la desdicha." Al comienzo del drama, el autor conocía el final, así que pudo seleccionar conscientemente sus caracteres para realizar esta premisa. Nos hemos ocupado de la "trama" en el capítulo, "Los caracteres tramando su propio drama". Hemos mostrado cómo Nora fué obligada por la necesidad a suplantar el nombre de su padre y pedir dinero prestado a Krogstad para salvar la vida de Helmer. Si Krogstad hubiera sido simplemente un prestamista, el drama habría fracasado. Pero Krogstad era un individuo frustrado, que había falsificado una firma, como lo hizo Nora, para salvar a su familia. Por alguna razón la cuestión se mantuvo en secreto, pero él fué estigmatizado. Su carácter se volvió retraído, pero removía cielo y tierra para purificar su nombre por el bien de la familia. Trabajaba con ahínco para rehabilitarse a los ojos del mundo. El empleo en un banco significó para Krogstad el regreso a la respetabilidad.

Esta era la situación de Krogstad cuando Nora se le acercó para pedirle dinero prestado. Le estaba prestando dinero a otros, así que no hubo ninguna razón para que no le prestara a Nora. Además, Helmer había sido su compañero de estudios, aunque no existía ningún afecto entre ellos. Helmer trataba con desprecio a Krogstad y estaba casi avergonzado de conocerle, principalmente a causa del rumor acerca de su presunta falsificación. Constituía una dulce venganza para Krogstad el ver a la esposa de su escrupulosamente respetable hombre en la misma situación en que él se había encontrado. Cuando Helmer logró la gerencia del banco y causó la desgracia de Krogstad, principalmente por principios,

pero también porque Nora se atrevió a pensar que sólo ella podría influir su buen criterio, Krogstad se excitó para luchar furiosamente. Ahora quería algo más que dinero. Ahora quería humillar o destruir a Helmer y superarlo en su mundo. Tenía el arma en la mano y la emplearía. Como puede advertir, en este caso la unidad de opuestos es perfecta. Nora ha llegado a conocer las complicaciones que le puede atraer su acción, pero también le horroriza tener que decírselo a Helmer, porque ahora sabe que Helmer piensa que eso constituye una grave violación a las reglas de la ética. Por otra parte, está Krogstad quién, además de ser humillado, ve que nuevamente se halla comprometido el buen nombre de sus hijos y está dispuesto a luchar aunque, al final, alguien tenga que perecer.

Este conflicto no puede salvarse mediante un arreglo. Nora ofrece dinero, tanto como Krogstad quiera pedir, pero ahora Krogstad está enteramente excitado, y ninguna cantidad de dinero le bastará. Tendrá que vengarse. Helmer quería destruirlo, por lo que él destruirá a Helmer.

Este vínculo irrompible entre las partes asegurará el conflicto creciente, la crisis, y la culminación. La crisis era inminente al drama desde su mismo comienzo; la elección de estos caracteres particulares la afirman. Pero... la culminación todavía puede ser desbaratada si cualquiera de los caracteres se debilita por una razón u otra. Si el amor de Helmer hubiera sido mayor que su responsabilidad, habría escuchado la súplica de Nora, y Krogstad no habría perdido su empleo en el banco. Pero Helmer es Helmer, y guarda las formas.

Como vemos, la crisis y la culminación se siguen la una a la otra; la última siempre se halla en un plano superior a la primera.

Una escena sola contiene la exposición de la premisa, del carácter, del conflicto, la transición, la crisis, culminación.

y conclusión para esa escena particular. Este procedimiento se repetirá tantas veces como escenas tenga su drama, en una escala ascendente. Examinemos la primera escena de *Espectros*, para ver si esto es así.

Después que se levanta el telón, encontramos a Engstrand parado al lado de la puerta del jardín, con Regina obstruyéndole el paso.

REGINA (*sin aliento*): ¿Qué quiere usted? Quédese donde está. El agua de la lluvia le chorrea de todas partes.

ENGSTRAND: La buena lluvia de Dios, hijita.

REGINA: Esta es justamente una lluvia del demonio.

Los tres primeros párrafos establecen el antagonismo entre estos dos personajes. ¡Cada renglón posterior nos muestra la relación entre ellos, así como su constitución física, sociológica y psicológica. Nos enteramos que Regina goza de buena salud, es bien parecida, y que Engstrand es lisiado, con una inclinación hacia la exageración y aficionado al aguardiente. Nos enteramos que él ha tenido muchos proyectos para mejorar su situación — todos ellos fracasados. Que su plan actual es abrir una hospedería para marineros, con Regina para servir como cebo, haciendo, por sus favores, pagar a los parroquianos indecisos. Descubrimos que Engstrand casi mató a su mujer con su carácter irascible. Más adelante nos enteramos que la educación de Regina se ha verificado en el servicio de los Alvings; que ella y Osvaldo tienen alguna unión; que se supone que ella está enseñando en el orfanato para el cual trabaja Engstrand.

En estas primeras cinco páginas podemos ver la perfecta coordinación de los elementos que catalogamos anteriormente. La premisa de Engstrand es llevar a Regina a su casa, sin cuidarse de las consecuencias. La premisa de Regina es impedirlo. La motivación de él es la de emplearla en sus negocios, la de ella es casarse con Osvaldo. Los caracteres se

nos muestran (*exposición*) mediante el conflicto. Cada párrafo arroja alguna luz sobre sus rasgos y relaciones. El *conflicto* comienza desde el primer renglón y culmina cuando Regina vence.

La *transición* es perfecta en el pequeño conflicto entre el deseo de quedarse de Regina y la determinación de Engstrand de que ella se vaya. Observemos atentamente los renglones desde el comienzo hasta que manifiesta su deseo de llevársela a casa. Desde allí investiguemos el movimiento hasta que Regina se vuelve indignada, recordando los poderes que él empleó para atraerla; luego, hasta que él le explica su plan para abrir un "lugar de comidas de elevada categoría"; y después, hasta el punto en que le aconseja sonsacar dinero a los marineros, como lo hacía su madre. La *crisis* sobreviene justamente después de su consejo, y la *culminación* le sigue rápidamente.

REGINA (*avanzando hacia él*): ¡Fuera!

ENGSTRAND (*retrocediendo*): ¡Ya! ¡Ya!... ¡Supongo que no habrás de pegarme!...

REGINA: ¡Sí! Si usted habla de esa manera de mamá, le pegaré. ¡Fuera, le digo! (*Le empuja hasta la puerta del jardín.*)

La *culminación* se produce naturalmente, y la *resolución* está clara antes que Engstrand salga. Le recuerda que es su hija, según la inscripción, implicando que puede obligarla a ir a vivir con él. Sí, aquí están nuevamente todos los elementos que hemos estudiado antes. La escena siguiente, entre Manders y Regina, sigue inmediatamente a la primera y también contiene todo lo necesario. La *culminación* se produce cuando ella se le ofrece a sí misma, y el pobre tímido Manders, espantado, dice: "¿Tal vez serás tan bondadosa como para avisar a la señora Alving que yo estoy aquí?"

Usted descubrirá pronto las culminaciones definidas durante todo el desarrollo de *Espectros*.

La Naturaleza obra dialécticamente; jamás salta. En la Naturaleza todos los personajes dramáticos están bien instrumentados. La unidad de opuestos es rígida, y la crisis y la culminación vienen en olas.

El cuerpo humano bulle de bacterias, y es preservado de todo daño por los glóbulos blancos. El cuerpo que goza de buena salud es la escena de muchas crisis y culminaciones. Pero si disminuye su resistencia, y se reduce el número de glóbulos blancos, las bacterias se multiplican alarmantemente y se hacen sentir. Hay conflicto constantemente creciente entre los gérmenes y los corpúsculos defensores. La crisis sobreviene cuando las fuerzas defensivas se hallan en completa retirada, y parece que el cuerpo está condenado a morir. Lo mismo ocurre en un drama, he aquí la gran cuestión, de que si el protagonista (el cuerpo) será o no destruido. Los corpúsculos blancos, aunque debilitados, entran en un embate ofensivo, y el cuerpo se prepara para una batalla final y decisiva. Las más mortales de todas las bacterias combatientes entran en lucha — fiebre. Las bacterias originaron la fiebre, y ahora entran en el flanco del cuerpo. Esta última crisis ha conducido a la culminación, en la que el cuerpo está dispuesto a morir luchando. Si muere, tenemos la conclusión — entierro. Si se repone, tenemos la conclusión exactamente lo mismo — restablecimiento.

Un hombre roba: conflicto. Es perseguido: conflicto creciente. Lo atrapan: crisis. El tribunal lo condena: culminación. Su traslado a la prisión es la conclusión.

Es interesante observar que "un hombre roba" es una culminación en sí misma, como lo es "noviazgo" o la "preñez". Cada decisión es una culminación menor, que conduce a la culminación mayor de un drama o una vida.

No hay ningún principio ni fin. Todo en la Naturaleza

marcha sin cesar. Y así, en un drama, el comienzo no es el principio de un conflicto, sino la culminación de un conflicto. Se tomó una resolución, y el carácter experimentó una culminación interior. Obra sobre su resolución, comenzando un conflicto que crece, variando a medida que marcha, convirtiéndose en una crisis y una culminación.

Tenemos la absoluta certeza de que el Universo es homogéneo en su composición. Las estrellas, el sol, y hasta otros soles que se hallan a millones de millas de distancia, están compuestos de los mismos elementos que nuestra Tierra. Los noventa y dos elementos encontrados en nuestro insignificante globo pueden ser hallados en los rayos luminosos que viajan durante tres mil años luz para llegar a nosotros. Un hombre contiene estos mismos elementos. También los protozoarios — y todo lo que se halla en la Naturaleza.

La diferencia entre estrella y estrella es la misma que existe entre hombres y hombre: edad, abundancia de luz, calor, etc., según la proporción de los diversos elementos que entran en su composición. El conocimiento de una estrella nos conduce de inmediato al conocimiento de todas las estrellas. Tome una gota del océano y encontrará que contiene los mismos elementos que constituyen todos los océanos.

Los mismos principios son verdaderos para los seres humanos — y para el drama. La escena más breve contiene todos los elementos de un drama de tres actos. Tiene su propia prenisa, la que es expuesta mediante el conflicto entre los caracteres. El conflicto crece, a través de la transición, hacia la crisis y la culminación. La crisis y la culminación son tan periódicos en un drama como constante es la exposición.

Hagamos la pregunta una vez más: ¿Qué es la crisis? Y contestamos, "punto decisivo; también un estado de

cosas en el que un cambio decisivo, de una manera u otra, es inminente".

En *Casa de muñeca* la crisis principal se produce cuando Helmer encuentra la carta de Krogstad y se entera de la verdad. ¿Qué hará? ¿Ayudará a Nora en este trance? ¿Comprenderá la motivación de su acto? ¿O, fiel a su carácter, la condenará? No lo sabemos. Aunque conocemos la actitud de Helmer hacia tales cosas, también sabemos que profesa un gran amor a Nora. Entonces, esta incertidumbre será la crisis.

La culminación, el punto culminante, se produce cuando Helmer, en vez de comprenderla, se desata en una furia incontrolable. La conclusión será la resolución de Nora de abandonar a Helmer.

Las resoluciones en *Hamlet*, *Macbeth* y *Otelo* son breves. Casi inmediatamente después de la culminación, la promesa de castigo y un futuro justo hace bajar el telón. En *Casa de muñeca*, la resolución toma la mejor mitad del último acto. ¿Cuál es la mejor? Puede no haber ninguna regla establecida sobre este punto, si el dramaturgo puede mantener el conflicto, como lo hizo Ibsen en *Casa de muñeca*.

VIII

GENERALIDADES

i. Escena Obligatoria

El otro día murió un hombre de ciencia — un hombre que aumentó el conocimiento del mundo. Permitíame relatarle algo acerca de su vida, y luego quiero que me diga qué aspecto de su historia fué el más importante.

Fué concebido. Nació con buena salud, pero cuando tenía cuatro años de edad se enfermó de fiebre tifoidea. A consecuencia de ello, se debilitó su corazón. Cuando él muchacho tuvo siete años, falleció su padre, y su madre se vió obligada a trabajar en una fábrica. Los vecinos le cuidaban, pero se resintió por la nutrición deficiente.

Vagando solo por las calles un día cayó bajo un carro. Se le quebraron ambas piernas, y se vió confinado en el lecho, primero en el hospital, luego en la casa. Pasaba sus horas de ocio leyendo más que el término medio de los muchachos de su edad. A los diez años leía filosofía; a los catorce decidió ser químico. Su madre trabajaba fuerte, pero no podía agenciarse los medios para enviarle a la escuela.

Ahora estaba bien, trabajaba como mensajero de modo que podía asistir a la escuela nocturna. A los diez y siete años obtuvo veinticinco dólares por un ensayo sobre bioquí-

mica. Cuando tuvo diez y ocho años se encontró con un hombre que se dió cuenta de su capacidad y lo envió al colegio.

Progresó rápidamente, pero su benefactor se disgustó cuando el joven se enamoró y se casó. Con el retiro del sostén financiero, el muchacho hizo gestiones para obtener trabajo como obrero en una fábrica de productos químicos. A los veinte años era padre, con un salario demasiado reducido como para mantener a su familia. Intentó realizar trabajos extra y perdió la salud. Su esposa le abandonó con el niño y regreso con su familia. Estaba amargado, pensó en suicidarse, pero a los veinticinco años le encontramos nuevamente en la escuela nocturna, completando sus estudios. Su mujer se había divorciado de él, y su corazón débil le atormentaba.

A los treinta años se volvió a casar. La mujer, cinco años mayor que él, era una maestra que comprendía sus ambiciones. Construyó un pequeño laboratorio en su casa para trabajar sobre sus teorías. El éxito le sonrió casi inmediatamente. Una gran compañía le estimuló en sus inventos, y cuando murió, a los sesenta años, fué reconocido como el más prolífico inventor de su tiempo.

Ahora bien, ¿cuál fué el aspecto más importante de su vida?

SEÑORITA: El encuentro con la maestra de escuela, naturalmente. Esto le brindó la oportunidad de experimentar — y el éxito.

YO: ¿Qué opina usted del accidente que le quebró las piernas? Pudo haber muerto.

SEÑORITA: Es verdad. Si hubiera muerto no habría habido ninguna historia de buen éxito. Este también es un aspecto importante.

YO: ¿Qué le parece el divorcio de su primera mujer?

SEÑORITA: Realmente, si ella no se hubiera divorciado, él no habría podido casarse nuevamente.

YO: Recuerde que había perdido la salud. Si ello no hu-

biera ocurrido, su mujer nunca habría pensado en divorciarse. Si su corazón no hubiera sido debilitado por la tifoidea, podía haber sido capaz de desempeñar varios empleos a la vez, y su mujer no le habría abandonado. Podía haber tenido más niños y seguido siendo un jornalero. Ahora, ¿qué aspecto fué más importante?

SEÑORITA: Su nacimiento.

YO: ¿Qué opina usted de la concepción del niño?

SEÑORITA: Naturalmente, cero que fué el aspecto más importante.

YO: Un momento; suponga que su madre hubiera muerto llevándole en sus entrañas.

SEÑORITA: ¿Qué se propone usted?

YO: Estoy tratando de hallar el aspecto más importante de la vida de este hombre.

SEÑORITA: Me parece que no hay nada semejante a un aspecto más importante, ya que cada uno se origina en el anterior. Cada aspecto es igualmente importante.

YO: ¡No es verdad, entonces, que cada aspecto es el resultado de muchas cosas en un tiempo determinado?

SEÑORITA: Sí.

YO: ¿Cada aspecto, entonces, depende del anterior?

SEÑORITA: Así parece.

YO: Entonces podemos decir sin temor a equivocarnos que no hay ningún aspecto que sea más importante que los otros?

SEÑORITA: Sí... ¿Pero por qué toma usted este camino indirecto para nuestro estudio de la escena obligatoria?

YO: Porque parece que todos los escritores de libros de texto están de acuerdo en que la escena obligatoria es la escena que *debe* tener un drama. Es esperada. Es la escena que todos están esperando, la escena que ha sido prometida desde el principio hasta el fin y que no puede ser eliminada. En otras palabras, el drama se construye para una escena que

sobresaldrá sobre las otras. Hay una escena tal en *Casa de muñeca* cuando Helmer extrae la carta del buzón.

SEÑORITA: ¿No lo aprueba usted?

YO: No apruebo el concepto, porque cada escena de un drama es obligatoria. ¿Comprende el por qué?

SEÑORITA: ¿Por qué?

YO: Porque si Helmer no se hubiera enfermado, Nora no habría fraguado la firma, Krogstad no habría tenido ninguna excusa para venir a la casa en demanda de dinero, no habría habido ninguna complicación, Krogstad nunca habría escrito la carta, Helmer nunca la habría abierto, y...

SEÑORITA: Lo que usted dice es verdad, pero yo estoy de acuerdo con Lawson cuando dice: "Ningún drama puede dejar de proporcionar un punto de concentración hacia el cual se mueve la máxima expectativa".

YO: Eso es cierto, pero de falsas apariencias. Si el drama tiene una premisa, sólo la demostración de la premisa originará un "punto de concentración hacia el cual se mueve la máxima expectativa". Con todo, ¿en qué estamos interesados? ¿En una escena obligatoria o en la demostración de la premisa? Dado que el drama se desarrolla a partir de la premisa, naturalmente que la demostración de la premisa será la "escena obligatoria". Muchas escenas obligatorias han fracasado porque tenían una premisa ambigua o no tenían absolutamente ninguna, y el auditorio no tenía nada que aguardar.

"La ambición cruel conduce a la propia destrucción" es la premisa de *Macbeth*. La demostración de esta premisa proporciona un "punto de concentración hacia el cual se mueve la máxima expectativa". Cada acción produce una reacción. La crueldad lleva en sí misma su propia destrucción — es obligatorio demostrar esto. Si por cualquier motivo se retarda u omite este encadenamiento natural, el drama sufrirá.

No existe ningún momento en un drama que no provenga

del anterior. Cada escena será suprema en su movimiento. Sólo una escena completa tiene la vitalidad necesaria para hacernos aguardar con impaciencia la siguiente. La diferencia entre escenas reside en que la vehemencia de cada una se elevará sobre la anterior. Si consideramos solamente la escena obligatoria, probablemente nos concentraremos sólo sobre una escena tensa de un drama, olvidando que las escenas anteriores necesitan igual atención. Cada escena contiene los mismos elementos que el todo.

El drama, considerado como un todo, crecerá continuamente, alcanzando un punto en el que se producirá la culminación del drama entero. Esta escena será más tensa que cualquier otra, pero no a expensas de ninguna de las escenas anteriores, o, en caso contrario, el drama sufrirá.

El éxito del hombre de ciencia del que hemos hablado puede medirse sólo por los pasos que le condujeron a ello. Cualquier aspecto de su vida puede haber sido el último, culminando en fracaso o muerte. Lawson escribe: "La escena obligatoria es la meta inmediata hacia la que es conducido el drama". No es verdad. La meta inmediata es la demostración de la premisa, y nada más. Manifestaciones como ésta oscurecerán el problema.

El hombre de ciencia deseaba tener buen éxito, del mismo modo que un drama debe demostrar su premisa, pero existen problemas inmediatos que se deben tratar primero, y tan bien como sea posible. La escena obligatoria no debe ser tratada como un problema independiente. Debe tenerse en cuenta el carácter. "La culminación tiene su raíz en la concepción social. La escena obligatoria está entraizada en la actividad, en la consecuencia física del conflicto", dice Lawson.

Toda actividad, física o de cualquier otra naturaleza, debe tener sus raíces en la concepción social. Una flor no está enterrada en el suelo, pero no existiría si no creciera sobre un tallo cuyas raíces se hallan en el suelo. No una sino mu-

chas escenas obligatorias originan el choque final, la crisis principal —la demostración de la premisa— lo que Lawson y otros, equivocadamente, llaman la escena obligatoria.

2. Exposición

Existe la idea equivocada de que exposición es otro nombre para el principio de un drama. Los escritores de libros de texto nos dicen que debemos establecer disposición de ánimo, atmósfera, fondo, antes de comenzar nuestra acción. Ellos nos indican cómo harán su entrada los caracteres, qué dirán, cómo se comportarán para impresionar al auditorio. Y mientras todo esto parece muy útil al principio, conduce a la confusión.

¿Qué dice el *Diccionario de Webster*?

"*Exposición*: una explicación del significado o propósito de un escrito; destinada a aportar información".

Y el *Tesoro de March*?

"*Exposición*: la acción de exponer".

Y bien, ¿qué es lo que queremos exponer? ¿La premisa? ¿La atmósfera? ¿El fondo del carácter? ¿La trama? ¿El decorado? ¿La disposición de ánimo? La respuesta es: debemos exponer todo esto a un mismo tiempo.

Si elegimos solamente "atmósfera", la pregunta surge casi inmediatamente: ¿quién vive en esta atmósfera? Si contestamos: un abogado de Nueva York, estamos un paso más próximos al establecimiento de la atmósfera.

Si ampliamos la interrogación, y preguntarnos qué clase de hombre es este abogado, nos enteraremos que es un hombre íntegro, inflexible, y un malogrado. Sabremos que su padre fué un sastre que vivió en la pobreza para que su hijo fuera un profesional. Sin mencionar siquiera una vez la "at-

mósfera" en las preguntas que nos formulamos a nosotros mismos, y en las respuestas que nos dainos, estaremos en vías de establecerla. Si nos volvemos aún más inquisitivos acerca de este abogado, descubriremos todo lo concerniente a su persona: sus amigos, ambiciones, posición en la vida, premisa inmediata, y disposición de ánimo en ese momento.

Cuanto más sepamos acerca del hombre, tanto más sabremos de la disposición de ánimo, situación, atmósfera, fondo, y trama.

Parecería, entonces, que lo que queremos exponer es el carácter de la persona de quién estamos escribiendo. Queremos que el auditorio conozca *su meta*, ya que a través del conocimiento de lo que él quiere sabrán una cantidad de cosas acerca de lo que él es. No necesitamos exponer la disposición de ánimo, ni ninguno de los otros tópicos. Ellos son parte integrante del drama total; quedan establecidos cuando el carácter trata de demostrar su premisa.

La "Exposición" en sí misma es parte del drama total, y no simplemente una cosa fija para ser empleada al comienzo y luego descartarla. Sin embargo, los libros de texto sobre escritura se ocupan de la exposición como si fuera un elemento independiente en la construcción dramática.

Además, la "exposición" avanzará constantemente, sin interrupción, hasta el mismo fin del drama.

En el principio de *Casa de muñeca* Nora se muestra como una niña ingenua, mimada, que no conoce mucho acerca del mundo exterior. Ibsen logra este resultado sin que tenga que proceder como el mayordomo con el nuevo criado a quién sus amos tienen que instruirle acerca de cómo debe comportarse. No hay ninguna conversación telefónica informando al auditorio que el señor X tiene un temperamento tan furibundo que sólo el cielo sabe lo que haría si oyera lo que está sucediendo.

El leer una carta en voz alta para exponer los antece-

dentes de un carácter, también constituye un pobre artificio. Todas estas tretas tapaagujeros no sólo son malas sino innecesarias.

Cuando entra Krogstad para exigir dinero a Nora, la amenaza que le sigue, su reacción ante esta amenaza, revelan inequívocamente quienes son Krogstad y Nora. Ellos se muestran a sí mismos a través del conflicto — y se mostrarán a sí mismos desde el principio hasta el fin del drama.

Jorge Pierce Baker dice:

"Primeramente excitamos la emoción de un auditorio por simple acción física; por una acción física que también desarrolla el argumento, o ilustra el carácter, o realiza ambas cosas".

En un buen drama la acción física debe efectuar las dos cosas y muchas, muchas más.

Percival Wilde, en su *Habilidad en el oficio*, escribe de la "Exposición":

"La tragedia puede comenzar en una ligera hebra, pero será una hebra verdadera. La "morcilla" puede empezar lenta y pesada, pero el espíritu será de exageración".

y

"La creación de la atmósfera se halla estrechamente ligada al establecimiento del estado de ánimo".

Siga este consejo determinado y tendrá algo como esto: "En su drama acerca de los hambreados arrendatarios, que cultivan tierras ajenas y pagan el alquiler con parte de sus frutos, esté seguro que no los tiene que llevar vestidos de etiqueta. Es mejor presentarlos en harapos y mostrarlos en sus destaladas chozas para establecer la atmósfera. Insisto que el diseño de la indumentaria evita el uso de diamantes, no sea

que dé la impresión de riqueza y de este modo confunda al auditorio".

El señor Wilde continúa con este trozo que corona el consejo:

"La acción siempre puede ser interrumpida por la exposición cuando ésta es del mismo o de mayor grado de interés".

Pero si usted lee un buen drama, notará que la exposición es ininterrumpida, continúa hasta que cae el último telón. Además, cuando dice acción quiere significar conflicto.

Cuanto haga un carácter, o no haga, sea lo que fuere lo que diga o deje de decir, le pone de manifiesto. Si tesuelve ocultar su identidad, si miente o dice la verdad, si roba o no roba, siempre está revelándose a sí mismo. En el momento en que usted detiene la exposición, en cualquier parte de un drama, el carácter cesa de crecer, y con él, el drama.

La palabra "Exposición", como se emplea generalmente, es engañosa. Si nuestros grandes escritores hubieran seguido el consejo de las "autoridades", y limitado la exposición al comienzo del drama, o en lugares casuales en medio de la acción, los más grandes caracteres habrían muerto antes de nacer. La gran escena de exposición de Helmer se produce al final del drama — y no podía haberse producido en ninguna otra parte. La señora Alving mató a su hijo al final de *Espectros*, porque hemos visto su crecimiento a través de una exposición ininterrumpida. Ni termina allí. La señora Alving podría continuar por el resto de su vida, exponiéndose a sí misma constantemente, como lo hacen todos.

A lo que la mayoría de los maestros llaman exposición, nosotros preferimos llamarle "punto de ataque".

PREGUNTA: Yo, por mi parte, accepto su sugerión. Pero no veo ningún mal en emplear "atmósfera, estado de ánimo y

puesta en escena", si aquellos términos aclaran las cosas para el principiante.

RESPUESTA: ¡Pero es que no aclaran nada! ¡Confunden! Si usted se inquieta por el estado de ánimo, descuidará el estudio del carácter. Guillermo Archer dice, en su *Dramaturgia*:

"... El arte de desarrollar el drama del pasado para hacer la revelación gradual, no como simple prefacio o prólogo, para el drama del presente, sino como una parte integrante de su acción".

Si usted sigue este consejo, no puede detenerse aquí, allí, en ninguna parte, porque su carácter siempre se halla envuelto en una acción vital, y la acción, cualquier clase de acción (conflicto), es exposición de un carácter. Si por cualquier motivo un carácter no se halla en conflicto, la exposición —como toda otra cosa en el drama— se detiene en ese preciso instante. En otras palabras, el conflicto es verdaderamente "exposición".

3. Diálogo

Los estudiantes de la clase de dramaturgia presentaron ensayos sobre el "Diálogo". La señorita Juana Michael escribió uno que resultó de corte tan claro y conciso, que al punto sentimos que debíamos transcribirlo. He aquí el artículo:

En un drama, el diálogo es el medio principal por el cual se demuestra la premisa, se ponen de manifiesto los caracteres y se conduce el conflicto. Es esencial que el diálogo sea bueno, dado que es la parte del drama más evidente para el auditorio.

Pero el dramaturgo, reconociendo que un drama no es bueno con un diálogo pobre, también debe admitir que es

verdaderamente imposible el diálogo refinado a menos que surja libre y válidamente del carácter que lo emplea; que sirva para mostrar, naturalmente y sin esfuerzo, lo que ha sucedido a los caracteres y que es importante para la acción del drama.

Sólo un conflicto creciente producirá diálogo sano. Todos hemos experimentado el largo y lento período cuando los caracteres se situaban en torno a un escenario, hablando interminablemente, tratando de llenar el espacio comprendido entre un conflicto y el siguiente. Si el autor hubiera provisto la transición necesaria, no habría habido ninguna necesidad de llenar de charla este vacío. Y por muy hábil que sea la conexión del diálogo, siempre será vacilante porque no tiene ningún fundamento sólido.

Por otra parte, tenemos el diálogo trivial que proviene del conflicto estático. Ninguno de los oponentes va a ganar esta batalla inmóvil, y su diálogo no va a ninguna parte. Una sátira acomete directamente, coronada por otra que no arroja a ninguno de los combatientes sobre el otro, y los caracteres —aunque es un raro drama "gracioso" que tiene caracteres vivos— cuajan en tipos *standard* que nunca crecen. Los caracteres y el diálogo, en la alta comedia, a menudo son de esa naturaleza, por cuyo motivo son tan pocas las compañías dramáticas que producen dramas perdurables.

El diálogo debe poner de manifiesto el carácter. Cada parlamento será el producto de las tres dimensiones del que habla, diciéndonos lo que él es, insinuando lo que será. Los caracteres de Shakespeare crecen desde el principio hasta el fin, pero no nos alarman, dado que sus primeros párrafos nos indican los elementos principales de los que estarán hechos al final. Así, cuando Shylock se muestra avaro en su primera aparición, se justifica que sospechemos que su comportamiento al final será el resultado de su avaricia en conflicto con las fuerzas que le circundan.

No tenemos ningún libro de apuntes dejado por Shakespeare o Sófocles, describiendo a sus protagonistas. No tenemos ningún diario escrito por el Príncipe de Dinamarca o el Rey de Tebas. Pero tenemos páginas de diálogo dinámico que nos dicen más claramente cuánto pensó Hamlet, cuáles eran los problemas de Edipo.

El diálogo debe revelar los antecedentes. Las primeras líneas expresadas por Antígona de Sófocles son:

¡Hermana, mi querida hermana! ¡Oh, Ismene!
De todos los males transmitidos por Edipo
¿Qué le falta realizar a Zeus todavía?
Sobre nosotras dos mientras vivamos?

transmitiendo inmediatamente la relación entre los caracteres, su alcurnia, sus creencias religiosas y sus estados de ánimo en el momento.

Clifford Odets maneja expertamente esta clase de diálogo en la escena inicial de *Despertar y cantar*, cuando Rodolfo dice: "Toda mi vida he deseado un par de zapatos negros y blancos y no puedo conseguirlos. Es extravagante". Allí tiene antecedentes económicos, así como algo de su personalidad. El diálogo debe dar ésto, y debe comenzar a darlo desde el momento en que se levanta el telón.

El diálogo debe anunciar la proximidad de un acontecimiento. En el drama de asesinato debe haber motivación y a menudo información preparatoria como para el crimen verdadero. Por ejemplo:

La dulce muchachita mata al villano con una aguda lima. Bastante simple, ¿verdad? No, a menos que usted muestre lógicamente que la muchacha, de alguna manera, conocía la existencia de la lima y sabía que era puntaaguda — además, puede suceder que no se le ocurra emplearla como un arma. Y su primitivo descubrimiento de la lima y su potencialidad debe ser dialécticamente válida, no casual. Debe

hallarse en su carácter la capacidad de manejar el arma — y comentar si con ella se hicerá de una puñalada a sí misma.

Al auditorio le gusta saber cómo prosigue, y el diálogo es una de las mejores maneras de informarle.

El diálogo, entonces, crece desde el carácter y el conflicto y, a su vez, pone de manifiesto al carácter y lleva la acción. Estas son sus funciones básicas, pero ellas simplemente inician el tema. Hay muchas cosas que el dramaturgo debe saber para evitar que su diálogo decaiga.

Séame permitido el vocablo. El arte es selectivo, no fotográfico, y su rasgo característico llevará más lejos si no se halla entorpecido por una verbosidad innecesaria. Un drama "parlante" es signo de perturbaciones internas — perturbaciones que provienen de un pobre trabajo preliminar. Un drama es parlante porque los caracteres han cesado de crecer y el conflicto ha detenido su movimiento. De aquí que el diálogo sólo pueda girar en un círculo vicioso, fastidiando al auditorio y obligando al director a inventar trabajos para los actores, en la vana esperanza de distraer a los infelices espectadores.

Si es necesario, se debe sacrificar la "brillantez" en beneficio del carácter, antes que el carácter en beneficio de la brillantez. El diálogo debe provenir del carácter, y ninguna frase vale la muerte de un carácter que usted ha creado. Es posible tener un diálogo animadó, hábil, movido, sin la pérdida de un solo carácter creciente.

Dejemos hablar al hombre en el lenguaje de su propio mundo. Que el mecánico hable en términos de máquinas, y el cronometrista de pista, de apuestas y caballos. No dejarse llevar por la imaginación a espacios ridículos, pero tampoco se debe prescindir de ella, o cualquier diálogo que logre será trivial y sin valor. La combinación con la fantasía es un artificio que puede emplearse exitosamente en el género burlesco. Es risible para la estirada tía Miranda usar la

jerga del bajo fondo en el sainete, pero sería penoso en el drama serio.

No debe ser pedantesco. Nunca emplee su drama como una pompa de jabón. Tenga un mensaje, por todos los medios posibles, pero téngalo natural y sutilmente. No deje que su protagonista se aparte de su carácter para pronunciar un discurso. El auditorio se estremecerá, desconcertado, para luego hallar la escapatoria en una carcajada.

El argumento para reformar la injusticia social y la tiranía de clase ha sido expresado desde la época de Elizabeth hasta nuestros días — y bien expresado. El grito debe estar en armonía con el carácter que lo emite y la excitación del momento. En *Enterrar a los muertos*, el mandato de levantarse en contra de la guerra proviene de una arpía creada por la pobreza, Marta Webster. No es discordante, sino adecuado y doloroso.

Y en el *Himno al sol naciente*, de Pablo Green, vemos cómo la competente exposición elimina completamente la necesidad de los sermones. El diálogo simple, tenso, del señor Green, es el vehículo de la sátira hiriente de carácter y situación.

La acción ocurre poco antes del amanecer del cuatro de julio, en un campamento de presidiarios que se hallan encadenados entre sí. Uno de los penados, un recién llegado, no puede trabajar ni dormir a causa de su horror por el destino del Enano, quién ha sido confinado en el cuarto secadero por once días, con una ración de pan y agua, por masturbación. La culminación de la acción e ironía se produce cuando el nuevo prisionero, bajo las órdenes del capitán, transforma su voz en un agudo chillido a causa de la paliza administrada para "templarle" para el canto de *América*. Al Enano lo sacan del cuarto, muerto, y se redactó el informe: "Muerto por causas naturales". La cuadrilla abandona el trabajo mientras el viejo cocinero, impasible, grazna

América. Eso es todo. No hay ni una palabra de condenación para la ley que aboga por tal inhumanidad. Por el contrario, encontramos el discurso del capitán, dando, en sus maneras toscas, sinceras, una explicación de los rigores de la cuadrilla de presos encadenados. Sin embargo, el drama es una de las más violentas acusaciones contra esta parte del código penal de los Estados Unidos.

Usted no necesita pronunciar un discurso para protestar.

Componer un lenguaje hábil es, en verdad, obligación del drama. Recuerde que su drama no es un articulillo de vaudeville. Las "morcillas", por su propia conveniencia, estropean la continuidad. Sólo la completa compatibilidad con el que habla puede justificarlas, y ellas deben cumplir alguna función además de "provocar risa". El Shakespeare de la *Comedia de equivocaciones* tiene a los Dromios, que hablan principalmente en muy malos juegos de palabras, no añadiendo nada al drama. Pero en *Otelo* ha aprendido a emplear las palabras del drama como una parte integrante del todo. "Se apaga la luz... entonces se apaga la luz", dice Otelo antes del asesinato.

Los niños aprenden rápidamente está salpicada con aplicaciones de buen humor. El señor Shifrin tiene ciertas cosas que decir, lo que hace en sus propias palabras, puestas en boca de los bebés. "El sheriff siempre viene al día siguiente del linchamiento"; "Mississippi, Tennessee, Georgia, Florida, no hace ninguna diferencia, siempre es el negro el perseguido". Este no es el lenguaje natural de los niños que él ha descrito.

Hasta ahora hemos tratado la dialéctica del diálogo en cuanto se desarrolla desde el carácter y el conflicto, el que debe ser dialéctico para existir. Pero el diálogo debe también ser dialéctico en sí mismo, en el pequeño grado para el que puede estar divorciado de su consorte. Debe trabajar consigo mismo sobre el principio del conflicto lentamente cre-

ciente. Cuando usted nombra varias cosas reserva la más imponente para el último. "El Mayor", usted dice, "estaba allí, y el Gobernador... y el Presidente". Hasta el tono de voz reconoce el crecimiento: Uno, dos, TRES, decimos; y no UNO, dos, tres. Existe esa clásica inversión que previene en contra del asesinato, dado que puede conducir a la bebida, la que a su vez puede conducir a fumar, y de aquí a la inobservancia del descanso dominical, etc. Esto es buen humor, pero mal drama.

Uno de los ejemplos más claros de crecimiento dialéctico en el diálogo puede hallarse en un drama que, considerado de otra manera, es pobre: *Deleite de un idiota* (Acto II, Escena II.)

IRENE (hablando al magnate de las municiones): ... Tengo que huir del espanto de mis propios pensamientos. De modo que me entretengo estudiando los rostros de las personas que veo. Justamente, la gente común, de paso, oscura... (*Habla en un tono dulcemente sádico.*) Esa joven pareja de ingleses, por ejemplo... Los estuve observando durante la cena, sentados allí, muy juntos, tomados de las manos, y con las rodillas juntas por debajo de la mesa. Y le veía a él, enfundado en su pulcro y elegante uniforme británico, haciendo fuego con una pequeña pistola sobre un enorme tanque. Y el tanque rueda sobre él. Y su hermoso y fuerte cuerpo, que era tan capaz de provocar éxtasis, es una masa informe de carne y huesos machacados... una mancha de sangre purpúrea... como una babosa aplastada. Pero antes de morir se consuela pensando, "¡Gracias a Dios que ella está a salvo! Ella está gestando el niño que yo le di y que vivirá para ver un mundo mejor"... Pero yo sé dónde está ella. Yace en un sótano que ha sido arrasado por un raid aéreo, y sus firmes senos jóvenes se confunden con los intestinos de un policía desmembrado, y el embrión de sus entrañas está aplastado contra el rostro de un obispo muerto.

Esa es la clase de pensamiento con el que me aterrorizo. Aquiles... Y me pone tan orgullosa al pensar que estoy tan próxima a usted... quién hace que todo esto sea posible.

Sherwood construye a partir de "Un tono dulcemente sádico" para una tragedia. Remata eso mediante una esperanza rápidamente hecha más trágica por su ironía. Esta ironía constituye una descripción más terrible que la anterior. Y luego, la cima final de la repugnancia de sí misma, de la degradación consciente, la participación consciente en el horror. Ninguna otra disposición podía haber sido tan efectiva. El anticlimax habría sido inevitable y desastroso.

Lo mismo que el conflicto debe provenir del carácter y el sentido del parlamento de ambos, el tono del discurso debe provenir de todos los otros. Las oraciones deben armarse como se arma el drama, comunicando el ritmo y significado de cada escena por el tono tanto como por el sentido. Aquí, nuevamente, Shakespeare es nuestro mejor ejemplo. Las oraciones, en sus pasajes filosóficos, son pesadas y medidas; en sus escenas de amor, los versos son líricos y fluyen fácilmente. Luego, con el montaje de la acción, las oraciones se vuelven más cortas y más simples, de modo que no solamente satisfacen la oración, sino que satisfacen la palabra y la sílaba, las que varían con el desarrollo del drama.

El método dialéctico no roba al dramaturgo su privilegio creativo. Una vez que sus caracteres han sido puestos en movimiento, sus trayectorias y sus parlamentos están determinados, en sumo grado; pero la elección del carácter depende enteramente de usted. Considere, por tanto, el lenguaje que emplearán sus personajes, y sus voces, y su manera de expresarse. Piense acerca de sus personalidades y antecedentes, y la influencia de éstos en su discurso. Instrumente sus caracteres, y su diálogo se cuidará por sí mismo. Cuando usted se ríe en *El Oso*, recuerde que Chekhov logró su am-

pulosidad y ridícula dignidad de un carácter altisonante puesto en escena en contra de otro ridícularmente grave. Y en *El caballero del mar*, Juan Millington Synge nos inclina hacia el trágico aunque agradable ritmo de personas que emplean armoniosos ritmos que no son idénticos. Maurya, Nora, Cathleen y Bartley, todos emplean el acento de los isleños de Aran. Pero Bartley es fanfarrón, Cathleen paciente, Nora de vivacidad juvenil, y Maurya de lentitud propia de la edad. La combinación es una de las más hermosas en inglés.

Una cosa más. No sobreestime el diálogo. Recuerde que es el medio del drama, pero no mayor que el todo. Debe encajar en el drama sin discordar. En la producción del *Hombre de Hierro*, Norman Bel Geddes fué criticado por su excelente decoración, mostrando la construcción real de un rascacielos sobre el escenario. Fué un decorado demasiado bueno para el drama, y distrajo toda la atención que pudo haber sido dirigida a los caracteres. A menudo sucede esto con el diálogo, desprendiéndose del carácter y desviando la atención hacia sí mismo. *El Paraíso Perdido*, por ejemplo, desagradó a muchos de los admiradores de Odets por su verbosidad. Desde el principio hasta el fin hay párrafos injustificados, desviaciones del lenguaje verdadero de los caracteres, intercalados de modo que el diálogo pueda acentuarse. Tanto los caracteres como el diálogo se resienten.

En resumen, entonces: El buen diálogo es el producto de caracteres cuidadosamente elegidos y a los que se les permite crecer dialécticamente, hasta que el conflicto lentamente creciente haya demostrado la premisa.

4. Experimento

PREGUNTA: No veo cómo alguien puede experimentar con las rígidas reglas que usted ha formulado. De acuerdo a su

advertencia, si un infortunado dramaturgo omite alguno de los ingredientes que usted dice que debe contener un drama, las consecuencias serán deplorables. ¿No sabe usted que el hombre hace reglas para luego quebrantártelas — y que frecuentemente lo consigue?

RESPUESTA: Sí, lo sabemos. Usted puede hacer casi todo con este acceso — experimenta para su propia satisfacción; así como un hombre puede descender debajo del agua, volar, vivir en las zonas árticas o en los trópicos. Pero no puede vivir sin corazón o sin pulmones, y usted no puede escribir un buen drama sin los ingredientes básicos. Shakespeare fué uno de los más atrevidos experimentadores de su tiempo. Quebrantar cualquiera de una de las tres unidades de Aristóteles constituiría el mayor delito que se podía cometer; siti embargo, Shakespeare infringió las tres: las unidades de tiempo, lugar y acción. Cada gran escritor, pintor, músico, ha violado alguna rigurosa regla que era considerada sagrada.

PREGUNTA: ¡Usted está fortaleciendo mi argumento!

RESPUESTA: Entonces examine el trabajo de estos hombres. Encontrará al carácter desarrollándose a través del conflicto. Ellos quebrantaron todas las reglas — salvo las fundamentales. Construyeron sobre el carácter. Un carácter tridimensional es el fundamento de todos los buenos dramas. Verá una transición constante en sus obras. Y sobre todo, encontrará dirección: una premisa enteramente clara. Además, si usted sabe qué es lo que busca, también hallará una instrumentación bien definida. Ellos fueron dialécticos, sin saberlo.

No existen dos hombres que hablen del mismo modo, piensen igual, caminen de la misma manera. Y tampoco existen dos hombres que escriban igual. Está muy equivocado si se imaginá que el acceso dialéctico intenta introducir el drama de cada hombre en el mismo molde. Por el contrario, le preguntamos a usted no para confundir originalidad con

trampería. No busque efectos especiales, sorpresas, atmósfera, disposición de ánimo, sin saber que todo ello, y más, está en el carácter. Experimente como usted prefiera — pero dentro de las leyes de la Naturaleza. Todo puede crearse con estas leyes. Es interesante saber que las estrellas nacieron como nacen los hombres: la atracción de opuestos produce una forma de materia nebulosa que crecerá si las condiciones son favorables. Allí también predomina la transición. Cada nebulosa, cada estrella, cada sol, es diferente, pero la composición de sus elementos es la misma. Las estrellas dependen unas de otras tanto como los seres humanos. Si su relación no fuera fija, chocarían casi instantáneamente, destruyéndose mutuamente. Las estrellas también tienen vagabundos — los cometas, pero son controlados por las mismas leyes. Ahora bien, ya que todas las cosas dependen unas de otras, los caracteres también dependen unos de otros. Deben tener en común ciertos elementos básicos — las tres dimensiones. Fuera de eso, usted puede experimentar lo que elija. Puede acentuar un rasgo más que otro; abultar detalles; ocuparse en el subconsciente; intentar una variedad de efectos en la forma. Usted puede hacer cualquier cosa concebible, mientras represente carácter.

PREGUNTA: ¿Cómo clasificaría usted *En las montañas de mi corazón*, de Guillermo Saroyan?

RESPUESTA: Como un experimento, naturalmente.

PREGUNTA: ¿Cree usted que es un buen drama?

RESPUESTA: No. No se ajusta a la vida real. Los caracteres viven en el vacío.

PREGUNTA: Entonces, ¿usted lo desaprueba?

RESPUESTA: Categóricamente, no. Cada experimento, no importa cuán malos sean los resultados, tiene valor por el trabajo puesto en él. También la Naturaleza está experimentando constantemente. Si la creación experimental se

malogra, se descarta, pero no antes de haber agotado todas las posibilidades de mejoramiento. Si usted sabe todo lo relacionado con la Historia Natural, le habrá chocado la manera en que la Naturaleza trata cada método concebible de expresarse.

Cuando Matisse, Gauguin, Picasso, experimentaron con la pintura, no desecharon los principios básicos de la composición. Más bien, los reiteraron. Uno acentuó el color, otro la forma, el tercero el diseño, pero cada uno constituyó sobre lo más profundo de la composición, lo que es contradicción en las líneas y en el color.

En un drama malo, las personas viven como si se bastaran a sí mismas, solas en el mundo. Un cometa no se basta a sí mismo, ni es un vagabundo, que debé mendigar, robar o pedir prestado para vivir. Cada cosa en la Naturaleza y en la sociedad depende de otras, ya sea que se trate de un actor, el sol, o un insecto.

He aquí un experimento que la Naturaleza efectúa con un árbol. Como usted sabe, un árbol crece hacia el sol, a pesar de los obstáculos. Pero sucedió una vez que una bellota cayó en una grieta de un peñasco vertical. La semilla germinó, convirtiéndose en un ritoño, y fué normal, con la sola excepción de que creció horizontalmente en vez de hacerlo hacia el sol. El lecho rocoso no le dió ninguna oportunidad de enderezarse. Después de un tiempo de procurar volverlo hacia arriba, creció hacia afuera de su cubierta rocosa, pero se volvió demasiado grande por arriba y parecía seguro que se rompería. Entonces sucedió algo milagroso. Una de las ramas superiores se desvió y creció hacia la ladera, se introdujo en otra grieta, asegurándose firmemente. Otra rama siguió a la primera, y luego una tercera, hasta que el árbol estuvo bien sostenido. Esto, a lo que llamamos un experimento de la Naturaleza, no es absolutamente ningún experimento, porque sucedió bajo la ineludible fuerza de la necesidad. La

necesidad le hace hacer cosas a los caracteres que ellos jamás pensarían hacer bajo circunstancias normales.

Los artistas y escritores experimentan porque sienten que es necesario hacerlo así si desean expresar plenamente sus caracteres. Su experimentación, aún si nos rehusamos a aceptarla, es buena, porque nos damos cuenta de ella.

Queremos recalcar una y otra vez que la Naturaleza es invariablemente dialéctica en todas sus manifestaciones. Hasta ese árbol de que hablamos antes tenía una premisa. Había instrumentación entre el árbol y la gravedad. Había conflicto entre la gravedad y la voluntad del árbol para vivir. Había transición en el crecimiento del árbol, la acción de las ramas. Hubo crisis y culminación, y resolución en la victoria del árbol. Lo que la Naturaleza hizo con un árbol el draniaturgo lo puede hacer con los caracteres. Puede experimentar si sigue los principios fundamentales de la dialéctica.

5. La Oportunidad de un Drama

PREGUNTA: Estoy de acuerdo con la mayoría de las cosas que usted me ha dicho acerca de la dramaturgia. Pero ¿qué opina usted de la selección de un tema conveniente? Podemos encontrar una premisa legítima, enteramente clara, que promete plenitud de conflicto, y sin embargo tenemos un empresario que la rechaza porque no es conveniente.

RESPUESTA: En el momento en que empiece a preocuparse por la opinión que los empresarios tendrán de su drama, está perdido. Si tiene una convicción profundamente arraigada, escríbala, sin cuidarse de lo que piensen el público y los directores. En el momento en que trate de pensar con la cabeza de otro hombre, también puede dejar de escribir. Si su drama es bueno, le gustará al público.

PREGUNTA: ¿Es verdad que hay temas convenientes, mientras que otros no lo son?

RESPUESTA: No, no es verdad. Todo es conveniente si está bien escrito. Los valores humanos permanecen invariables si provienen naturalmente de las fuerzas que los rodean. Las vidas humanas siempre han sido de gran valor, y siempre lo serán. Un hombre de la época de Aristóteles, retratado honestamente, y en su medio ambiente, puede ser tan excitante como cualquier hombre de nuestros días. Estamos dando la oportunidad para contrastar su tiempo con el nuestro. Podemos ver los progresos que se han producido desde entonces, y conjeturar acerca del camino que seguiremos. Hasta este momento, ¿no ha visto todavía un drama que sea tan pesado como dos madres recitando las virtudes de sus hijos? Pero *Abe Lincoln en Illinois*, por Roberto E. Sherwood, es importante en la actualidad; *Los zorruelos*, por Lillian Hellman, que sucede al principio del mil novecientos, es superior a la producción de ese año por la simple razón que se les dió a los caracteres una oportunidad para crecer. *Retrato de Familia* se refiere a la familia de Jesús y no es exactamente una cosa nueva, pero es excitante. Por el contrario, está *El progreso americano*, por Kaufman y Hart, y *No es tiempo para comedia*, por S. N. Behrman. Ambos tratan de reales y candentes problemas de la época, sin embargo ninguno de los dos es nuevo ni activo. Hasta el mejor de los dramas envejece con los años; nuevos dramas que son válidos y bien escritos, como *Casa de Muñeca*, reflejarán por siempre su época.

PREGUNTA: Todavía creo que algunos tópicos son más convenientes que otros. Por ejemplo, los dramas de Noel Coward se refieren a personas inútiles que no agregan ni quitan nada a la corriente principal del progreso. ¿Vale la pena escribir de tales gentes?

RESPUESTA: Sí — pero en mejores dramas, naturalmente. Coward no tiene un solo carácter verdadero en sus dramas. Si hubiera creado caracteres tridimensionales; si hubiera profundizado sus antecedentes, sus motivaciones, sus relaciones con la sociedad, sus premisas, sus desengaños, los dramas habrían sido dignos de ser vistos.

Aunque la literatura se ha ocupado del hombre durante cientos de años, sólo comenzamos a comprender el carácter en el siglo xix. Shakespeare, Molière, Lessing, y aun Ibsen conocían el carácter instintivamente más bien que científicamente. Aristóteles declaró que el carácter era secundario con respecto a la acción. Archer dice que un autor debe poseer la facultad de profundizar en el carácter. Otras autoridades admiten que el carácter es un misterio para ellos. Es grato saber que la ciencia proporciona un antecedente para nuestra discrepancia con Aristóteles y sus intérpretes. Millikan, uno de los más grandes hombres de ciencia americanos, ganador del Premio Nobel, estableció hace unos pocos años que la utilización de la energía atómica era una ilusión, que jamás podría realizarse, porque estábamos obligados a emplear más energía en desintegrar el átomo que la que podríamos lograr de él. Pero ahora, otro ganador del Premio Nobel, Arturo H. Compton, declara que el Actinio-Uranio, si está completamente convertido en energía, produciría doscientos treinta y cinco billones de voltios por átomo. El Actinio-Uranio se desintegra en dos gigantescas balas atómicas de cien millones de voltios cada una, por el bombardeo, con un neutrón que lleva una energía de sólo un cuarentavo de volt, poniendo en libertad, de ese modo, ocho billones de veces más energía que la que originariamente se le suministró. El carácter posee energía ilimitada, también, pero los dramaturgos aun no han aprendido cómo ponerla en libertad y emplearla para sus fines. Donde quiera que vaya un hombre, ya sea en el pasado, presente o futuro, puede existir

un importante drama — cuidando de que el carácter esté retratado en sus tres dimensiones.

PREGUNTA: Entonces ¿no importa qué época ataco, si doy vida a caracteres tridimensionales?

RESPUESTA: Cuando usted dice *tridimensional*, esperamos que entienda que está incluido el medio ambiente, y que eso signifique un conocimiento cabal, por su parte, de las costumbres, moral, filosofía, arte, y lenguaje de la época. Si escribe, por ejemplo, del siglo v antes de nuestra Era, debe conocer esa época como supone conocer la suya. Personalmente le sugerimos que se quede aquí, en el siglo xx, tal vez en su propia villa o ciudad, y escriba acerca de las personas que usted conoce. Su tarea será mucho más fácil. La oportunidad de su drama será independiente del tiempo si usted realiza sus caracteres en sus dimensiones físicas, sociológicas y psicológicas.

6. Entradas y Salidas

PREGUNTA: Tengo un amigo, un dramaturgo, que tiene mucha dificultad con las entradas y salidas. ¿Puede usted dar algunas indicaciones sobre ésto?

RESPUESTA: Dígame qué es lo que ha hecho para integrar sus caracteres más concienzudamente.

PREGUNTA: ¿Cómo sabe que no los integró?

RESPUESTA: Cuándo encuentra el piso mojado en las proximidades de las ventanas después de un aguacero, es lógico suponer que las ventanas estuvieron abiertas durante el chaparrón. Las dificultades con las entradas y salidas indica que el dramaturgo no conoce suficientemente bien sus caracteres. Cuando se levanta el telón en *Espectros*, encontramos a Engstrand y su hija, la que sirve en la casa de Alving, sobre el escenario. Casi inmediatamente ella le advierte que no hable demasiado fuerte para no despertar a Osvaldo, quién ha lle-

gado cansado de París. Además, cuando el anciano comienza a hablar, ella se da cuenta que su interés no es, precisamente, el de saber cuánto tiempo duerme Osvaldo. Él sugiere, disimuladamente, que ella puede hallarse en arreglos con Osvaldo. Regina se enfurece, indicando la verdad del agujonazo. Esta conversación, además de sus otras virtudes, nos prepara para la posterior entrada de Osvaldo. Nos enteramos por Engstrand que Manders está en la ciudad, y por Regina que es esperado de un momento a otro. La entrada de Manders está bien fundamentada, pero no es un artificio. Existen todos los motivos, en el drama, para la aparición de Manders en este momento. Regina empuja a Engstrand hacia afuera y entra Manders. Ella tiene mucho que decirle — nada de charla inútil. La conversación está profundamente integrada y crece desde la escena anterior. Manders se ve obligado a llamar a la señora Alving, a fin de evadirse de las insinuaciones de Regina. En la escena que precede a la entrada de ella, él recoge un libro — un gesto que motiva una importante escena posterior. Entra la señora Alving, en respuesta al llamado de Manders. Hasta ahora hemos tenido dos entradas y dos salidas, cada una de ellas, parte necesaria del drama. Antes que Osvaldo entre, hay mucho más que hablar de él, de modo que preveímos su entrada.

PREGUNTA: Veo el punto. Pero no todos son un Ibsen. Hoy día escribimos differently. El tiempo de nuestros dramas es más veloz. No tenemos tiempo para una preparación tan elaborada.

RESPUESTA: En tiempos de Ibsen hubieron casi tantos dramaturgos como hoy día. ¿Cuántos de ellos puede usted citarme? ¿Qué les sucedió a los otros que escribieron dramas populares pero malos? Han sido olvidados, como le ocurrirá a todos aquellos que piensen como lo hace usted. Sí, los tiempos han cambiado, las costumbres también, pero el hombre todavía tiene un corazón y pulmones. Su tiempo puede cam-

biar, cambiará, pero la motivación debe quedar. La causa y el efecto puede ser diferente de la causa y el efecto de hace un siglo, pero deben estar presentes, clara y lógicamente. El medio ambiente, por ejemplo, era de una influencia vital. Y todavía lo es. Era malo enviar un carácter fuera de la habitación a buscar un vaso de agua de modo que otros dos caracteres pudieran hablar privadamente y luego tenerle de vuelta cuando terminaran su charla. Todavía es inexcusable.

Los personajes no pueden entrar ni salir sin ton ni son, como lo hicieron en *Deleite de un idiota*. Las entradas y salidas constituyen tanto una parte del armazón de un drama como lo son las puertas y ventanas en una casa. Cuando alguien entra o se va debe hacerlo así por necesidad. Su acción debe contribuir al desarrollo del conflicto y ser parte del carácter en el proceso de revelarse a sí mismo.

7. ¿Por qué Algunos Malos Dramas Tienen Éxito?

Frecuentemente los dramaturgos se preguntarán si vale la pena estudiar la posibilidad de apartarse de su sistema para escribir un buen drama, ya que dramas que no valen el papel en que están escritos producen millones. ¿Qué hay detrás de estos "éxitos"?

Observemos uno de estos éxitos fenomenales: *La Rosa Irlandesa de Abie*. El drama, a pesar de sus defectos evidentes, tenía una premisa, conflicto e instrumentación. El autor trataba de personas a quienes el auditorio conocía muy bien de la vida y del vaudeville. La débil caracterización fué equilibrada por este conocimiento. El auditorio pensó que los caracteres eran reales, aunque sólo fueran familiares. Además, los espectadores estaban familiarizados con los problemas religiosos involucrados en la obra y sintieron la superioridad que proviene de "estar en el secreto". Esto se intensificó en la culminación. El auditorio fué fascinado por el problema que

se planteaba en torno a la religión que sostendría el niño. Ellos tomaron partido, mentalmente. Cuando la culminación —y los mellizos— vino, ambos partidos quedaron satisfechos. Todos fueron felices: padres, abuelos, auditorio. Creemos que el drama tuvo éxito porque los espectadores tomaron una parte activa en el proceso de hacer vivientes a los caracteres.

Camino del tabaco es un caso enteramente diferente. Sin duda *Camino del tabaco* es un drama muy malo — pero tiene caracteres. No sólo los vemos — los olemos. Su depravación sexual, su existencia animal, capta la imaginación. El auditorio los mira como miraría al hombre de la luna, si fuera exhibido sobre el escenario. El espectador más agobiado por la pobreza, de Nueva York, siente que su destino es incomparablemente mejor que el de los Lester. He aquí nuevamente el sentimiento de superioridad. El énfasis en la perversión de los caracteres disfraza el punto en debate: La readaptación social. *El drama tiene caracteres, pero ningún crecimiento, por cuyo motivo es estático, haciendo su propósito principal la exposición de estas criaturas brutales y desmoralizadas.* El auditorio, hipnotizado, se congrega para ver a estos animales que de algún modo se asemejan a seres humanos.

El extraordinario éxito de Noel Coward se debe a que sus horrores son mucho más agradables: ¿quién dormirá con quién? ¿Él la conseguirá a ella, ella lo conquistará a él? Recuerde que Coward vino después de la Guerra Mundial, con sus ricos ingleses viciados, ansiosos de conseguir todo lo que podían de la vida. Un auditorio hastiado de la guerra, harto de sangre y muerte, tragó sus morcillas. El texto pareció ingenioso porque contribuyó a que el público olvidara la destrucción mundial que había padecido. Coward, y muchos como él, vinieron a calmar al horroizado auditorio

mediante una tranquila distracción. Actualmente su recibimiento apenas sería tibio.

Usted no puede admitirlo, de Kaufman y Hart, no era un mal drama, ni era, de ninguna manera, un drama. Era una pieza de vaudeville hábilmente construida, con una premisa. Los caracteres eran caricaturas risibles, ninguno de ellos telacionado con otro. Cada uno tenía sus propias manías, necesidades, peculiaridades. Los autores tuvieron una gran tarea para ajustarlos a un plan. Tuvo éxito porque presentaba una lección moral que todos podrían aprobar sin seguirla; e hizo reír al auditorio, lo que constituía su propósito.

No olvide que la mayoría de los dramas que llegan a ser exitosos no son terribles. Dramas como *Abe Lincoln en Illinois*, de Sherwood; *Extremo cerrado*, de Kingsley; *Vitoria Regina*, de Housman; *Sombra y substancia* y *El corcel blanco*, de Carroll, y *Alerta en el Rin*, de Lillian Hellmann, merecen seria consideración, a pesar de sus evidentes defectos. Y se basan en el carácter. Hubo algo raro en torno a los dramas verdaderamente malos, algo extraño que los hizo triunfar a pesar de sus imperfecciones. Los caracteres tridimensionales los hubieran hecho aún más afortunados.

Si usted no tiene interés en escribir buenos dramas, sino en hacer dinero rápidamente, no hay ninguna esperanza. No sólo no escribirá un buen drama, sino que no ganará dinero. Hemos visto a cientos de jóvenes dramaturgos trabajar febrilmente en dramas a medio digerir, bajo la impresión de que los productores estaban esperando en fila para arrebatarlos. Y los hemos visto desalentados cuando sus manuscritos finalizaron la ronda. Aun en los negocios, adelantan aquellos hombres que dan a los patroquianos más de lo que esperan. Si se escribe un drama con el único propósito de ganar dinero, carecerá de sinceridad. La sinceridad no puede fabricarse, no puede inyectarse en un drama cuando no se la siente.

Le sugerimos que escriba algo en lo que verdaderamente crea. Y, por el amor del cielo, no se apure. Desempeñe un papel en su manuscrito, que le guste a usted mismo. Observe que sus caracteres crezcan. Describa caracteres que viven en sociedad, cuyas acciones sean forzadas por la necesidad, y hallará que ha mejorado sus oportunidades de venta del drama. No escriba para los productores ni para el público. Escriba para usted mismo.

8. Melodrama

Ahora diremos algunas palabras acerca de la diferencia que existe entre melodrama y drama. En un melodrama la transición es defectuosa o carece enteramente de ella. El conflicto se acentúa demasiado. Los caracteres se mueven con gran celeridad desde una cima emocional a otra — como resultado de su monodimensionalidad. El despiadado asesino, perseguido por la policía, de repente se detiene para ayudar a un ciego a cruzar la calle. Esto es, a primera vista, falso. Es improbable que un hombre que corre para salvar su vida siquiera vea al ciego, y mucho menos que le ayude. Y, ciertamente, sería más probable que un cruel asesino diera un empellón al ciego para apartarle de su camino que realizada una acción bondadosa hacia él. La transición debe hallarse presente para adecuar un creíble carácter tridimensional. La carencia de transición produce melodrama.

9. Sobre el Genio

Examinemos la definición de genio:

"Se supone que Carlyle ha dicho que el genio es una capacidad infinita para esmerarse, pero en *Federico el Grande*

Carlyle dijo: 'El genio es una capacidad sobresaliente para ocuparse de una inquietud por sobre todas las cosas'."

El Enigma del Genio, por HUGO WALKER.

Estamos de acuerdo.

"De un máximo de observaciones el hombre de talento extrae un mínimo de conclusiones, mientras que el genio saca un máximo de conclusiones de un mínimo de observaciones."

Tipos Generales de Hombres Superiores, por OSIAS L. SCHWARZ.

Todavía estamos de acuerdo.

"El genio es el feliz resultado de una combinación de muchas circunstancias."

El Estudio del Genio Británico, por HAVELOCK ELLIIS.

Después volveremos sobre esto.

"Genio: la dote mental peculiar a un individuo; aquella disposición o aptitud de espíritu que habilita a una persona para una cierta clase de acción o éxito especial en una ocupación dada; extraordinaria superioridad mental; excepcional poder de invención o creación de cualquier clase."

Diccionario Internacional de Webster.

El "genio" puede aprender más rápidamente que el hombre común. Es inventivo, hace cosas que no se le ocurren a las personas corrientes. Es mentalmente superior. Pero nada de esto significa que un "genio" pueda ser verdaderamente un genio sin serios estudios. Hemos visto a hombres mediocres aventajar a genios que fueron demasiado perezosos para aprender y trabajar. Llame "semi talentosos" a estos modernos genios, pero el hecho es que el mundo nace con ellos. ¿Por qué estos gigantes mentales quedan en la oscuridad? ¿Por qué tantos de ellos mueren en la miseria? Observe sus antecedentes, su fisiología, y verá la respuesta. Muchos nunca

tienen la oportunidad de ir a la escuela (pobreza). Otros se encuentran con malas compañías y su talento extraordinario se desperdicia en inútiles o malas aventuras (medio ambiente). Hay otros que estudian, pero tienen un cuadro falso de la materia bajo consideración (educación). Usted puede sostener que un verdadero genio siempre encuentra un camino para llegar al éxito, pero eso no es verdad. Cada hombre que ha tenido éxito, a pesar de la adversidad, tuvo la oportunidad para que así ocurriera.

El extraordinario poder mental de un genio no es, necesariamente, suficientemente fuerte para originar su triunfo. En primer lugar, debe tener un comienzo, una oportunidad para profundizarse en el conocimiento de la profesión elegida. Un genio tiene la capacidad para trabajar en alguna cosa durante más tiempo y con más paciencia que cualquier otro hombre.

De aquí deducimos que el genio no es raro. Webster dice que el genio es la "disposición o aptitud de espíritu que habilita a una persona para una cierta clase de acción." Esta "cierta clase de acción" es negada para muchos que tienen la aptitud. ¿Qué se supone que puede hacer este tipo de hombre si se halla obligado por las circunstancias a empeñarse en una acción que es completamente opuesta a la "cierta clase" para la que está habilitado? En este caso la palabra "cierta" posee sumia importancia. Un genio es un genio en sólo una cosa, "una cierta clase de acción". Hay excepciones, naturalmente. Leonardo da Vinci, Goethe — tal vez una docena de hombres esparcidos en la historia de la humanidad, quienes descollaron en más de un terreno. Pero estamos hablando de los otros: hombres como Shakespeare, Darwin, Sócrates, Jesús — cada uno un genio en su campo. Shakespeare tuvo la buena fortuna de hallarse relacionado con el teatro, aunque esa relación fué humilde al principio. Darwin provenía de una familia acomodada, la que le consideró un fracasado a pesar de su

grado de la escuela superior. Luego participó en una expedición a los trópicos, y el espíritu, que estaba "habilitado para una cierta clase de acción", tuvo una oportunidad para poner de manifiesto su aptitud. Y lo mismo sucedió con los otros.

Nadie nace para ser grande. Amamos una cierta materia más que a cualquier otra. Si poseemos todo lo necesario para ampliar nuestros conocimientos, estamos capacitados para marchar a grandes trancos; si nos vemos obligados a hacer alguna otra cosa, nos disgustamos, desanimamos y terminamos en un fracaso.

A un manzano le llamamos manzano antes que muestre sus frutos. ¿No podemos decir, del mismo modo, que un genio es un hombre que ha llevado a cabo algo, y no un hombre que casi ha realizado algo, o que quiere lograr algo y ha fracasado por algún motivo?

No, si las transcripciones anteriores tienen sentido. Ninguno habla de llevar a cabo. Tratan de analizar, simplemente, el material de que está hecho el genio. El éxito es una feliz combinación de circunstancias que ayudan a desarrollarse a un genio, para producir aquello para lo que tiene infinita capacidad. Ese es el significado de la transcripción de Havelock Ellis. No hay nada desacertado en la observación de Osias L. Schwarz de que "un genio saca un máximo de conclusiones de un mínimo de observaciones". ¿Pero esto es sólo verdadero si resulta que el genio tiene éxito? Una semilla de manzano deja de ser una semilla de manzano si un fuerte viento la lleva al corazón de la ciudad y la deposita sobre el duro asfalto, para ser aplastada por pesadas ruedas? No, de todos modos continúa siendo una semilla de manzano, aunque se le niegue la oportunidad de cumplir su destino.

Un pez pone millones de huevos, de los cuales vive uno de cada mil. De los incubados, sólo unos pocos alcanzan la madurez. Sin embargo, cada huevo individual era verdaderamente un huevo de pez, con todos los atributos necesarios

para el desarrollo de un pez. Algunos fueron comidos por otros peces, y los que sobrevivieron no debieron nada a su inteligente perspicacia. Ellis tiene razón: "El genio es el feliz resultado de una combinación de muchas circunstancias." La supervivencia es una de éstas; la herencia otra. La liberación de la pobreza es una tercera, aunque el noventa y nueve por ciento de los genios que ha producido la humanidad provinieron de las más bajas profundidades, luchando para avanzar cada pulgada de su camino hacia el sol. La pobreza no pudo mantenerlos abajo, pero mantiene abajo a miles de otros que habrían tenido éxito si "el feliz resultado de una combinación de muchas circunstancias" los hubiera favorecido.

En cuanto a todos los jactanciosos que corren de un lado para otro, haciendo mucho ruido y sosteniendo que son genios, no podemos descartarlos inmediatamente. Son perjudiciales, pero alguno de ellos puede ser artículo legítimo.

Se ha dicho que todos los asesinos sostienen su inocencia, insisten que se les obligó a confesar un delito que no cometieron. La historia criminal nos enseña que algunos de ellos fueron verdaderamente inocentes, a despecho de las risas burlonas de aquéllos que "sabían mejor".

Sin embargo, no debemos olvidar un atributo importante del genio: una capacidad infinita para esmeritarse en el campo en que se halla puesto su interés. La mayoría de los jactanciosos gasta demasiado tiempo alardeando para que les sobre mucho para trabajar concienzudamente.

No podemos subrayar demasiado fuertemente el hecho de que aunque los genios están provistos de excepcionales poderes de absorción mental en su campo particular, muchos de ellos *nunca tienen la oportunidad* de alcanzar el objeto en que están interesados. Recuerde que la mayoría de los genios lo son en un solo sentido, y verá que en una atmósfera extraña no tienen ninguna oportunidad de desarrollarse.

Un pez fuera del agua se muere, y un genio alejado de su arte frecuentemente es un simplón.

10. ¿Qué es Arte? — Un Diálogo

PREGUNTA: ¿Diría usted que un individuo engloba en sí mismo pensamientos buenos y malos, nobles y depravados? ¿Es verdad que en cada carácter hay un mártir o un traidor?

RESPUESTA: Sí. Un hombre no sólo se representa a sí mismo y a su raza, sino a la humanidad. Su desarrollo físico es, en pequeña escala, el mismo que el de toda la humanidad. Comenzando en el vientre de la madre, pasa por todas las transformaciones que sufrió el hombre desde la época que comenzó su largo viaje desde el protoplasma. Y las mismas leyes se aplican al hombre y a las naciones. El hombre manotea en la niebla, sobre caminos que no están en los mapas, como lo hicieron en otro tiempo las tribus, grupos y razas. En su niñez, en su adolescencia, en su virilidad, experimenta las mismas tribulaciones, la misma batalla para lograr la felicidad que experimentan las naciones. Un hombre es la copia de todo. Su debilidad es nuestra debilidad, su grandeza nuestra grandeza.

PREGUNTA: Lo siento, pero debo disentir. No tengo ningún deseo de ser el guardián de mi hermano. No quiero ser responsable de sus acciones. Yo soy un individuo.

RESPUESTA: Así es un gato, o una rata, o un león, o un insecto. Tome los termitas. Tienen hembras que no hacen nada más que poner huevos. Tienen obreros, guardias, soldados, y otros individuos cuya única función es la de ser estómago para la comunidad. Ellos mastican la fibrosa materia alimenticia en bruto, la digieren, y sólo entonces es apta para comer. Todos los miembros de esta sociedad de insectos se reúnen en torno de este individuo, este estómago viviente, y chupan el alimento preparado para mantenerlos vivos. Cada

uno tiene una función específica; cada uno es indispensable. Destruya cualquier rama de esta sociedad bien organizada y toda ella perecerá. Separadamente, no pueden vivir, de la misma manera que un nervio, un pulmón, o un hígado no pueden vivir sin el resto del cuerpo. En conjunto, estos insectos individuales hacen un individuo — la sociedad. Lo mismo ocurre con su cuerpo. Cada parte funciona separadamente; coordinadas todas estas partes separadas hacen un hombre. Y un hombre, también, es sólo parte del todo: la humanidad. Cada individuo de una familia de termitas tiene su propia personalidad, así como cada pierna, brazo, o pulmón tiene sus propias características, pero a pesar de eso es sólo parte del todo. Es por este motivo que usted haría mejor en cuidar de su hermano; él y usted son partes del mismo todo, y su desgracia necesariamente le afecta a usted.

PREGUNTA: Si un hombre es el poseedor de todos los atributos de la humanidad, ¿qué probabilidades tengo yo de describirle en su totalidad?

RESPUESTA: No es tarea fácil, de ninguna manera, pero el carácter que usted ha trazado es bueno sólo para el grado de aproximación que le dé a esta "totalidad". En arte, sólo aspirando a la perfección puede tener éxito, aunque nunca alcance su meta.

PREGUNTA: ¿Qué es arte, después de todo?

RESPUESTA: Arte es, en una forma microscópica, la perfección no sólo de la humanidad sino del Universo.

PREGUNTA: ¿El Universo? ¿No va un poco demasiado lejos?

RESPUESTA: El protozoa está compuesto de los mismos elementos que las células del cuerpo humano. La conglomeración de millones de estas células, el cuerpo, contiene los mismos elementos que cada célula individual. Cada célula tiene su función específica en la sociedad de células que es el cuerpo, del mismo modo que cada hombre tiene su función

en la sociedad de hombres que es el mundo. Y así como la célula representa el hombre, y él hombre la sociedad, la sociedad representa el Universo. El Universo es gobernado por las mismas leyes que rigen la sociedad humana. La preparación, el mecanismo, la acción y reacción son las mismas.

Cuando un dramaturgo crea un ser humano perfecto, no sólo reproduce al hombre sino a la sociedad a la que pertenece, y esa sociedad es sólo un átomo del Universo. De modo que el arte que crea el hombre refleja el Universo.

PREGUNTÁ: La "perfección" de qué usted habla puede transformarse en una servil imitación de la Naturaleza, o una enumeración del contenido de un ser humano.

RESPUESTA: ¿Le tiene al conocimiento? ¿Perjudica a un ingeniero saber la ciencia de las matemáticas, la ley de la gravedad, la tracción del material con él que está trabajando? Debe conocer todo lo que concierne a su profesión, antes que podamos preguntar si posee el talento necesario para proyectar un puente que será, además de una construcción útil, una obra arquitectónica hermosa. Su conocimiento de las ciencias exactas no excluye la imaginación, el gusto, la gracia en la ejecución real. La misma verdad tiene cabida para los dramaturgos. Algunos hombres pueden obedecer todas las leyes, y sin embargo, su trabajo resulta inanimado. Otros —y han habido tales hombres— utilizan todos los datos aprovechables, obedecen las reglas que encuentran válidas, y funden esta información con sus emociones. Aumentan su conocimiento en el vuelo de su imaginación, y crean una obra maestra.

11. Cuando Usted Escribe un Drama

Asegúrese de formular una premisa.

El paso siguiente que debe hacer es elegir el *carácter central*, el que forzará el conflicto. Si su premisa resulta ser "Los celos le destruyen a sí mismo y al objeto de su amor", el hom-

bre o la mujer celoso será inherente a su premisa. El carácter central debe ser una persona que irá hasta el fin para vengar su injusticia, ya sea real o imaginaria.

A continuación deberá alinear los otros caracteres. Pero estos caracteres tienen que ser *instrumentados*.

La *unidad de opuestos* debe ser constante.

Tenga cuidado de elegir el correcto *punto de ataque*. Debe ser el punto decisivo en la vida de uno o más de sus caracteres.

Cada punto de ataque comienza con *conflicto*. Pero no olvide que hay tres clases de conflicto: estático, a saltos, y crecimiento lento. Debe procurar obtener solamente conflicto creciente.

Ningún conflicto surge sin *exposición constante*, que es *transición*.

El conflicto creciente, el producto de la exposición y transición, asegurará el *crecimiento*.

Los caracteres que están en conflicto evolucionarán desde un polo hasta el otro —como de odio hacia amor— lo que originará la *crisis*.

Si el conflicto continúa en un constante crecer, la *culminación* seguirá a la crisis.

El resultado de la culminación es la *conclusión*.

Asegúrese que la unidad de opuestos sea tan fuerte que los caracteres no se debilitarán o abandonarán el drama a la mitad. Cada carácter tiene que tener algo en peligro, como, por ejemplo, propiedad, salud, futuro, honor, vida. Cuanto más fuerte sea la unidad de opuestos, tanto más seguro puede estar que sus caracteres demostrarán su premisa.

El *diálogo* es tan importante como cualquier otra parte de un drama. Cada palabra pronunciada surgirá de los caracteres involucrados.

Brander Matthews y su discípulo, Clayton Hamilton (en su libro *La teoría del teatro*), insiste que un drama sólo puede ser juzgado en un teatro, delante de un auditorio.

¿Por qué? Convenimos que es más fácil ver la vida en un actor de carne y hueso que en una página impresa, pero ¿por qué sería ésa la *única* manera de reconocerla? ¡Qué desperdicio de material habría si los arquitectos emplearan el mismo método de juicio! Las casas serían construidas en tamaño y material verdadero antes que los propietarios decidan si quieren esa clase de casa o no; los puentes se tenderían sobre los ríos antes que el gobierno pudiera decir al ingeniero si su puente es aceptable o no.

Un drama puede ser juzgado antes que llegue a representarse verdaderamente.

En primer lugar, la premisa debe ser discernible desde el comienzo. Tenemos derecho a saber en qué dirección nos conduce el autor. Los caracteres, originándose en la premisa, necesariamente se identifican con el propósito del drama. Demostrarán la premisa a través del conflicto. El drama debe comenzar con conflicto, el que crece constantemente hasta que alcanza la culminación. Los caracteres deben ser tan bien trazados que, ya sea que el autor haya declarado sus antecedentes individuales o no, podamos descubrir el caso exacto de la historia de cada uno de ellos.

Si conocemos la composición del carácter y el conflicto, sabremos qué tenemos que esperar de cualquier drama que leamos.

Entre ataque y contraataque, entre conflicto y conflicto, está la transición, manteniéndolos unidos como la mezcla mantiene los ladrillos. Buscaremos la transición como buscamos los caracteres, y si no la encontramos sabremos por qué el drama progresó a saltos y brincos, en vez de crecer naturalmente. Y si encontramos demasiada exposición, sabremos que el drama será estático.

Si leemos un drama en que el autor estudia sus caracteres en los más minuciosos detalles sin comenzar su conflicto, sabremos que ignora el ABC de la técnica dramática. Cuando

los caracteres son oscuros, el diálogo se va por las ramas y resulta confuso, no necesitamos ninguna representación escénica para determinar si el drama es bueno o malo. Debe ser malo.

Un drama comenzará en un punto decisivo en la vida de uno de los caracteres. Podemos ver, después de las primeras páginas, si ocurre esto en el drama o no. Análogamente, bastarán unos pocos minutos de lectura para darnos cuenta si los caracteres están instrumentados o no. No es necesaria ninguna representación teatral para decírnos estas cosas. El diálogo debe surgir del carácter, no del autor. Debe indicar los antecedentes, la personalidad, y la ocupación del carácter.

Si leemos un drama que se desordena con personajes que no hacen nada para ampliar el propósito esencial, que están allí simplemente para producir un relieve cómico o variedad, sabemos que el drama es fundamentalmente malo.

Dicir que necesitamos una representación teatral para juzgar un drama es, para decir lo menos, cometer petición de principio. Demuestra la ignorancia de los fundamentos de la dramaturgia y la necesidad de un estímulo exterior para tomar una resolución vital. No ignoramos la respuesta que podemos esperar. "El arte", han dicho ciertos hombres — y dirán — "no es una ciencia exacta, tal como la construcción de puentes o la arquitectura. El arte se rige por disposiciones de ánimo, emociones, accesos personales. Es subjetivo. Usted no puede decir a un creador qué fórmula debe emplear cuando está inspirado. Emplea lo que la chispa de su inspiración le señala. No hay ninguna regla establecida."

Cada hombre escribe como le place, naturalmente, pero hay ciertas reglas que debe seguir. Está obligado, por ejemplo, a emplear un instrumento de escritura y algo en que escribir. Éstos pueden ser antiguos o modernos, pero no puede prescindir de ellos. Hay reglas gramaticales, y hasta aquellos escritores que emplean la técnica del correr de la imaginación obser-

van ciertas reglas de construcción. En realidad, un escritor como Santiago Joyce sienta reglas mucho más rígidas que las que el término medio de los escritores es capaz de seguir. De modo que, en dramaturgia, no hay ningún conflicto entre el acceso personal y las reglas básicas. Si usted conoce los principios, será un mejor artesano y artista.

No le resultó una tarea simple aprender el alfabeto. ¿Recuerda cómo expresaba una "B" muy parecida a una "D", la "W" como una "M" borracha? Le resultaba difícil comprender lo que leía cuando estaba tan ocupado vigilando las letras para distinguirlas con precisión unas de otras. ¿Imaginó usted que llegaría un día en que podría escribir sin darse cuenta que hubiera una cosa tal como la "A" o la "W"?

IX

DRAMÁS ANALIZADOS

1. *La Aflicción de Electra*

El regreso al hogar. Primera parte de una trilogía,

por

Eugenio O'Neill

SINOPSIS

A través de la conversación de un grupo de personas que están mirando la casa de Mannon en Nueva Inglaterra, nos enteramos que los Mannon constituyen una familia rica y que el padre y el hijo se encuentran luchando en la Guerra Civil mientras la madre y la hija permanecen en la casa. Nos enteramos que los vecinos del pueblo tienen aversión a Cristina, la madre, a causa de su origen extranjero. Oímos una vivisección de la familia: el casamiento del tío David de Ezra Mannon con una niñera franco-canadiense a la que había "metido en dificultades".

La acción revela que Lavinia, la hija, odia a su madre tanto como ama a su padre y hermano. Ella ha investigado acerca de un desliz de Cristina en Nueva York, y verificado su sospecha de que Cristina y Adán Brant son amantes. Brant es un capitán de barco que ha estado viniendo a la casa,

aparentemente para cortejar a Lavinia. Más adelante, Lavinia sospecha que Brant es el hijo de la niñera que una vez fué traicionada. Ella se burla al cerciorarse de esto, y disputan. Entonces se vuelve contra su madre, diciéndole que a menos que abandone a Brant y se convierta en una esposa respetuosa de Ezra, pondrá en conocimiento de su padre los pormenores de este asunto y hará inscribir a Brant en la lista de enemigos en todos los buques a vela. Cristina consiente, habiendo revelado a Lavinia su aversión hacia su marido.

Cristina obliga a Brant a participar en un plan para envenenar a Ezra. Él tiene que comprar el veneno y ella se lo suministrará.

Ezra regresa y es mimado por su hija. Ella no quiere dejar solos a sus padres, pero es obligada a hacerlo. Ezra le habla a Cristina de su amor y de su deseo de comenzar una vida mejor. Ella trata de calmarlo negando la existencia de frialdad de su parte u obstáculo entre ellos.

Más tarde, esa misma noche, ellos se encuentran conversando en su habitación. Ezra está ofendido porque la actitud de Cristina hacia él es respetuosa pero fría. Ella es deliberadamente cruel, revelando sus amores con Brant. Ezra tiene un ataque al corazón, y Cristina le administra el veneno. Él llama a Lavinia, la que irrumpre en la habitación. Ezra dice: "¡Ella es la culpable... no la medicina!" antes de morir en sus brazos.

Lavinia interroga a Cristina, la que sufre un desvanecimiento. La hija encuentra las píldoras de veneno en el suelo, y su sospecha se convierte en certeza. Llorando pide a su padre muerto que la guíe, mientras cae el telón.

2. *Cena a las Ocho*

Un drama en tres actos,

por

Jorge S. Kaufman y Edna Ferber

SINOPSIS

Millicent Jordan, una mujer de sociedad, proyecta una cena en homenaje de Lord y Lady Ferncliffe, leones sociales. Invita al doctor y a la señora Talbot, Dan y Kitty Packard, Carlota Vance y Lorenzo Renault. Su hija, Paula, no está incluida.

El drama trata de las tragedias individuales de los huéspedes, el anfitrión, Paula, y el cuerpo doméstico de la casa de Jordan. Descubrimos que los negocios de Oliver Jordan están vacilantes y que Dan Packard, de quien espera ayuda, intenta engañarle. También nos enteramos que el corazón de Oliver se halla en un estado tal que le dejará muy corto tiempo de vida.

Dan Packard, a su vez, es traicionado por su insignificante esposa. Él le da lujos, pero la descuida, y ella ocupa su tiempo con el doctor Talbot. Durante una disputa, ella hace saber a Dan que le es infiel, pero no descubre el nombre de Talbot. Aquel no puede divorciarse de ella sin hacer conocer al mundo sus turbios negocios. La criada de Kitty, Tina, comienza a arrancarle dinero a cambio de no revelar la identidad de su amante.

El doctor Talbot está cansado de Kitty. Es un hombre que ha tenido muchas aventuras amorosas, a pesar de su amor por su esposa. Lucy Talbot conoce su infidelidad, pero todavía tiene esperanzas de que se regenere.

Carlota Vance, en otro tiempo famosa actriz, tiene acciones en la Compañía de Jordan y proíbete no venderlas. Sin embargo, las vende a un agente de Packard.

Lorenzo Renault, invitado como un hombre extraordinario por Carlota, es un actor cinematográfico en decadencia. Él y Paula Jordan han sido amantes, aunque ni sus padres ni su novio tienen noticia siquiera de que fuesen conocidos. Su arrogancia y embriaguez le conducen a disputar acaloradamente con su agente, Max Kane, quien está tratando de conseguirle un papel en el teatro. Kane le revela que su piedad le había impulsado a ocultarle constantemente que el nombre de Renault es una cosa del pasado, un hazmerreír para los productores. Dándose cuenta que ahora no tiene ni fama ni dinero, Lorenzo se suicida.

Ricci, el chófer de Jordan, y Gustavo, el mayordomo, desean a Dora, la criada. Dora prefiere a Gustavo, pero insiste en casarse. Se casan el día antes de la cena. Cuando Ricci se entera de ésto ataca a Gustavo, y los hombres pelean. Los dos salen con contusiones. Luego, en la tarde de la reunión, Carlota Vance menciona, en presencia del mayordomo y la criada, que ella conoce a la esposa de Gustavo y sus tres niños.

Durante la riña entre los sirvientes, el espiégo con las langostas de mat ha sido echado a perder. Millicent se entera de ésto y del hecho de que los dos hombres han tenido "accidentes" justamente antes de la cena. Los Ferncliffes salen para Florida, dejando histérica a Millicent. En este punto, Paula intenta contar a su madre su amor por Renault (ella aun no se ha enterado de su muerte), y Oliver trata de pedirle que suspenda la tertulia después de la cena porque no se siente bien. Millicent se vuelve hacia ellos encoletizada porque se atreven a interrumpirla con sus insignificantes problemas cuando ella sólo tiene ocho personas para la cena. Invita a su hermana y a su cuñado para completar, y, puntualmente a las ocho, el grupo se levanta para cenar.

J. Tartufo

Una comedia en tres actos,
por
Molière

SINOPSIS

Tartufo es un bribón que se halla en la miseria y que, bajo la apariencia de una serviente religiosidad, se hace querer por Orgón, un rico ex oficial de la Guardia del Rey.

Una vez establecido en la casa de Orgón, intenta reformar a la familia, esforzándose por apartarlos de su vida social y conducirlos a una vida puritana. Su verdadero propósito es el de conquistar a la hermosa y joven esposa de Orgón. Induce a Orgón a que haga romper el compromiso de su hija Mariana con su amado Valerio, diciendo que ella necesita un hombre piadoso para guiarla en una vida pura. Esto enfurece a Damis, hijo de Orgón, el que está enamorado de la hermana de Valerio.

Damis sorprende a Tartufo haciendo proposiciones a su madrastra. Se lo dice a su padre en presencia de Tartufo, pero éste no le cree. Orgón insiste en que Damis pida disculpas a Tartufo. Damis se rebusa, y su padre, encolerizado, reniega de él.

En medio de la inquietud de esta familia, Orgón le confía a Tartufo una caja que contiene importantes informaciones que le diera un amigo exiliado. La revelación de estos secretos significa traición por parte de Orgón y probablemente la muerte para su amigo.

Orgón cree tan sin reservas en la honestidad y santidad de Tartufo que hace una escritura de cesión de todos sus bienes para que él los cuide y administre. Para hacer el vínculo aún más estrecho, quiere casar a Tartufo con su hija.

La esposa de Orgón, Elmira, amargada por estos sucesos,

incita a Tartufo a hacerle el amor mientras Orgón está escondido, pero al alcance del oído. Desilusionado y ultrajado, Orgón ordena a Tartufo salir de su casa, olvidando que ha puesto su fortuna en poder de Tartufo.

Al día siguiente, Tartufo hace uso de su derecho legal para obligar a Orgón y a su familia a abandonar su casa, y está dispuesto a tomar posesión de ella. También ha llevado al Rey la caja conteniendo los secretos del amigo de Orgón. El Rey reconoce a Tartufo como un pícaro que ha cometido delitos en otra ciudad. Tartufo es encarcelado. En vista de los leales servicios prestados por Orgón en el ejército, el Rey le devuelve la caja sin abrirla.

ANALISIS

Premisa

Quien cava una fosa para otro, cae en ella.

Carácter central

Orgón fuerza el conflicto.

Caracteres

Orgón es un rico ex oficial, dominante, estúpido, que confía ciegamente, religioso -- pero ¿por qué? Nunca lo descubrimos.

Tartufo es un carácter sutilmente trazado, afable, de hablar meloso, inteligente, psicólogo. Sin embargo, vemos sólo dos aspectos de él — el físico y el psicológico. Sus antecedentes permanecen en la oscuridad. Nos gustaría saber cómo llegó a dedicarse a semejante trapacería, poseyendo, como lo demuestra, muchas habilidades. No conociendo sus antecedentes, vemos los resultados, pero no las causas que le hicieron como es.

Elmira es una buena madrastra y esposa. Es mucho más

joven que su marido. ¿Se casó con él por amor, por dinero, o por ambas cosas? ¿Qué fué lo que le hizo un modelo de esposa cuando es tristemente desdichada por Orgón, cuyos pensamientos son todos para Tartufo?

Damis, el hijo, es energético y obstinado. Le observamos tratando de remediar la situación. Sólo logra encolerizar a su padre y ser expulsado de su casa. Se va, dejando tras sí a un hombre que sabe que hará estragos en su familia. Regresa cuando lo ruegan y todo está perdonado. No crece.

Mariana, la hija, es una débil jovencita, demasiado pusilánime hasta para luchar por el hombre que ama. Aunque en esa época, la regla era obedecer estrictamente los deseos paternales, por lo menos podría haber opuesto una violenta protesta por su amor. Cuando se enfrenta con los deseos de su padre, permanece callada e insinúa una protesta, pero débilmente. Tiene que ser empujada por su sirvienta, primero para reunirse con su galán, y después, para desafiar a su padre tranquilamente; y tenemos muy poca confidencia de su parte. Es completamente estática, movida por su criada.

Cléanto, el hermano de Elmita, no contribuye con nada al drama. Trata, simplemente, de disuadir a Orgón de su ciega confianza, al igual que lo hacen todos. Aparece en el primer acto, y no habiendo logrado nada, vuelve para convencer a Tartufo que interceda para que Orgón perdone a su hijo. No tiene éxito, y le venimos nuevamente en el tercer acto, para hacer algún diálogo adicional. No contribuye al conflicto.

La señora Pernelle, madre de Orgón, es empleada para la exposición en el comienzo del drama, reaparece al final para hacer un poquito de comedia; no contribuye con nada.

A *Valerio* le venimos como galán de Mariana, y por lo menos, está resuelto a que ella no se case con nadie si no es con él. Él no sería necesario si Mariana tuviera la suficiente fuerza de carácter para luchar por su amor. Como ella

no la tiene, es necesario, para el drama, que Valerio luche por ella. Para probar cuán ciega era la confianza de Orgón, aunque un tanto excesivamente, le demuestra que es un verdadero amigo cuando le ofrece ayudarle a escapar de la policía. Por esta vez, sin embargo, Orgón se da cuenta plenamente de su error, y este acto de amistad demuestra que él ya lo sabe.

Dorina es la sirvienta insolente, franca, lista, indispensable para el drama porque, sin ella, algunos de los caracteres difícilmente se moverían. No obstante su agudeza, es un carácter gastado, para nosotros que venimos a los seres humanos moviéndose espontáneamente — lo que hacen cuando son tridimensionales y se hallan en el conflicto adecuado.

Instrumentación

Oregón y Tartufo son buenos contrincantes, el uno simple y confiado, el otro astuto. Elmira, que no se asemeja en nada a su marido, es capaz de ser aún más lista que Tartufo. Damis y Valerio son semejantes en tipo y difícilmente capaces de levantarse contra el carácter central. Mariana es descolorida, propensa a ser batida por el más ligero viento. Dorina, la criada, se mantiene sola, firme, sin temor y astutamente. Se halla mejor instrumentada con Tartufo, y nos habría gustado verlos en conflicto dual.

Unidad de opuestos

Este es el fuerte vínculo que mantiene el drama sin interrupciones. La intriga amorosa de Mariana y Damis es vital para ellos. El deseo de toda la familia de continuar la vida serena, obstaculizada por Tartufo, impide que caiga uno abandone la escena. Naturalmente, Elmira puede abandonar a su marido, y como conocemos tan poco acerca de ella, no vemos por qué no lo hace, pero posiblemente el

amor o el dinero la retienen. Suponemos que uno de los dos es el motivo.

Punto de ataque

La crisis se produce en la mitad del primer acto, cuando Orgón decide romper el compromiso de su hija con Valerio y casarla con Tartufo. La primera mitad del acto es exposición pura, por lo que el justo punto de ataque habría sido la resolución de Orgón, cuando algo habría estado en peligro.

Conflictos

La primera mitad del primer acto es estática. Después, el drama se mueve hacia la crisis y la culminación, viéndolo en oleadas, pero el conflicto no es bastante poderoso, porque la oposición de la familia hacia Orgón se realiza en son de protesta, más bien que en abierto desafío.

Transición

En el caso de Orgón y Tartufo, las transiciones son buenas. En el segundo acto, Tartufo va hábilmente desde piedad hasta una declaración abierta de su amor y deseo por Elmira, aunque tratando de encubrir su pasión en la luz de una emoción celestial.

Orgón va gradualmente más y más hondo en su ceguera respecto a Tartufo.

Durante todo el drama, salvo unas pocas excepciones, la transición es dirigida excelentemente.

Crecimiento

Tartufo evoluciona desde decepción hasta humillación. Orgón, desde confianza hasta desilusión.

El resto de la familia no crece. Ellos empiezan odiando a Tartufo y terminan odiándole de la misma manera. El único crecimiento se verifica en Elmira, la joven esposa. Ella

evoluciona desde pasividad hacia la acción real de hacer caer en la trampa a Tartufo. Sin embargo, lo concerniente a la emoción, permanece siempre igual. Esperábamos que se agrandara a los ojos de su marido, o bien que se transformara de una esposa obediente en independiente. No lo hace.

Crisis

Cuando Elmira induce a Orgón a ocultarse mientras ella intenta desenmascarar a Tartufo.

Culminación

Tartufo es descubierto. Ordena mudarse a Orgón y familia.

Resolución

Al final, Tartufo, al borde de un triunfo completo, es reconocido por el rey como un villano que, bajo un nombre supuesto, había cometido una serie de delitos en Lyon, y es arrestado.

La premisa es: "Quién cava una fosa para otro, cae en ella". La intervención del rey fué un débil artificio para demostrar la premisa.

Diálogo

Bueno, especialmente en el caso de Tartufo y Orgón. Los parlamentos de los dos hombres pueden identificarse con los caracteres.

4. *Espectros*

por

Enrique Ibsen

SINOPSIS

La señora Alving ha construido un orfanato dedicado a la memoria de su difunto marido. El señor Manders, el cura, viene a consultarla sobre si asegurarían la construcción

o no. Hacerlo así implicaría que no tiene fe en Dios; dejar de asegurártela sería un riesgo. La señora Alving está de acuerdo en prescindir del seguro, pero manifiesta que ella no responderá de las pérdidas que pudiera ocasionar un incendio de la casa.

Osvaldo, el hijo de la señora Alving, ha venido del extranjero y permanecido en la casa durante dos días. Es un artista que ha vivido lejos de sus padres desde que tenía siete años. Sostiene, por experiencia, las mismas ideas a que ha llegado su madre a través de los libros — ideas que el señor Manders encuentra espantosas, ya que ellos se ocupan más de investigar la verdad que de acatar sumisamente los preceptos divinos.

Engstrand, un despreciable anciano, es el padre de Regina, la sirvienta de los Alving, la que ha sido educada por la señora Alving. Desea abrir una posada para marineros y quiere que Regina trabaje en ella. Pero ella tiene otras ideas, que se relacionan con Osvaldo. Él ha apelado al sacerdote para que la obligue a cumplir con su deber filial. La señora Alving se niega a dejar ir a Regina.

El señor Manders cree que es su deber hablar con la señora Alving acerca de su proceder. Le recuerda que ella fué una mala esposa, que después de un año de matrimonio abandonó a su marido y fué a él en busca de amor y protección. Y está orgulloso de haberla enviado de vuelta. Y ahora, dice, encuentra que concuerda con el malvado de su hijo, el que cree que puede haber honestidad en sus relaciones amorosas sin la autorización de la iglesia. La señora Alving le hizo conocer el secreto de su vida matrimonial. Le reveló que su marido jamás enmendó su conducta, que su buena reputación era obra de ella. Cuando se casaron él era sifilitico, y se volvió más libertino aún a medida que pasaron los años. La culminación fué la seducción de la criada — madre de Regina. El Capitán Alving, no Engstrand,

es el padre de la muchacha. Es el final de esta revelación lo que Osvaldo y Regina, espectros de sus padres, están oyendo en el comedor.

Osvaldo manifiesta a su madre que está enfermo. Fué a lo de un médico el que le reveló la naturaleza de su enfermedad y observó que "las culpas de los padres recaen sobre los hijos". Osvaldo, que sólo conocía el glorioso retrato que las cartas de su madre le hicieran de su padre, está furioso. Cree que sus moderados placeres son repudiables y vive torturado por el pensamiento de que ha causado su propia ruina. Quiere casarse con Regina y abandonar la vida errante.

La señora Alving decide poner en conocimiento de la verdad a ambos jóvenes, pero es interrumpida por la noticia de que se está incendiando el orfanato. Cuando el lugar queda en ruinas, nos enteramos que Manders y Engstrand han estado orando en el cercano taller de carpintería. Engstrand insiste que el sacerdote dejó caer una mecha encendida sobre algunas virutas. Manders está aterrorizado por lo que sufrió su posición en la comunidad, y Engstrand aprovecha la oportunidad para tenerlo bajo su dominio mediante la amenaza del escándalo. El cargará con la culpa del incendio si Manders procura que el dinero sobrante de la fortuna privada del Capitán le ayude a instalar su posada. Manders consciente de buena gana.

La señora Alving relata a Regina su historia, y ésta se encoleriza. Ella siente que habría sido educada y criada como hija de Alving. Se alegra de no haberse casado con Osvaldo ahora que sabe que está enfermo, y resuelve probar su suerte con Engstrand. A solas con su madre, Osvaldo revela el horror final. No está simplemente enfermo. Está sufriendo reblandecimiento cerebral, y a medida que pase el tiempo estará más y más desvalido. Sabía que Regina le mataría si llegara el caso, y quiere que su madre le prometa hacer lo mismo. Ella se niega, horrorizada, cuando él le muestra las

tabletas de morfina. Pero al amanecer tiene otro ataque y se sienta, enceguecido, preguntando por el sol. Ella se da cuenta que la muerte sería la solución más misericordiosa y va en busca de las tabletas.

ANALISIS

Premisa

Las culpas de los padres recaen sobre los hijos.

Carácter central

La aciaga herencia fuerza el conflicto.

Caracteres

La señora Alving es un carácter bien redondeado. Somos capaces de reconstruir su vida desde la época en que era una hija respetuosa hasta que se convirtió en la aterrizada joven esposa, que, a pesar de su gran desgracia, renunció a su libertad para cumplir con su "deber". Desde entonces, su único propósito en la vida fué el de salvar la reputación de su marido por el bien de su hijo. En los años intermedios su espíritu se desarrolla tan alarmantemente que sin ninguna dificultad desechará el endeble edificio de sus antiguas creencias. Es una mujer fuerte, resuelta.

El señor Manders se pone de manifiesto en su piedad y se niega a dejarse tentar por la verdad. Ha sido guiado por su conciencia durante toda su vida, pero cuando su reputación se ve amenazada, él, el portahachón de la verdad, se deja corromper por necesidad.

Osvaldo es inteligente, con alma de artista, creyente de la realidad. Ha vivido su vida conforme a cómo la vió y la juzgó de acuerdo a lo que había visto, no según lo que había oído.

Regina ha sido educada y criada en la casa de Alving,

sin embargo, en su caso, la herencia es más fuerte que el medio ambiente. Su carácter no posee nada de sinceridad ni refinamiento.

Engstrand es un hábil embustero, con innata sagacidad. Sin embargo, no es malvado — en realidad, tiene un cierto encanto.

Todos los caracteres son tridimensionales.

Instrumentación

Están bien instrumentados: El claro entendimiento de la señora Alving en contra de la ciega piedad de Manders, la astucia de Engstrand en oposición a la gran fe de Manders, la independencia y sagacidad de Regina en pugna con la astucia de Engstrand. Osvaldo es inteligente y resuelto.

Unidad de opuestos

La señora Alving y el señor Manders están unidos para mantener viva la leyenda de la nobleza de carácter del Capitán Alving y para evitar a todo trance un casamiento entre Regina y Osvaldo, ya que son medio-hermanos.

Punto de ataque

El primer acto es un excelente ejemplo de exposición por medio del conflicto, creciente en un continuo crescendo.

Conflictos

Al principio los conflictos se encuentran en un plano inferior, pero crecen en una escala ascendente. La decisión principal se oscurece temporalmente en la escena entre Manders y Engstrand, luego se eleva hasta un punto tenso al final del segundo acto. El tercer acto comienza nuevamente en un plano inferior, aunque todavía tenso, y luego se eleva con pleno vigor hasta la resolución.

Transición

Hay magníficas transiciones entre los conflictos, desde el comienzo — al principio conduciendo la revelación de la señora Alving de que su marido jamás había enmendado su conflicto, y que Regina era su hija ilegítima; luego en la escena entre Manders y Engstrand, y nuevamente en la resolución de Osvaldo de casarse con Regina. Finalmente, Manders es persuadido de dejar que Engstrand cargue con la culpa del incendio del orfanato; convencido de una manera que ordinariamente sería odiosa a sus normas. La transición en el tercer acto crece continuamente hasta la misma culminación.

Crecimiento

La señora Alving se da cuenta de su tontería al ocultar durante todos aquellos años la verdadera naturaleza de su marido.

El señor Manders crece desde moral estricta hasta salvar su reputación con un embuste.

Osvaldo evoluciona desde el estado normal hasta la locura. Regina desde una muchacha deferente, respecto a la señora Alving y Osvaldo, hasta abandonarlos.

Engstrand tiene éxito al conseguir el dinero para su casa de marineros.

Crisis

La decisión de Osvaldo de casarse con Regina.

Culminación

La postración mental de Osvaldo.

Resolución

La búsqueda de las tabletas de morfina por parte de la señora Alving.

Diálogo

Bueno; todos los párrafos provienen de la personalidad de los caracteres.

5. *Deleite de un Idiota*

por

Roberto Sherwood

SINOPSIS

Un grupo de personas se halla en un hotel situado en lo que fueran los Alpes austriacos pero que ahora es parte de Italia. Hay amenaza de guerra en el aire, y constantemente aparecen oficiales italianos. Los que se encuentran en el hotel son el doctor Waldersee, un hombre de ciencia alemán que está ansioso por trasladarse a Zurich donde podrá continuar sus experimentos para encontrar un remedio contra el cáncer; el señor y la señora Cherry, dos ingleses que están pasando su luna de miel; Quillery, un radical-socialista francés; Enrique Van, un director de variedades, y Les Blondes, su compañía de seis muchachas; Aquiles Weber, un magnate de las municiones y su compañera de viaje, Irene.

Enrique Van está seguro que Irene es una muchacha que una vez durmió con él en Omaha. Ella lo niega. Quillery se precipita gritando por todas partes en contra de la guerra, tal como la practican Inglaterra, Francia e Italia — cualquier país. Luego, cuando se declara la guerra entre Francia e Italia, Quillery se vuelve violentamente patriota y anti-italiano. Es muerto de un balazo. Los pasaportes llegan por la mañana, y todos pueden irse menos Irene. El doctor regresa a Alemania, amargado con respecto a su propio trabajo humanitario y del mundo. El señor Cherry regresa para alistarse en el ejército. Weber va a aumentar las ganancias que le produce su empresa militarista. Pero como finalmente

Irene le dijo cuánto despreciaba sus actividades, resuelve abandonarla.

Irene admite que era ella la muchacha que conocía Enrique, y él regresa al hotel cuando los otros ya se han marchado. Todo el mundo ha ido a la guerra "contra el pequeño pueblo", como dice Irene. Ella y Enrique ejecutan y cantan *Adelante, soldados cristianos* mientras la batalla brama por encima y alrededor de ellos.

6. *Hoyo Negro*

por

Alberto Maltz

SINOPSIS

Pepillo Kovarsky, un minero que estuvo en la cárcel por actividades gremiales, acusado de volar con dinamita un mecanismo de vuelco, regresa al hogar para encontrar que su esposa, Iola, es mantenida por su hermana y su cuñado, Antonio Lakavitch. Antonio ha quedado lisiado a causa de un accidente en la mina y la indemnización que recibe apenas le alcanza para mantenerse él y su familia. Pepillo, aunque está en la lista negra, intenta conseguir trabajo bajo un nombre supuesto, pero siempre es descubierto y expulsado. Regresa a la casa de su hermana, y Prescott, el hermano de su esposa, que es superintendente de la mina, le ofrece un puesto de embaucador. Aterrorizado por la presión de su esposa, acepta.

El camarada de Pepillo, Anetsky, es herido por una llamarada de gas en una cámara "caliente" en la mina, y se le ordenó a Pepillo que espacie el rumor de que Anatsky fué herido en una cámara clausurada, donde no tenía por qué estar. Cuando los hombres se reunieron para discutir la po-

sibilidad de iniciar una huelga, Pepillo miente acerca de la manera cómo se hirió Anetsky y retarda la acción.

Luego Prescott obliga a Pepillo a revelar el nombre de los organizadores. Le amenaza con despedirlo y ponerlo en evidencia como traidor, y el minero accede a su demanda.

Cuando nació el niño, Pepillo pelea con un sujeto y es llanamente acusado de ser un espía, ya que nadie ignora que él se halla en buenos términos con el superintendente de la mina — y porque los organizadores fueron sorprendidos y expulsados el día antes.

Antonio, su cuñado, ahora sólo ve una solución para Pepillo. Debe abandonar la mina y comenzar una nueva vida por sí mismo. Su esposa y el niño se quedarán hasta que él pueda mantenerlos. Al tiempo que Pepillo sale oímos el vocero de los hombres que se declaran en huelga.

7. Tobillo de Bronce

Un drama en tres actos,

por

Du Bose Heyward

SINOPSIS

Acto I

Lorenzo es el ciudadano principal de Rivertown, una floreciente ciudad en el extremo sur.

Cuando comienza el drama, Lorenzo, su esposa Ruth y un vecino están discutiendo el caso Jackson, una familia de gente blanca que tienen sangre negra. Lorenzo es el principal antagonista en el caso. Cree que una sola gota de sangre negra hace que una persona deba ser considerada negra e inhabilitada para alternar en la sociedad de los blancos.

Ruth se halla al final de su preñez, y Lorenzo duda

entre ir o no ir a la reunión de la Junta de Educación esa noche. Allí están tratando el caso Jackson. Resuelve ir.

Más tarde encontramos a Lorenzo aguardando a que nazca su niño. Sus amigos y vecinos le hacen compañía. Beben y hablan acerca de los Jackson. Ellos, y el Reverendo del pueblo, están resueltos a expulsar a estas gentes. Discuten de licores y otras cosas. Lorenzo está decidido a dar una esmerada educación a su hija June para que se convierta en una dama como su madre. Al fin, el médico sale para hablar con Lorenzo, y los hombres se van.

El médico le relata la historia de los Tobillos de Bronce, personas blancas con sangre negra, y cuán trágico resulta segregarlos. La mayoría de las personas blancas que tienen sangre negra lo ignoran. Se creen absolutamente blancas. De cuando en cuando se produce una reversión, con el siguiente horror de los padres.

Le revela que la madre de Ruth era mulata. Ruth no sabía esto, y siempre pensó que era blanca pura. Ahora ella ha dado a luz un niño que tiene sangre negra.

Acto II

Lorenzo se ha negado a entrar en la habitación de Ruth durante su convalecencia. Ella está asustada.

El médico intenta amortiguar el ofuscamiento de Lorenzo, induciéndole a hacer planes para enviar a Ruth y al niño a una gran ciudad lejana, o al campo, donde sus asuntos serán secretos.

Lorenzo reacciona vivamente, diciendo que no tiene ninguna intención de hacerse cargo del niño. Después consigue apaciguarlo y explica que se iría inmediatamente con su familia, pero si lo hace, los vecinos sospecharían. La tragedia principal es su hija, June. Ahora será considerada negra. Lorenzo está desesperado.

El médico se va y sale Ruth. Al principio Lorenzo retro-

cede. Luego se abrazan desesperadamente. Comienzan a hacer planes. Lorenzo quiere abandonar la ciudad calladamente. Después pueden dejar al niño al cuidado de alguien, regresar, y decir a los vecinos del pueblo que el niño se enfermó y murió.

Ruth no renunciaría a su niño, al que ama, y que la necesita más que June y Lorenzo.

Ella resuelve regresar a su propio pueblo. Lorenzo y June deben quedarse donde están. Entra en su habitación para arreglar el equipaje.

Entran dos amigos de Lorenzo, borrachos. En un nervioso frenesí, Lorenzo intenta desembarazarse de ellos con un revólver. Justo en ese momento entran el Reverendo y un vecino. Lorenzo está precavido y desconfía.

Ellos hablan de volver nuevamente al caso Jackson. Una sociedad de ayuda mutua entre negros, del norte, se ha interesado en la causa y envía un investigador. Probablemente el pleito irá a los tribunales, Lorenzo se desespera. Estos medios legales y los detectives que tendrán que intervenir, pondrán al descubierto su secreto.

Trata de convencerlos de abandonar la causa.

Entra el señor Jackson y suplica a Lorenzo que lo dejen en paz. Este trata de hacer que los otros voten de la misma manera que él. Ellos insisten que debe continuar la lucha para preservar a la comunidad de la mezcla de sangres.

Dado que Lorenzo aboga por la causa de Jackson, los otros se vuelven suspicaces. Le oyenden, y Lorenzo, en un arranque de cólera, les muestra su hijo. Inmediatamente le rehuyen.

Acto III

Ruth, vestida para el viaje, despierta a Lorenzo que duerme el sueño de su borrachera. Ella se marcha. Después, él puede divorciarse.

Entonces Lorenzo le hace comprender por primera vez que ella, en su excitación, no había hecho caso de que ahora June también es negra.

Ruth no puede permitir que su hija marche por la vida con un estigma de tal naturaleza sobre ella. Llamando a los vecinos, les dice que el médico había mentido. Que ella era verdaderamente blanca, pero tuvo una aventura con un sirviente negro que había muerto hacía poco.

Enloquecido por la ira, Lorenzo la mata a ella y al niño, tal como ella lo esperaba.

COMO COMERCIALIZAR SU DRAMA

La dramaturgia no se halla limitada a un grupo selecto. ¿Existe alguna persona inteligente que, alguna vez en su vida, no sintió impulsos de escribir un poema, un cuento corto, novela o drama? La dramaturgia tienta a miles de personas cada año. Ellos la reconocen como una verdadera mina de oro.

Dwight Deere Wiman, el conocido productor teatral de Broadway, escribió un artículo informativo en el New York Herald Tribune del domingo 6 de abril de 1941, titulado "Consejos del productor al dramaturgo". Relata algunos hechos interesantes, importantes y alentadores para los dramaturgos noveles.

"Cada año", escribe el señor Wiman, "miles de hombres de negocios aburridos y amas de casa cansadas de su trabajo encuentran lenitivo para sus desvelos y fracasos en la dramaturgia. Y, por favor, no me entendáis mal. No tengo ninguna intención de hacer observaciones deprimentes ni en son de mofa. Creo que es una señal saludable, y muy a menudo, en realidad, surge alguno que, según todos los reglamentos, no sabría absolutamente nada acerca de los embrollos del teatro.

"*La luna de tres picos* y *Otro idioma* fueron escritos por

amas de casa, y *Final de la jornada*, que fué escrito por un humilde corredor de seguros, son muestras de la democracia inherente a los esfuerzos dramatúrgicos. Aun para aquellos escritores menos hábiles, cuyas obras nunca pasan nuestra primera línea de defensa, el agente teatral de Broadway, la misma acción de poner sus sueños en palabras, oraciones, y escenas, constituye una manera poco costosa e inocente de escapar de la realidad, y debe tener un indeterminable valor como terapéutica para las ocupaciones".

Los productores están constantemente a la mira de dramas, escribe el señor Wiman, contrariamente al erróneo concepto popular de que los directores no leen el drama de un desconocido. Se necesitan dramas, y su drama será leído si lo presenta en la adecuada forma física. Esto no quiere decir que deba tener una cubierta llamativa, ni ilustraciones de los caracteres, indumentarias, o decoraciones escenográficas, ni una descripción de caracteres demasiado larga. Asegúrese que su drama salga de sus manos en las condiciones siguientes, o hágalo revisar por un estenógrafo teatral profesional.

Use papel blanco simple para máquina de escribir corriente, escribiendo sobre un solo lado de la página, a espacio simple, y con amplios márgenes todo alrededor. El drama tendrá aproximadamente desde noventa páginas hasta ciento veinte, y el conjunto se encuadernará simple y prólijamente mediante tres broches, que puedan quitarse a voluntad, en una carpeta para manuscritos. La primera página siguiente a la tapa debe dejarse en blanco, la página que sigue lleva solamente el título y su nombre, y acaso en la esquina inferior de la derecha la propiedad literaria del autor. En la página siguiente la lista de los caracteres por orden de aparición.

La lista debe contener sólo los nombres de los caracteres; no se deben dar largas descripciones, tales como el estado legal de los matrimonios, cuántas veces se divorciaron, de quién

está enamorado en la época actual y datos análogos. Estas anotaciones suplementarias están de más y sirven para calificar al novicio, causando una impresión negativa sobre cualquiera que lo lea. En esta página se debe anotar únicamente el nombre y número de caracteres. Cualquier otra cosa acerca de ellos la expondrá en el curso de su drama.

Siguen las sinopsis de las escenas, la división del drama en actos y escenas y una breve exposición de tiempo y lugar de cada escena. Luego una página en blanco (puede colocar el título nuevamente, pero nada más), y después ACTO I, ESCENA I. Haga una suscinta descripción del decorado, escribiéndola sobre la mitad de la derecha de la página. Diga quién está sobre el escenario al levantarse el telón y comience el diálogo. Todos los parlamentos deben escribirse debajo del nombre del carácter correspondiente, nunca al lado. Ponga el menor número posible de instrucciones para la escena, y hágalas breves.

Ahora usted está en condiciones de enviarlo.

Es poco práctico enviar por correo las copias de su manuscrito a los productores individualmente, no porque no lo lean, sino porque usted no sabrá cuando lo darán al público. A veces demoran tres semanas, tres meses y aún más. Por consiguiente, usted necesita un agente. El noventa y cinco por ciento de los dramas producidos han sido vendidos, dirigidos y administrados por agentes teatrales. El agente conoce el teatro y sabe qué clase de drama quiere cada uno.

Si su agente se encarga de su drama y encuentra un productor, usted se inscribirá en el Gremio de Dramaturgos. Este está afiliado a la Sociedad de Autores de América y reporta verdaderas ventajas a los dramaturgos. La cuota es de diez dólares por año, y el dramaturgo es asesorado y defendido legalmente en contra de la "negligencia" de los administradores. El gremio tiene una efectiva organización para la venta de las obras, y cada productor está obligado a sa-

tisfacer sus exigencias. El contrato con el gremio requiere lo siguiente: a la firma del contrato, el autor debe recibir cien dólares por mes hasta que el drama sea presentado al público. Si, después de seis semanas, la presentación no está dispuesta, el autor debe recibir ciento cincuenta dólares por mes. Si, luego de un año, aún no se ha realizado ninguna representación, el contrato se anula y queda vacante y el autor se queda con el dinero que le adelantaron. Después de la *premiere* el autor no puede aceptar menos de un mínimo del cinco por ciento sobre los primeros cinco mil dólares de entrada bruta de taquilla, siete y medio por ciento de los siguientes dos mil dólares y diez por ciento sobre todo lo que excede de siete mil dólares. Produce un promedio semanal de alrededor de quinientos dólares para el autor, y a veces un fracaso acierta a producir mil quinientos dólares por semana.

Que tenga usted suerte.

XI

DRAMAS QUE HAN PRODUCIDO DINERO

(Sacado del *Billboard Index*, *Variety*, y del *Burns Mantle Year Book*)

Las participaciones se hallan sujetas a una escala móvil. Como ya ha quedado establecido, los primeros cinco mil dólares de *borderaux* le producen al autor el cinco por ciento, los dos mil dólares siguientes le producen el siete y medio por ciento, y todo lo que sobrepase esa cantidad, el diez por ciento. No fueron registrados todos los ingresos semanales; por lo que estuvimos obligados a elegir entre las cifras más altas y las más bajas, y elegimos las más bajas. Los *borderaux* pueden haber sido un poco más altos o más bajos. Los ingresos obtenidos en las giras y los precios pagados por el cinematógrafo, no están incluidos.

| DRAMA | NÚMERO DE REPRESENTACIONES | BORDERAUX APROXIMADO |
|----------------------------------|-------------------------------|-------------------------|
| <i>Camino del tabaco</i> | 3.200 | 4.500.000 dól. |
| <i>La Rosa Irlandesa de Abie</i> | 2.532 | 3.500.000 " |
| <i>Cuidado con los marinos</i> | 500 | 562.000 " |
| <i>Entrevista personal</i> | 501 | 1.500.000 " |
| <i>La hora de los niños</i> | 691 | 700.000 " |
| <i>Enterrar a los muertos</i> | 97 | 60.000 " |
| <i>Victoria Regina</i> | 517 | 1.500.000 " |

| DRAMA | NÚMERO DE REPRESENTACIONES | BORDERAUX APROXIMADO |
|--|----------------------------|----------------------|
| <i>Orgullo y prejuicio</i> | 219 | 300.000 dól. |
| <i>La luna sobre la calle Mulberry</i> | 300 | 130.000 " |
| <i>Deleite de un idiota</i> | 299 | 750.000 " |
| <i>El muchacho se entiende con la muchacha</i> | 699 | 1.600.000 " |
| <i>Extremo cerrado</i> | 687 | 1.500.000 " |
| <i>Sobre un burro, tres batuzos</i> | 835 | 1.125.000 " |
| <i>Tovarich</i> | 356 | 500.000 " |
| <i>Hermano postizo</i> | 577 | 1.200.000 " |
| <i>Las mujeres</i> | 654 | 1.630.000 " |
| <i>Sí, mi querida hija</i> | 404 | 700.000 " |
| <i>Edad maravillosa</i> | 370 | 500.000 " |
| <i>Habitación de servicio</i> | 500 | 875.000 " |
| <i>La compra de la Louisiana</i> | 651 | 1.686.000 " |
| <i>Usted no puede admitirlo</i> | 837 | 1.300.000 " |
| <i>Los verdes pastos</i> | 649 | 1.625.000 " |
| <i>Estrictamente deshonroso</i> | 557 | 975.000 " |
| <i>Vista a la calle</i> | 601 | 1.500.000 " |
| <i>Pájaro en mano</i> | 500 | 675.000 " |
| <i>Luna llena</i> | 508 | 2.000.000 " |
| <i>El barco de la suerte</i> | 572 | 2.750.000 " |
| <i>Buenas noticias</i> | 551 | 2.000.000 " |
| <i>Día de sol</i> | 517 | 2.500.000 " |
| <i>Broadway</i> | 603 | 1.800.000 " |
| <i>¿Es así Zat?</i> | 618 | 1.160.000 " |
| <i>El príncipe estudiante</i> | 608 | 1.350.000 " |
| <i>El rey vagabundo</i> | 511 | 1.625.000 " |
| <i>Ostentación</i> | 517 | 1.000.000 " |
| <i>Séptimo cielo</i> | 704 | 1.312.000 " |
| <i>Primer año</i> | 700 | 790.000 " |
| <i>Ir tirando</i> | 504 | 625.000 " |
| <i>La flor de la edad</i> | 592 | 1.425.000 " |

| DRAMA | NÚMERO DE REPRESENTACIONES | BORDERAUX APROXIMADO |
|--|----------------------------|----------------------|
| <i>Kiki</i> | 600 | 1.275.000 dól. |
| <i>El murciélagos</i> | 867 | 1.083.000 " |
| <i>Sarita</i> | 570 | 2.076.000 " |
| <i>Margarita de mi corazón</i> | 692 | 1.115.000 " |
| <i>Irene</i> | 670 | 1.260.000 " |
| <i>Oriente es Occidente</i> | 680 | 1.470.000 " |
| <i>El rayo</i> | 1.291 | 1.800.000 " |
| <i>La vida con papá (al regreso de una gira, según The New York Times)</i> | | 320.000 " |

Hace varias temporadas la Comisión de Registro de la Propiedad Literaria del Congreso reunida en Washington, dió a conocer las cifras reales de las participaciones de los dramaturgos:

| | |
|---|-----------------|
| <i>El proceso de Mary Dagan</i> | 312.650 dólares |
| <i>El sombrero verde</i> | 236.411 " |
| <i>Agotarse sobre el lomo del caballo</i> | 79.760 " |
| <i>Arsénico y encaje antiguo</i> | 378.285 " |
| <i>El signo de Shanghai</i> | 128.000 " |
| <i>La ninja constante</i> | 122.226 " |
| <i>Carta de amor</i> | 43.722 " |
| <i>La carretera de Roma</i> | 133.365 " |
| <i>Dominar por amor</i> | 86.678 " |
| <i>La pequeña Jessie James</i> | 118.067 " |
| <i>La araña</i> | 114.922 " |
| <i>Mueca cómica</i> | 135.000 " |
| <i>Burda patraña</i> | 109.070 " |
| <i>El jueves siguiente</i> | 251.167 " |
| <i>Todo es válido</i> | 135.000 " |
| <i>Mi Maryland</i> | 183.445 " |

| | |
|---------------------------|-----------------|
| <i>Cordiales enemigos</i> | 232.331 dólares |
| <i>Seamos alegres</i> | 52.180 " |
| <i>Los verdes pastos</i> | 296.563 " |

COMPRADOS POR HOLLYWOOD

| | |
|---|----------------|
| <i>Dancemos alegramente</i> (MGM) | 76.000 dólares |
| <i>Claudia</i> (Par.) | 187.000 " |
| <i>Mi hermana Eileen</i> (Columbia) | 225.000 " |
| <i>Una mujer en la oscuridad</i> (Par.) | 285.000 " |
| <i>El progreso americano</i> (RKO) | 250.000 " |
| <i>Los zorruelos</i> (Goldwyn) | 100.000 " |
| <i>Acentúe la juventud</i> (Par.) | 60.000 " |
| <i>La compra de la Luisiana</i> (Par.) | 150.000 " |
| <i>Todo marcha</i> (Par.) | 85.000 " |
| <i>Sobre un burro, tres baturros</i> (WB) | 75.000 " |
| <i>El labrador se casa</i> (Fox) | 65.000 " |
| <i>¡Ah, soledad!</i> (MGM) | 75.000 " |
| <i>Cuidado con los marinos</i> (Par.) | 75.000 " |
| <i>Roberta</i> (RKO) | 65.000 " |
| <i>Ella no me ama</i> (Par.) | 60.000 " |
| <i>La puerta fantasma</i> (Par.) | 55.000 " |
| <i>No más mujeres</i> (MGM) | 50.000 " |
| <i>Hombres en blanco</i> (MGM) | 45.000 " |
| <i>La hora brillante</i> (MGM) | 45.000 " |
| <i>La voz de su amo</i> (Par.) | 37.500 " |
| <i>Asesinato en el Vanidades</i> (Par.) | 35.000 " |
| <i>El noble corazón de Heriberto</i> (WB) | 35.000 " |
| <i>La búsqueda de la felicidad</i> (Par.) | 25.000 " |
| <i>El niño del miércoles</i> (RKO) | 25.000 " |
| <i>Con permiso de usted</i> (RKO) | 20.000 " |
| <i>Relimpagos</i> (WB) | 20.000 " |
| <i>Todos buenos americanos</i> (MGM) | 18.000 " |

Según el Código de los Dramaturgos, los autores reciben el sesenta por ciento del producto de la venta al cinematógrafo.

XII

CONCLUSIÓN

Si usted no puede establecer diferencia entre las distintas fragancias, no puede fabricar perfumes; si no tiene piernas, no puede ser corredor. Si es sordo, no puede ser músico.

Para convertirse en dramaturgo deberá ser un hombre con imaginación y sentido común, para comenzar. Debe ser observador. Nunca debe estar satisfecho con el conocimiento superficial. Debe tener paciencia para investigar las causas. Debe tener sentido del equilibrio y el buen gusto. Sabrá economía, psicología, fisiología, sociología. Puede aprender estas cosas con paciencia y trabajando con ahínco — y si no las aprende, ningún acceso hará un buen dramaturgo de usted. A menudo nos quedamos pasmados al ver cuán volublemente las gentes se deciden a ser escritores o dramaturgos. Se necesitan alrededor de tres años de aprendizaje para hacer un buen zapatero; lo mismo ocurre para convertirse en carpintero, o para adquirir cualquier otro oficio. ¿Por qué la dramaturgia —una de las profesiones más difíciles del mundo— se aprenderá de la mañana a la noche, sin un estudio serio? El acceso dialéctico ayudará a aquéllos que se han preparado para este trabajo. También ayudará al principiante presentándole un cuadro claro de los obstáculos con que tropezará en su trayectoria y del camino que debe seguir si quiere ver satisfechas sus ambiciones.