



Lajos
EGRI

El arte de la escritura dramática

Fundamentos para la interpretación creativa
de las motivaciones humanas



CENTRO UNIVERSITARIO DE
ESTUDIOS CINEMATOGRAFICOS

El arte de la escritura dramática

**Fundamentos para la interpretación creativa
de las motivaciones humanas**

Lajos EGRI

El arte de la escritura dramática

Fundamentos para la interpretación creativa
de las motivaciones humanas



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

MÉXICO, 2009

© *El arte de la escritura dramática: Fundamentos para la interpretación creativa de las motivaciones humanas*

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

CENTRO UNIVERSITARIO DE ESTUDIOS CINEMATOGRAFICOS

Adolfo Prieto 721, Col. Del Valle, México 03100 DF

Primera edición en español, 2009

© Lajos Egri

The Art of Dramatic Writing: Its basis in the Creative Interpretation of Human Motives

Con una introducción de Gilbert Miller

En 1942, la primera edición de esta obra se publicó en

Simon and Schuster, Inc., con el título *How to write a play*.

Touchtone y Colophon son marcas registradas de Simon and Schuster

Copyright © 1942, 1946, 1960 de Lajos Egri

Copyright renovado © 1970 por Ilona Egri

Copyright renovado © 1988 por Charles Egri y Ruth Egri Holden

© Primera edición en Touchstone, 2004

Rockefeller Center, 1230 Avenue of the Americas, Nueva York, NY 10020

Egri, Lajos.

El arte de la escritura dramática : fundamentos para la interpretación creativa / Lajos Egri ; introd. de Gilbert Miller ; tr. y pról. Silvia Peláez. -- México : UNAM, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 2009.

360 p. ; 23 cm.

Incluye índice

Traducción de: The art of dramatic writings : its basis in the creative interpretation of human motives.

ISBN 978-970-32-5522-1

1. Drama – Técnica. 2. Autoría – Manuales, etc.

3. Escritura creativa. I. Miller, Gilbert. II. Peláez, Silvia, tr. III. Universidad Nacional Autónoma de México. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos. IV. t.

808.2-scdd20

Biblioteca Nacional de México

© Traducción y prólogo: Silvia Peláez

para la Universidad Nacional Autónoma de México, 2008

Fotografías de portada: Giorgione, *Hombre en armadura con su paje* (detalle), c. 1501, Galería degli Uffizi, Florencia; Seguidor de Giorgione (?), *Concierto* (detalle), c. 1550, técnica óleo sobre tela, colección privada, Milán; Rembrandt van Rijn, *Retrato de una estudiante* (detalle), 1631, óleo sobre tela, Museo del Hermitage, San Petersburgo; Gerrit van Honthorst, *Alegre músico con violín bajo su brazo izquierdo* (detalle), 1624, óleo sobre tela, colección particular, Nueva York.

D.R. © UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO, 2009

Ciudad Universitaria, México 04510 DF

ISBN: 978-970-32-5522-1

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales.

Impreso y hecho en México

A mi esposa, Ilona

Agradecimientos

Agradecemos profundamente a Coward-McCann, Inc. por haber concedido permiso para citar *The Science of Playwriting* de Moses L. Malvinsky. A Convici-Friede, Inc., por el permiso para hacer citas de *Stevodore* de Paul Peters y George Sklar. Al doctor Milislav Demerec por el permiso para tomar citas de su discurso sobre *Heredity* presentado ante la American Association for the Advancement of Science, el 30 de diciembre de 1938. A Dodd, Mead & Company, Inc., por el permiso para citar del texto de William Archer *Play Making: A Manual of Craftsmanship*. A Farrar & Rinehart, Inc., por el permiso para tomar citas de *Brass Ankle* escrito por Dubose Heyward, con el *copyright* del autor en 1931. A Edna Ferber y George S. Kaufman por el permiso para citar fragmentos de su obra *Dinner at Eight*, publicada por Doubleday Doran & Company, Inc. A Internacional Publishers Co., Inc., por su permiso para citar del texto de Percival Wilde *Craftsmanship*. A The Macmillan Company por su permiso para tomar citas del libro *Animal Biology* de Lorraine L. Woodruff. A *The New York Times* por su permiso para citar la entrevista que hizo Robert van Gelder a Lillian Hellman el 21 de abril de 1941. A G. P. Putnam's Sons por su permiso para tomar citas del texto de John Howard Lawson *The Theory and Technique of Playwriting*, con *copyright* de 1936; y por su permiso y el del autor, Albert Maltz, para citar partes de su obra *Black Pit*. A Eugene O'Neill y sus editores, Random House, Inc., por otorgarnos su permiso para citar partes de su obra *Mourning Becomes Electra*. A Random House Inc., por su permiso para citar fragmentos de la obra de Irwin Shaw *Bury the Dead*. A Charles Scrib-

ner's Sons por su permiso para citar la obra de Robert Sherwood *Idiot's Delight*. A John C. Wilson por su permiso para citar las obras de Noel Coward *Design for Living*, con *copyright* de 1933 y publicada por Doubleday Doran & Company; y *Hay Fever* con *copyright* de 1925. A Dwight Deere Wiman y al *New York Herald Tribune* por su permiso para citar partes del artículo del señor Wiman «Advice: Producer to Playwright», del 6 de abril de 1941.

Contenido

Prólogo a la edición en español, por Silvia Peláez	13
Introducción	19
Preámbulo	21
Prefacio a la edición en inglés	25
I. Premisa	29
II. Personaje	63
1. Las tres dimensiones	65
2. Entorno	76
3. Enfoque dialéctico	83
4. Desarrollo del personaje	93
5. Fuerza de voluntad en un personaje	112
6. Trama o personaje, ¿cuál de los dos?	122
7. Los personajes traman su propio drama	136
8. Personaje pivote	142
9. El antagonista	149
10. Orquestación de los personajes	151
11. Unidad de los opuestos	157
III. Conflicto	165
1. Origen de la acción	167
2. Causa y efecto	169
3. Conflicto estático	179
4. Conflicto repentino	190
5. Conflicto ascendente	207

6. Movimiento	217
7. Anticipar el conflicto	225
8. Punto de arranque	230
9. Transición	240
10. Crisis, clímax y resolución	268
IV. Aspectos generales	281
1. Escena obligatoria	283
2. Exposición	288
3. Diálogo	292
4. Experimentación	299
5. Oportunidad	303
6. Entradas y salidas	306
7. ¿Por qué algunas obras malas son exitosas?	308
8. Melodrama	311
9. Acerca de la genialidad	312
10. Diálogo sobre qué es el arte	316
11. Cuando escribas una obra	319
12. Cómo tener ideas	323
13. Escribir para televisión	332
14. Conclusión	336
Apéndice	337
Obras analizadas	339
Índice onomástico	353

Prologo a la edición en español

Un clásico de los manuales

Para muchos quizá resulte sorprendente que en pleno siglo XXI el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la Universidad Nacional Autónoma de México publique *The Art of Dramatic Writing* en su versión en español, el cual fue escrito originalmente en 1946. Sin embargo, no resultará extraño si se considera a la obra teórica de Lajos N. Egri (Hungría, 1888-1967) como un manual que ha podido transitar en el tiempo sin mermar su valor, sino sumándose a los conocimientos y avances acumulados en el campo de la dramaturgia, de la escritura dramática.

A lo largo de las épocas —y después de Aristóteles— ha habido necesidad de volver a plantear, definir, desentrañar y comunicar diferentes caminos para plasmar historias en forma dramática, ya sea que el producto final sea una obra de teatro, una película, una novela o una serie televisiva. Las leyes del drama siguen vivas y son necesarias para lograr la comunicación, en sentido amplio, con los públicos: lectores o espectadores.

Estructura del arte dramático

El camino que presenta Lajos Egri en su libro es el de la vivisección de los órganos vitales que, según él, dan vida al organismo de la obra dramática. Este proceso destaca como ejes fundamentales a lo que él llama *premisa*, una de las herramientas esenciales para el dramaturgo, la elaboración de una tesis que deberá ser demostrada a lo largo de la obra, una guía resumida del contenido de la obra. Muchos autores tal vez

se sientan como en camisa de fuerza al reducir una obra de teatro o un guión de cine a la premisa, pero si se ve desde el punto de vista de la semilla y el árbol, quizá puedan desprenderse de esa sensación confiando en que este método los llevará por un camino cuyo objetivo final es la escritura de un texto dramático. En un primer momento, semejante propuesta puede resultar reduccionista, pero si continuamos leyendo, comprenderemos de manera más integral el punto de vista del autor.

Además del concepto de premisa que funciona para organizar y sintetizar la obra, Egri habla del *personaje* y del *conflicto* para de sentrañar sus mecanismos como partes integrales de un todo. Lajos trabaja con el personaje planteando elementos que le darán estructura, le otorgarán tres dimensiones y lograrán que sea de carne y hueso, y no una mera sombra humana con diálogos chispeantes.

En cuanto al conflicto, Egri habla de sus características y de los distintos tipos. Hay que enfatizar el hecho de que no sólo describe los tipos de conflicto sino que da pistas para descubrir las causas de una obra tediosa o de una progresión dramática lenta o afortunada, dependiendo del tipo de conflicto que se utilice. Ciertamente es que en la actualidad existe, en el teatro, una tendencia que procura la ausencia de conflicto y de estructura dramática; no obstante este afán, el conflicto aparecerá en mayor o menor grado para poder construir la historia. Por ejemplo, el autor escribe acerca de los «conflictos repentinos» o «saltos dramáticos», que se refieren a aquellas escenas en las cuales un personaje da un salto emocional como por arte de magia, sin que parezca haber una motivación para hacerlo. Cuántas veces no hemos visto escenas de este tipo en teatro, cine o televisión.

Hay dos conceptos que no podemos dejar de lado: *la orquestación* y *la unidad de opuestos* que, entre otros, permitirán que la obra final tenga un carácter de partitura. Por supuesto también se refiere al diálogo y a las transiciones; al punto de arranque y al personaje pivote; al clímax y la resolución.

Al final, Egri incluye un capítulo de temas generales que son más bien reflexiones a partir de inquietudes de sus estudiantes, tales como la experimentación, el melodrama y la génesis de ideas, entre otros, cerrando con un capítulo sobre la escritura para televisión.

Una última parte toca temas variados que van desde reflexiones sobre la genialidad o sobre los misterios de que una obra mala tenga éxito o sobre el momento oportuno para escribir sobre determinado tema. Hay que destacar el aspecto didáctico del texto, que consiste en una serie de preguntas de alumnos al maestro Egri, cuestionamientos muy útiles para el lector novel, pues a través de las preguntas de quienes se convierten en sus compañeros virtuales anónimos puede aclarar algunas dudas surgidas a lo largo del camino.

Más allá del primer capítulo

Uno de los puntos de partida conceptuales del texto de Egri es la discusión contra lo que Aristóteles señala en su *Poética* con respecto a que el personaje es secundario a la trama, pues para Egri un personaje bien definido es lo que, en resumen, dará forma a la trama. En otros aspectos sigue apegándose al modelo aristotélico en el sentido de los tres actos: desarrollo, clímax y desenlace o resolución, y algunos más.

Es cierto que los cuestionamientos al modelo aristotélico —ya sea desde la teoría o desde la práctica— han sido constantes, y han llevado a propuestas dramatúrgicas que han transformado la escena teatral de los siglos XX y XXI, con ideas que, por supuesto, se relacionan con los tiempos que corren. Sin embargo, la obra bien estructurada, con personajes complejos y verosímiles y una historia impactante, siguen siendo interesantes para los productores y los públicos de nuestro siglo.

En la actualidad existen tantos caminos para llegar al oficio de dramaturgo como autores dramáticos. Uno de ellos es la formación mediante talleres y diplomados, casi siempre impartidos por dramaturgos con experiencia; otro es el de los cursos formales en universidades; está el de los manuales especializados que sirven como apoyo a los cursos y talleres, y también, por supuesto, el sendero del autodidacta. En todos ellos, siempre está presente la recomendable lectura y revisión de obras clásicas y contemporáneas.

A lo largo de los años, han aparecido gran cantidad de textos cuyo objetivo es sugerir al autor posibilidades para escribir analizando los misterios de la construcción dramática. En ese universo, el libro de

Lajos Egri ocupa un lugar relevante, incluso hoy, pues indaga en las motivaciones humanas a través de la disección de los personajes y sus relaciones, orquestando cada uno de los elementos. Por ello un manual de este tipo sigue estando en vigor a pesar de los nuevos textos teóricos que surgen día con día, y lo han adoptado como libro de texto no sólo los dramaturgos, sino también novelistas y guionistas.

Resulta de gran ayuda para quien quiere escribir una obra de teatro o un guión de cine revisar aquellos temas que Egri vincula con el personaje y la forma en que éste se integra a una historia: la tridimensionalidad, el entorno o contexto, la fuerza de voluntad, el personaje pivote, protagonista y antagonista y la unidad de opuestos. Asimismo, están los temas relacionados con el conflicto, aspecto relegado en muchas obras contemporáneas a un segundo plano, como si en ello residiera el riesgo creativo, con lo cual resultan obras aburridas o amorfas, carentes de sistema óseo.

Cabe señalar que el texto es altamente didáctico por los ejemplos de obras de Shakespeare, Ibsen y Molière, además de la serie de preguntas y respuestas al final de cada capítulo. Lamentablemente, algunos de los ejemplos se refieren a obras teatrales escritas y llevadas a escena en la década de los treinta y principios de los cuarentas, por lo cual en la versión en español incluimos algunas notas a pie de página para contextualizar y hacer comprensibles, en la medida de lo posible, los ejemplos para el lector de hoy. En su momento, estas obras tuvieron cierto impacto, aunque muchas en la actualidad no nos resulten familiares y sean de difícil consulta, pues pocas de ellas han trascendido a la historia de la literatura dramática estadounidense.

Génesis de esta obra

El manual surgió como una necesidad para la escuela que en los años treinta fundó Egri en Nueva York, la Egri School of Writing. Como ocurre en muchos casos, *El arte de la escritura dramática* opacó cualquier otro trabajo de su autor, quien además escribió algunas obras teatrales y guiones. Poco se sabe de estos textos escritos por Egri, con excepción de *Rapid Transit* de 1927, obra sobre la lucha del ser humano para adap-

tarse a la civilización de las máquinas, la cual fue producida por The Province Playhouse en Nueva York.

Como antecedente a este manual, en 1942 Egri publicó un libro sobre teoría dramática titulado *How to Write a Play* (Simon & Schuster) sumándose así al desarrollo de una gran cantidad de textos cuyo objetivo es proporcionar rutas de acceso a la creación dramática.

Unos años después, en 1946, preparó una revisión de su primer texto teórico con el título *The Art of Dramatic Writing*, el cual, a la fecha incluso, es considerado como uno de los mejores trabajos sobre la creación dramática tanto para obras de teatro y novelas como guiones de cine, y es utilizado en las universidades y escuelas de Estados Unidos y ahora, con esta edición del Centro Universitario de Estudios Cinemagráficos, se convertirá seguramente en referencia obligada en nuestro país.

Universo de manuales de dramaturgia

Las mismas estrellas conducen a los viajeros a lugares diferentes, así como cada viajero diseña su propio recorrido. Más allá de la *Poética* de Aristóteles, existe un gran número de publicaciones que caen en la categoría de manuales de dramaturgia, cuyo objetivo principal es el de proporcionar métodos de escritura dramática. Los hay en varios idiomas, pero en este caso nos referiremos sólo a algunos de los publicados en Estados Unidos y en países de Iberoamérica.

Uno de los primeros textos fue el de William Archer (1856-1924), autor de *Play Making: A Manual of Craftsmanship* (1912), en el que aborda temas como la selección del tema, lo que es dramático y lo que no lo es, la rutina de la composición, *dramatis personae* y la escena, obligatorio entre otros temas.

John Howard Lawson (1894-1977), dramaturgo y autor de *The Theory and Technique of Playwriting* (1936), ha influido en muchos dramaturgos con este libro de teoría dramática. Su primera obra en Broadway fue *Roger Bloomer* (1923), y en general sus obras fueron polémicas; la más memorable quizá sea *Marching Song* de 1937, montada por el Group Theater. Dejó el teatro para trabajar en el cine como guionista, hasta que fue puesto en la lista negra en la época de McCarthy.

Eric Bentley publicó *The Playwright as Thinker: A Study of the Modern Theater* (Meridian Books) en 1955 y *The Life of Drama* en 1964, un clásico en varios idiomas (Atheneum, Nueva York; en español está traducido por Paidós).

También podemos enumerar textos tales como *La escritura teatral* de Atilio Caballero (Grafein); *La escritura dramática* de José Luis Alonso (Castalia); *El diálogo: estudio pragmático, lingüístico y literario* de María del Carmen Bobes (Gredos); *Técnicas de guión para cine y televisión* de Eugène Vale (Gedisa); *Doble vista*, de Juan Tovar (El Milagro); *Dirigir cine*, de David Mamet (El Milagro), y del mismo autor *Una profesión de putas* (Debate); *Dramaturgia de Hamburgo* de Gotthold Ephraim Lessing (Asociación de Directores de Escena); y *Carta para un joven dramaturgo* de Marco Antonio de la Parra (Paso de Gato).

Syd Field cuenta con *Screenplay: The Foundation of Screenwriting* (Delta, 2005; en español está traducido por Plot) y *Selling a Screenplay: The Screenwriter's Guide to Hollywood* (Delta, 1989), dirigidos especialmente a los guionistas.

Entre los autores de textos teóricos y manuales contemporáneos más buscados está *Story: Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting* de Robert McKee (en español está traducido por Alianza Editorial), quien pone énfasis especial en la historia.

Basta con revisar los catálogos de editoriales especializadas en el tema o con indagar en bibliotecas o buscar en las librerías o en internet para descubrir un vasto universo de textos teóricos y manuales, que buscan servir de apoyo para la escritura de guiones de cine o televisión y obras teatrales.

El oficio de dramaturgo se logra dominar, como muchos otros, mediante el ejercicio del mismo, a través del tiempo y de probar en letra propia cada uno de los problemas, recovecos y riesgos creativos que implica la escritura dramática. Cada autor elegirá su camino y sus compañeros de viaje de acuerdo con sus propias necesidades, su carácter y naturaleza así como con sus habilidades. Camino en el que el texto de Lajos Egri, con plena vigencia, es una contribución a la comprensión y ejercicio de la escritura dramática en español.

Silvia Peláez

Introducción

Para empezar debo decir, con toda justicia para el señor Egri así como para las reglas que ha ayudado a aniquilar, que su libro *The Art of Dramatic Writing* es mucho más que un manual de dramaturgia.

Resulta difícil resumir una obra de este tipo en una sola frase, de la misma forma en que debió haber sido muy difícil para el campo de la sociología hacerlo cuando se publicó por primera vez el libro de Veblen *Theory of the Leisure Class*, o para la literatura de los Estados Unidos cuando apareció el texto de Parrington *Main Currents in American Thought*. Este tipo de libros, además de arrojar luz en los otrora rincones oscuros de sus campos de conocimiento respectivos, iluminan también los terrenos adyacentes y abren tantas ventanas en otros apartados de la vida que toma tiempo poder evaluarlos en su justa dimensión. Estoy seguro de que el tiempo dejará ver lo valioso de *The Art of Dramatic Writing*.

Al ser mi profesión la de productor de obras teatrales, mi inclinación natural es hacia lo que el señor Egri tiene que decirme de manera directa, como hombre de la profesión. El teatro está tan atiborrado de reglas como un jamón al horno lo está de clavos de olor. Y la regla más rígida y más axiomática es la que dice que nadie puede saber cómo distinguir una buena obra sino hasta que se lleva a escena y se produce. Este, obviamente, es un procedimiento muy costoso. Lo deja a uno con un sentimiento menos satisfactorio cuando, como suele ocurrir, el resultado final es tan malo. Por lo tanto, no es poca cosa el ser capaz de decir lo que voy a decir de *The Art of Dramatic Writing*. Este es el primer

libro que me encuentro que puede ayudar a decir cuándo una obra es mala antes de haber firmado contratos con actores muy bien pagados y de haber convocado a un gran equipo de trabajo para empezar la construcción de la escenografía que será tan costosa como una mansión en Long Island.

El señor Egri escribe con la solidez, la autoridad, la sencillez que provienen de tener conocimientos en más de un campo profesional. Escribe con una claridad directa que surge de la seguridad del conocimiento de todos los rincones y grietas, de todas las montañas y los valles de la vida misma. Se puede sentir que este hombre ha estado en muchos lugares. Ha comprendido mucho de lo que ha vivido y ha aprendido todo lo que ha estado a su alcance. El señor Egri escribe como un hombre sabio.

Lo mejor que puedo decir de *The Art of Dramatic Writing* es que a partir de este momento, una persona común, incluyéndome yo mismo, no tendrá excusa para no expresarse con claridad. Una vez que se lee el libro del señor Egri es posible saber por qué una novela, una película, una obra de teatro o cualquier historia resultan aburridas, o más bien, por qué, por el contrario, nos parecen estimulantes.

Siento que este libro tendrá gran influencia en el teatro de los Estados Unidos así como en el público.

Gilbert Miller

Preámbulo

La importancia de ser importante

Durante la época de la Grecia clásica ocurrió algo terrible en uno de los templos. Cierta noche, misteriosamente una estatua de Zeus fue profanada y hecha pedazos.

Entre los habitantes surgió un tremendo alboroto. Todos temían la venganza de los dioses. Los pregoneros del pueblo recorrían las calles de la ciudad conminando al criminal a presentarse sin demora ante el consejo de ancianos para recibir su justo castigo.

Naturalmente el culpable no tenía deseos de darse por vencido. De hecho, una semana después la estatua de otro dios fue destruida.

Ahora el pueblo sospechaba que un loco andaba suelto por la ciudad. Se colocaron guardias y una noche la vigilancia tuvo su recompensa: atraparon al delincuente.

Se le interrogó.

«¿Sabes qué destino te espera?»

«Sí», respondió casi contento. «La muerte.»

«¿No temes morir?»

«Sí, tengo miedo.»

«¿Entonces por qué cometiste un crimen que sabías que se castigaba con la muerte?»

El hombre tragó saliva y después respondió.

«No soy nadie. Toda mi vida he sido un don nadie. No he hecho nada para sobresalir y siempre supe que nunca lo haría. Quería hacer algo para que la gente me tomara en cuenta... y me recordara.»

Después de un momento de silencio, agregó: «Sólo mueren aquellos que han sido olvidados. Siento que la muerte es un pequeño precio que tengo que pagar para alcanzar la inmortalidad.»

¡La inmortalidad!

Sí, todos reclamamos atención. Queremos ser importantes, inmortales. Queremos hacer cosas que hagan exclamar a la gente: «¿no es maravilloso?»

Si no somos capaces de crear algo útil o hermoso... con seguridad crearemos lo contrario: problemas, por ejemplo.

Sólo piensen en la tía Helen, la chismosa de la familia. (Todos tenemos una tía así.) Provoca resentimientos, sospechas y discusiones. ¿Por qué lo hace? Por supuesto, quiere ser importante y si esto lo puede lograr mediante el chisme o las mentiras, ella no dudará ni por un momento y mentirá o hará chismes.

La urgencia por sobresalir es una necesidad fundamental en nuestras vidas. Todos nosotros, en todo momento, requerimos atención. La timidez y el aislamiento surgen del deseo de ser importantes. Si el fracaso puede hacer sentir compasión o piedad, entonces el fracaso se podría convertir en un fin en sí mismo.

Tomemos al cuñado Joe. Siempre está persiguiendo a las mujeres. ¿Por qué? Es buen proveedor, buen padre y, aunque parezca extraño, un buen marido. Pero algo le falta a su vida. No es lo suficientemente importante para sí mismo, para su familia y para el mundo. Sus amoríos ocupan el centro de su existencia. Cada conquista nueva lo hace sentir más importante; siente que ha logrado algo. Joe se sorprendería si supiera que su necesidad de mujeres es un sustituto de la creación de algo más significativo.



La maternidad es una creación. Es el primer paso hacia la inmortalidad. Tal vez por esta razón las mujeres son menos proclives que los hombres a hacer conquistas amorosas.

La mayor injusticia para una madre es cuando sus hijos ya mayores, por amor y consideración, la mantienen alejada de sus problemas. De esta forma la hacen sentir poco importante.

Sin excepción, todos nacimos con la capacidad creativa. Es fundamental que las personas tengan oportunidad de expresarse creativamente. Si Balzac, De Maupassant y O'Henry no hubieran aprendido a escribir, se habrían convertido en unos mentirosos empedernidos, en lugar de ser los grandes escritores que fueron.

Todos los seres humanos necesitan un espacio para dar cabida a su talento creativo en ciernes. Si piensas que puedes escribir, entonces escribe. Tal vez te asuste pensar que la falta de una mejor preparación pueda retrasar la llegada de un verdadero logro. Olvídalo. Muchos grandes escritores como Shakespeare, Ibsen, George Bernard Shaw, por mencionar algunos, nunca entraron en un recinto universitario.

Aunque no vas a ser un genio, tu disfrute de la vida puede ser muy grande.

Si la escritura no te resulta atractiva, tal vez quieras aprender a cantar, a bailar o a tocar un instrumento tan bien que puedas hacerlo en público. Esto también pertenece al mundo del "arte".

Sí, todos queremos sobresalir. Queremos ser recordados. ¡Queremos ser importantes! Podemos alcanzar cierto grado de importancia al expresarnos en el medio que mejor manifieste nuestros talentos particulares. Nunca se sabe hasta dónde puede llevarte tu pasatiempo.

Incluso si no tienes éxito en términos comerciales, a partir de tu experiencia te podrías convertir en una autoridad en el tema que has estudiado durante tanto tiempo. Tendrás mucha más experiencia y si logras mantenerte alejado de problemas, eso ya es un gran logro.

De este modo, tu fuerte necesidad de ser importante será satisfecha, por lo menos, sin dañar a otros.

Prefacio

A la edición en inglés

Este libro fue escrito no sólo para escritores y dramaturgos sino para el público en general. Si los lectores comprenden el mecanismo de la escritura, si ese público toma conciencia de las dificultades y del tremendo esfuerzo que se requiere en toda obra literaria, podrán apreciar las obras de teatro de manera más espontánea.

Al final del libro, el lector encontrará sinopsis de algunas obras que han sido analizadas de acuerdo con el enfoque dialéctico. Esperamos que esto lo ayude a comprender las novelas y cuentos en general, y las obras teatrales y películas en particular.

En este libro hablaremos de las obras sin alabar o rechazar ninguna en su totalidad. Cuando citamos pasajes para dar algún ejemplo, no estamos aprobando la obra completa.

Nos referimos tanto a obras modernas como a obras clásicas. Ponemos énfasis en las clásicas porque las obras modernas se olvidan rápidamente. Las personas más preparadas están familiarizadas con las obras clásicas, las cuales, además, casi siempre son fáciles de encontrar.

Hemos basado nuestra teoría en el personaje eternamente cambiante que siempre reacciona, casi de manera violenta, ante los estímulos internos y externos siempre cambiantes.

¿De qué está formado un ser humano, cualquier ser humano, quizá tú mismo, que lees estas líneas? Esta pregunta debe ser respondida antes de que pasemos a hablar del "punto de arranque",

“orquestación” y el resto de conceptos. Debemos saber más acerca de la biología del sujeto que vemos más adelante en movimiento.

En este texto empezamos con una disección de conceptos como “premisa”, “personaje” y “conflicto”. Esto tiene como objetivo dar al lector algunas nociones de ese poder que llevará a un personaje a las mayores alturas o a su destrucción.

Un albañil que no conoce el material con el que tiene que trabajar está coqueteando con el desastre. En nuestro caso, los materiales con los que trabajaremos son “premisa”, “personaje” y “conflicto”. Antes de conocer estos conceptos más a fondo, resulta útil hablar de cómo escribir una obra de teatro. Esperamos que al lector le parezca útil este punto de vista.



En este libro nos proponemos mostrar un nuevo enfoque para la escritura en general, y para la escritura dramática en particular. El acercamiento que proponemos se basa en la ley natural de la dialéctica.

Las grandes obras escritas por autores inmortales llegan hasta nuestros días. Sin embargo, podemos decir que los genios también han escrito obras malas.

¿Por qué? Porque escribían basándose en el instinto en lugar de hacerlo con conocimiento preciso. El instinto puede guiarnos una vez, o en varias ocasiones, para crear una obra maestra, pero por su propia naturaleza ese mismo instinto lo puede llevar a crear un fracaso.

Algunas autoridades en la materia han señalado las leyes que gobiernan la ciencia de la escritura dramática. Aristóteles, el primero que, sin duda, ha sido la influencia más importante en el teatro, hace 2,500 años decía:

Lo más importante de todo es la estructura de los incidentes, no el ser humano, sino la acción y la vida.

Aristóteles *negaba* la importancia del personaje, y su influencia perdura hasta nuestros días. Otros han señalado al personaje como el elemento de mayor relevancia en cualquier tipo de escritura. Lope de Vega, dramaturgo español del siglo dieciséis, decía:

En el acto primero, ponga el caso,
en el segundo enlace los sucesos,
de suerte que hasta medio del tercero
apenas juzgue nadie en lo que para.
Engañe siempre el gusto, donde vea
que se deja entender alguna cosa
de muy lejos de aquello que promete.

Lessing, crítico y dramaturgo alemán, escribió:

La observación más estricta de las reglas no puede pasar por alto la falla más pequeña en un personaje.

Corneille, dramaturgo francés, escribió:

Es cierto que el drama tiene sus leyes, puesto que es un arte; pero no hay certeza acerca de cuáles son estas leyes.

Y así sucesivamente, algunos autores contradicen a otros. Algunos llegan incluso a decir que no hay reglas. Este es el punto de vista más extraño de todos. Sabemos que hay reglas para comer, caminar y respirar; que hay reglas para la pintura, la música, la danza; para volar y la construcción de puentes; sabemos que existen reglas en cada manifestación de la vida y de la naturaleza. ¿Por qué, entonces, la escritura debería ser la excepción? Obviamente no lo es.

Algunos escritores que han intentado recopilar las reglas existentes nos han dicho que una obra está formada de distintas partes: tema, trama, incidentes, conflicto, complicaciones, escena obligatoria, atmósfera, diálogo y clima. Se han escrito libros sobre cada una de estas partes, explicándolas y analizándolas para los estudiantes.

Estos autores han tratado su materia con toda honestidad. Han estudiado el trabajo realizado por otros hombres en el mismo campo. Han escrito obras y aprendido de su propia experiencia. Pero el lector no quedaba satisfecho. Algo faltaba. Los estudiantes no comprendían la relación existente entre la complicación, la tensión, el conflicto y el estado de ánimo o alguno de estos temas relacionados con la escritura dramática y cómo podían utilizarlos en lo que ellos querían escribir. Sabían lo que significaba el concepto

“tema” pero al tratar de aplicar el conocimiento se sentían perdidos. Después de todo, William Archer decía que el tema era algo innecesario. Percival Wilde opinaba que era necesario al *principio*, pero que debía ser ocultado tan profundamente que no pudiera detectarse. ¿Quién tenía la razón?

Después recordemos el concepto de la llamada “escena obligatoria”. Algunas autoridades en el tema decían que era fundamental; otros opinaban que no existía. ¿Y *por qué* era fundamental, en caso de que lo fuera? ¿Y por qué no lo era, en dado caso? Todo escritor de un libro de texto sobre dramaturgia explicaba su teoría favorita, pero ninguno la relacionaba con lo demás con el fin de ayudar al estudiante a comprender la totalidad de los elementos que integran una obra. Faltaba la fuerza *unificadora*.

Creemos que la escena obligatoria, la tensión, atmósfera y lo demás son conceptos superfluos. *Éstos son más bien el resultado de algo mucho más importante*. Resulta inútil decirle a un dramaturgo que necesita una escena obligatoria, o que su obra carece de tensión o complicación, a menos que se le pueda decir cómo lograr estas cosas. Y la respuesta no está en una definición.

Debe haber algo que *genere* tensión, algo que *provoque* complicación, sin que haya un intento consciente por parte del dramaturgo de hacerlo. Debe haber una fuerza que unifique las partes, una fuerza a partir de la cual se desarrollarán los demás elementos de manera tan natural como se desarrollan las extremidades superiores e inferiores en un cuerpo humano. Creemos saber cuál es esa fuerza: la naturaleza humana, en todas sus infinitas ramificaciones y contradicciones dialécticas.

Ni por un momento pensamos que este libro tenga la última palabra en dramaturgia. Por el contrario. Al abrir un nuevo camino, uno comete muchos errores y algunas veces se pierde claridad. Aquellos que vengan después de nosotros profundizarán más y lograrán que este enfoque dialéctico tenga una forma más trabajada que lo que podemos imaginar. Este libro, al usar un enfoque dialéctico, está sujeto a las leyes de la dialéctica. La teoría que aquí exponemos es una *tesis*. Su contradicción será la *antítesis*. A partir de las dos, se formará la *síntesis*, que une a la tesis con la antítesis. Éste es el camino hacia la verdad.

I. Premisa

24

Un hombre está sentado en su taller y se concentra en un artefacto de ruedas y resortes. Cuando alguien le pregunta acerca de su invento y para qué sirve él mira confiado y murmura: «Todavía no lo sé.»

Otro hombre corre calle abajo, agitado. Alguien lo intercepta y le pregunta a dónde va. Él responde: «¿Cómo voy a saber a dónde voy? Todavía voy en camino.»

La primera reacción que uno tiene —y los demás también— es que estos dos hombres están un poco locos. Todo invento valioso debe tener un propósito, toda carrera planeada un destino.

Pero, por más fantástico que parezca, esta necesidad tan simple no ha cobrado importancia en el teatro. Encontramos montones de papel con gran cantidad de palabras carentes de sentido. Existe una actividad febril, una gran cantidad de movimiento, pero da la impresión de que nadie sabe a dónde se dirige.

Todo lo que hacemos tiene un propósito o premisa. Cada segundo de nuestra vida tiene su propia premisa, seamos conscientes o no de ello. Es posible que esa premisa sea tan sencilla como respirar o tan compleja como tomar una decisión emocional de gran importancia, pero siempre está presente.

Es posible que no logremos probar la existencia de toda pequeña premisa, pero esto no cambia para nada el hecho de que había una premisa que estábamos intentando comprobar. Quizá nuestro intento por atravesar la habitación de un lado a otro puede verse obstaculizado por un escalón que no vimos, pero aun así nuestra premisa estaba presente.

La premisa incluida en cada segundo de nuestras vidas contribuye a la premisa del minuto del cual forma parte, así como cada minuto aporta su fragmento de vida a la hora, y la hora, a su vez, al día. Y así sucesivamente, de modo que al final existe una premisa para toda una vida.

El *Webster's International Dictionary* la define así:

Premisa: una proposición supuesta o probada con anterioridad; base de un argumento. Una proposición planteada o supuesta que lleva a una conclusión.

Otros, especialmente la gente de teatro, han utilizado diferentes palabras para definir lo mismo: tema, tesis, idea original, idea central, meta, objetivo, motivación, propósito, plan, trama, emoción básica.

Nosotros preferimos la palabra "premisa" porque ésta contiene todos los elementos que las otras palabras pretenden expresar y porque deja menos cabida a las interpretaciones erróneas.

Ferdinand Brunetière pide que haya una "meta" en la obra para poder empezarla. Se refiere a la premisa.

John Howard Lawson: «La idea central es el principio del proceso». Habla de la premisa.

El profesor Brander Matthews: «Una obra requiere de un tema». Debe tratarse de la premisa.

El profesor George Pierce Baker, citando a Dumas el joven: «¿Cómo puedes decir qué camino debes tomar a menos que sepas a dónde te diriges?» La premisa mostrará el camino.

Todos quieren decir la misma cosa: toda obra debe tener una premisa.

Examinemos unas cuantas obras para ver si tienen premisas.

ROMEO Y JULIETA

La obra empieza con una enemistad a muerte entre dos familias: los Capuleto y los Montesco. Los Montesco tienen un hijo, Romeo, y los Capuleto una hija, Julieta. El amor que estos jóvenes sienten uno por el otro es tan grande que olvidan el odio tradicional que existe entre las dos familias. Los padres de Julieta tratan de obligarla a casarse con el conde Paris, y como ella está renuente a hacerlo, va con el buen fraile

para pedir su consejo, quien le recomienda tomar un brebaje poderoso que la hará dormir la noche de su boda, con lo cual parecerá muerta a los ojos de los demás durante cuarenta y dos horas. Julieta sigue el consejo. Todos piensan que ha muerto. Y con esto se inicia el arranque de la tragedia de los dos amantes. Romeo, al creer que Julieta está realmente muerta, bebe veneno y muere al lado de la joven. Cuando Julieta despierta y ve muerto a Romeo, sin dudarlo decide unirse con él en los brazos de la muerte.

- Obviamente, esta obra trata sobre el amor. Pero hay muchos tipos de amor. Sin duda este era un *gran* amor, pues los dos amantes no sólo desafiaron la tradición familiar y el odio que existía, sino que también se quitaron la vida para unirse en la muerte. La premisa, entonces, puede quedar así: “*Un gran amor desafía incluso a la muerte.*”

REY LEAR

La confianza que el Rey Lear tiene en sus dos hijas está dolorosamente equivocada. Ellas le quitan toda autoridad, lo degradan y él muere como un hombre viejo, humillado, loco, devastado.

- Lear confía tácitamente en sus hijas mayores. Por creer en sus relumbrantes palabras, queda devastado.

Un hombre envanecido cree en las lisonjas y confía en aquellos que lo adulan. Pero los aduladores no son dignos de confianza, y quienes confían en los aduladores están coqueteando con el desastre.

Entonces, parece que en este caso “*La confianza ciega conduce a la destrucción*” es la premisa de la obra.

MACBETH

Macbeth y Lady Macbeth, en su despiadada ambición para lograr sus metas, deciden acabar con el rey Duncan. Después, para fortalecer la posición que así ha alcanzado, Macbeth contrata asesinos para matar a Banquo, a quien teme. Más adelante, se ve forzado a seguir cometiendo asesinatos con el fin de atrincherarse y protegerse en la posición que

ahora tiene gracias al homicidio. Finalmente, los nobles y sus propios súbditos están tan exaltados que se levantan en su contra, y Macbeth muere de la forma en que vivió: atravesado por la espada. Lady Macbeth muere de pánico.

- ¿Cuál puede ser la premisa de esta obra? La pregunta es ¿cuál es la fuerza que la mueve? Sin duda alguna es la ambición. ¿Qué tipo de ambición? Despiadada, puesto que está bañada de sangre. La caída de Macbeth estaba ya prevista en el mismo método que le sirvió para lograr su ambición. Así, como vemos, la premisa para *Macbeth* es: “*La ambición despiadada conduce a la propia destrucción.*”

OTELO

Otelo encuentra el pañuelo de Desdémona en los aposentos de Cassio. Fue colocado ahí por Yago para provocarle celos. De este modo, Otelo mata a Desdémona y hunde una daga en su propio corazón.

- Aquí la motivación principal son los celos. No importa cuál fue la causa por la que el monstruo ojiverde levantó su horrible cabeza, lo importante es que en esta obra los celos son la fuerza motora, y puesto que Otelo no sólo mata a Desdémona sino a sí mismo, la premisa, como vemos, es: “*El celoso se destruye a sí mismo y al objeto de su amor.*”

ESPECTROS (DE IBSEN)¹

La idea básica de este texto es la herencia biológica. La obra surgió de una cita bíblica cuya premisa es: “*Los pecados de los padres recaen sobre los hijos*”. Cada palabra expresada, cada movimiento, cada conflicto en la obra surge a partir de esta premisa.

¹ *Espectros* de Henrik Ibsen, escrita en 1881. Su protagonista, la señora Alving, siguiendo el consejo del pastor Manders, vive junto a su marido simulando ser feliz, acompañándolo en sus vicios e intentando ocultarlos, con el fin de presentar la imagen respetable que la sociedad tiene sobre él. Cuando se estrenó en Berlín esta obra fue prohibida, y tampoco pudo llevarse a escena durante quince años en Noruega por considerarla disoluta y revolucionaria.

DEAD END (DE SYDNEY KINGSLEY)²

Obviamente aquí el autor quiere mostrar y probar que “La pobreza estimula el crimen”. Y lo logra.

DULCE PAJARO DE LA JUVENTUD (DE TENNESSEE WILLIAMS)³

Un hombre joven bastante rudo anhela ser famoso como actor y enamora a la hija de un hombre adinerado; ella se contagia de una enfermedad venérea. El joven conoce a una actriz añosa que lo apoya a cambio de encuentros sexuales. Su desgracia llega cuando él queda castrado por una muchedumbre encabezada por el padre de la joven. Para esta obra, la premisa es: “La ambición desenfrenada lleva a la destrucción.”

JUNO Y EL PAVO REAL (DE SEAN O'CASEY)⁴

Al capitán Boyle, un borracho flojo y jactancioso, le llega la noticia de que ha muerto un pariente rico heredándole una gran suma de dinero, la cual le será entregada muy pronto. Inmediatamente Boyle y su esposa Juno se preparan para una vida de asueto: piden dinero prestado a sus vecinos con la futura herencia como garantía, compran muebles llamativos y Boyle gasta grandes cantidades de dinero en bebida. Después se sabe que la herencia nunca les llegará porque el testamento es poco preciso. Los acreedores molestos llegan hasta donde viven Boyle y Juno y desmantelan la casa. Entonces le llueve sobre mojado a Boyle: su hija, después de haber sido seducida por un hombre, va a tener un bebé; su

² Nacido en Nueva York en 1935, Sydney Kingsley participó en el *Group Theater*. En 1933 este grupo presentó su obra *Men in White* [*Hombres de blanco*] sobre el tema del aborto con la que ganó el premio Pulitzer en 1934. En 1935 estrenó la obra *Dead End* [*Callejón sin salida*], una historia sobre barrios bajos y su relación con el crimen, la cual también tuvo cierto éxito. Fue adaptada al cine por Lillian Hellman (William Wyler, 1937).

³ Fue llevada al cine por Richard Brooks en 1962, con Paul Newman como protagonista.

⁴ Sean O'Casey (1880-1964). Dramaturgo irlandés. Nacido en el seno de una empobrecida familia protestante, fue autodidacta. Abrazó la causa nacionalista irlandesa, participó activamente en el movimiento obrero y en el Ejército de ciudadanos irlandeses. *Juno y el pavo real* fue llevada a escena en 1924 en el Abbey Theatre, la cual provocó disturbios por parte de los nacionalistas irlandeses. Alfred Hitchcock hizo una adaptación para cine en 1930.

hijo es asesinado, y su esposa y su hija huyen y lo abandonan. Al final, Boyle no tiene nada; ha tocado fondo.

PREMISA: “*La pereza lleva a la ruina.*”

SOMBRA Y SUSTANCIA (DE PAUL VINCENT CARROLL)⁵

Thomas Skeritt, canónigo en una pequeña comunidad irlandesa, se rehúsa a aceptar que su sirvienta, Brígida, ha tenido apariciones de Santa Brígida, su santa patrona. Como piensa que ella es una enferma mental, Thomas trata de mandarla de vacaciones y, sobre todo, se rehúsa a llevar a cabo un milagro que, según la sirvienta, le solicita Santa Brígida. Brígida muere al intentar rescatar al dirigente de escuela de una multitud furiosa, y el canónigo pierde su orgullo frente a la fe simple y pura de la muchacha.

PREMISA: “*La fe conquista al orgullo.*”

No existe la certeza de que el autor de *Juno y el pavo real* supiera que ésta era su premisa, “*La pereza conduce a la ruina*”. Por ejemplo, la muerte del hijo no tiene relación alguna con el concepto principal de la obra. Sean O’Casey hace excelentes bocetos de sus personajes, pero el segundo acto es estático porque el autor sólo tenía una idea vaga de dónde podía empezar la obra. Por eso no logró escribir una gran obra.

Por otro lado, *Sombra y sustancia* tiene dos premisas. En los dos primeros actos y en los primeros tres cuartos del último acto la premisa es: “*La inteligencia conquista a la superstición*”. Repentinamente y sin advertencia alguna, al final la “inteligencia” de la premisa cambia a “fe” y “superstición” se sustituye por “orgullo”. El canónigo —personaje pivote— cambia como un camaleón y se mete en algo en lo que no estaba antes. Por lo tanto la obra se vuelve confusa.

Toda obra buena debe tener una premisa bien formulada. Puede haber más de un camino para escribir la premisa pero, sin importar cómo se redacte, la idea debe ser la misma.

⁵ Paul Vincent Carroll (1900-1968). *Sombra y sustancia* (*Shadow and Substance*) se presentó por primera vez del 17 al 20 de noviembre de 1954. La acción ocurre en la sala de una casa parroquial en un pequeño pueblo irlandés. Publicada por Samuel French en 1944.

Por lo general, los dramaturgos tienen una idea, o se sorprenden con una situación poco usual, y deciden escribir una obra sobre el tema.

La cuestión consiste en saber si esa idea, o situación, proporciona una base sólida para escribir la obra. Nuestra respuesta es que no, aunque estamos conscientes de que de mil dramaturgos, novecientos noventa y nueve empiezan una obra a partir de la idea o situación.

Pero ninguna idea o situación *sin una premisa clara* ha sido lo suficientemente fuerte para conducir al escritor hasta su conclusión lógica.

Si no se tiene dicha premisa, es posible modificar, elaborar, variar la idea o la situación original, e incluso dejarse llevar a otra situación, pero se desconocerá el rumbo de la obra. Se avanza a duras penas, se atormenta el cerebro para inventar más situaciones que ayuden a redondear la obra. Es posible encontrar estas situaciones y aún así seguir sin tener una obra.

Es necesario tener una premisa: una que conduzca inevitablemente a la meta que espera alcanzar la obra.

Moses L. Malevinsky dice en el libro *The Science of Playwriting*⁶:

La emoción, o los elementos en o de una emoción, constituyen las cuestiones básicas de la vida. La emoción es la vida. Por lo tanto, la emoción es drama. El drama es emoción.

Ninguna emoción ha logrado, ni logrará nunca, construir una buena obra si no sabemos *qué tipo de fuerzas* ponen en movimiento dicha emoción. Veámoslo de este modo: la emoción es tan necesaria a la obra como el ladrido lo es para el perro.

El argumento del señor Malevinsky es que si se acepta el principio básico que él propone, esto es, la emoción, el problema está resuelto. Entonces proporciona una lista de emociones básicas como deseo, temor, piedad, amor, odio, cualquiera de las cuales es un principio sólido para una obra. Puede ser. Pero esto nunca ayudará a escribir una *buena* obra, porque no contiene en sí ninguna meta. El amor, el odio y cualquier emoción básica son sencillamente eso: emociones. Una emoción

⁶ *The Science of Playwriting*, Moses L., Malevinsky, Nueva York, Editorial Brentano, 1925.

puede dar vueltas sobre sí misma, destruir, construir y no llegar a ninguna parte.

Puede ser que una emoción encuentre por sí misma una meta y sorprenda incluso al autor. Pero se trata de un mero accidente, el cual es demasiado incierto como para ofrecerlo al dramaturgo principiante como un método de escritura dramática. Nuestro objetivo es eliminar el azar y el accidente. Nuestro interés es señalar un camino que pueda transitar cualquiera que pueda escribir y, eventualmente, encontrarse con un enfoque preciso del drama. Así, lo primero que se debe tener es una premisa. Y debe ser una premisa elaborada de modo que todos puedan comprenderla con el mismo sentido que el autor pretendía que se entendiera. Tener una premisa poco clara es tan malo como no tener ninguna.

Si el autor utiliza una premisa mal escrita o mal construida se encontrará con que acaba llenando espacio y tiempo con diálogo sin-sentido, e incluso con acciones carentes de objetivo, sin llegar a ningún lado como para poder comprobar su premisa. ¿Por qué? Porque carece de dirección.

Supongamos que queremos escribir una obra sobre un personaje ahorrativo. ¿Debemos burlarnos de él? ¿Debemos hacerlo ridículo o trágico? Todavía no lo sabemos. Sólo tenemos la idea de que va a representar a un hombre frugal. Dejemos esa idea para más adelante. ¿Es conveniente ser frugal? En cierto sentido, sí. Pero no queremos escribir acerca de un hombre que es moderado, prudente, y que se encierra en un día lluvioso. Un hombre así no es frugal; es más bien previsor. Estamos buscando un hombre que sea tan ahorrativo que se priva de satisfacer sus necesidades más básicas. Su frugalidad enfermiza es tal que llega a perder más de lo que gana. Ahora ya tenemos una premisa para nuestra obra: *“La frugalidad lleva a perderlo todo”*.

La premisa anterior —y por ende, toda buena premisa— se compone de tres partes, cada una de las cuales es esencial para escribir una buena obra. Examinemos la premisa: *“La frugalidad lleva a perderlo todo”*. La primera parte de la premisa sugiere un personaje —un personaje frugal. La segunda parte, *“lleva a”*, habla del conflicto; y la tercera, *“perderlo todo”*, indica el final de la obra.

Veamos si esto es así. “*La frugalidad lleva a perderlo todo*”. La premisa sugiere a una persona ahorrativa que, en su ansiedad por conservar su dinero, se niega a pagar impuestos. Esta acción necesariamente implica una reacción —conflicto— por parte del Estado, y la persona frugal se ve forzada a pagar el triple de la cantidad original.

Entonces, la “*frugalidad*” se refiere al personaje; “*lleva a*” sugiere el conflicto; “*pérdida*” implica el final de la obra.

Una buena premisa es una sinopsis condensada de la obra. A continuación algunas otras premisas:

- La amargura conduce a una felicidad falsa.
- La generosidad exagerada lleva a la pobreza.
- La honestidad desafía a la hipocresía.
- La imprudencia destruye a la amistad.
- El mal carácter lleva a la soledad.
- El materialismo conquista al misticismo.
- La mojigatería conduce a la frustración.
- La fanfarronería lleva a la humillación.
- La confusión lleva a la frustración.
- La astucia cava su propia tumba.
- La deshonestidad lleva a exponerse.
- La vida disoluta conduce la destrucción de uno mismo.
- El egoísmo conduce a la pérdida de amigos.
- La extravagancia desemboca en la miseria.
- La inconstancia lleva a la pérdida de la autoestima.

Aunque estas son oraciones llanas, todas ellas contienen lo necesario para construir una buena premisa: personaje, conflicto y conclusión. Entonces, ¿qué está mal en ellas? ¿Qué les falta?

Falta la convicción del autor. Hasta que éste tome partido no hay obra. Sólo cuando se ponga de un lado del tema, su premisa cobrará vida. ¿El egoísmo *realmente* conduce a la pérdida de amigos? ¿Qué lado tomará el autor? Nosotros, los lectores o espectadores de la obra, no estamos de acuerdo con esa creencia necesariamente. Por lo tanto, a través de la obra, el autor debe probarnos la validez de su propuesta.

*Estoy un poco confundido. ¿Quiere decir esto que sin una premisa clara no puedo empezar a escribir una obra?**

Claro que se puede. Hay muchas formas de encontrar la premisa. Aquí hay una.

Por ejemplo, si el autor ha notado ciertas peculiaridades en su tía Clara o en el tío José, es posible que crea tener un excelente material para una obra, pero es probable que no se detenga a pensar en una premisa inmediatamente. Se trata de personajes estimulantes, así que estudia su comportamiento, y observa todos sus movimientos. El dramaturgo decide que la tía Clara, aunque es una fanática religiosa, es una entremetida, y chismosa. Se inmiscuye en los asuntos de todos los demás. Quizá el autor sabe que algunas parejas se separaron a causa de la maliciosa interferencia de la tía Clara en sus vidas. Hasta aquí todavía no hay premisa. No existe una idea de qué es lo que provoca que esta mujer haga lo que hace. ¿Por qué la tía Clara siente ese placer malsano al ocasionar problemas a gente inocente?

Puesto que la intención es escribir una obra acerca de la tía porque al autor le fascina el personaje, tratará de saber cuanto sea posible sobre su pasado y su presente. En el momento en que empiece su trayecto para encontrar hechos relacionados con esto, sea consciente de ello o no, habrá dado el primer paso para encontrar una premisa. *La premisa es el poder de motivación que está detrás de todo lo que hacemos.* Así que el autor hará preguntas a otros parientes y a sus padres acerca del pasado de la tía Clara. Tal vez se impresione al saber que esta fanática religiosa, en su juventud, no era precisamente un modelo de buen comportamiento. Esta mujer tenía un comportamiento promiscuo en sus alocadas andanzas. Una mujer se suicidó cuando la tía Clara conquistó al esposo para casarse con él. Pero, como suele suceder en estos casos, la sombra de la mujer muerta los asustaba hasta que el hombre desapareció. La tía amaba a este hombre con locura y vio en su abandono el dedo de Dios. Fue entonces cuando se convirtió en una fanática religiosa. Tomó la decisión de pasar los años que le quedaban de vida haciendo penitencia. Empezó a tratar de reformar a todos aquellos que entraban en contacto

* El autor complementó sus digresiones sobre la dramaturgia en una serie de coloquios y encuentros con estudiantes. De aquí en adelante, cuando esto ocurra, pondremos en cursivas la pregunta del inquiriente, y en redondas la respuesta del autor.

con ella. Interfería en la vida de la gente. Espiaba a las inocentes parejas escondidas en las oscuras esquinas mientras se susurraban palabras cariñosas al oído. Los exhortaba a alejarse de sus malos pensamientos y de sus acciones pecaminosas. En muy poco tiempo, se convirtió en una amenaza para la comunidad.

El autor que quiere escribir esta obra todavía no tiene una premisa. No importa. A pesar de ello, la historia de la vida de tía Clara poco a poco va cobrando forma. Aún quedan muchos cabos sueltos a los cuales el dramaturgo regresará más adelante, cuando haya encontrado la premisa. La pregunta que debe plantearse ahora es: ¿cómo terminará esta mujer? ¿Podrá seguir el resto de su vida interfiriendo en la vida de la gente hasta el grado de destruirla? Claro que no. Pero puesto que la tía Clara aún está viva y cada vez es más fuerte en la batalla que ella misma se ha impuesto, el autor tiene que determinar cómo terminará esta mujer, *no en la realidad*, sino en la obra.

En la vida real, tía Clara puede vivir hasta llegar a los cien años y morir en un accidente o tranquilamente en su cama. ¿Ayudará esto a la obra? Seguramente no. El accidente sería un factor externo que no es inherente a la obra. La enfermedad o una muerte tranquila tampoco lo son. Su muerte —si es que éste es su fin— debe surgir de sus propias acciones. Un hombre o una mujer cuya vida fue un fracaso gracias a ella podría buscar vengarse y devolverla a su Creador. En su fervor excesivo la tía podría transgredir todos los límites, ir en contra de la iglesia, y quedar excomulgada. O podría encontrarse en circunstancias tan comprometedoras que sólo el suicidio podría liberarla de sus dificultades.

Con cualquiera de estos posibles tres finales a escoger, la premisa se sugerirá por sí misma: “*Los extremos (cualquiera que éstos sean) llevan a la destrucción*”. Ahora ya se conoce el principio y el final de la obra. Para empezar, la tía era promiscua, esta promiscuidad provocó un suicidio, y por ello, perdió al hombre que realmente había amado. Esta tragedia le provocó una transformación lenta pero persistente y se convirtió en una fanática religiosa. Su fanatismo hizo fracasar las vidas de otras personas, y a cambio, se le privó a ella de su propia vida.

No, no se tiene que empezar una obra con una premisa. Se puede iniciar con un personaje o un incidente, o incluso con una simple idea. Esta idea o incidente crece y entonces la historia se desenvuelve lenta-

mente. Hay tiempo para encontrar más adelante la premisa en el resto del material. Lo importante es encontrarla.

¿Puedo usar la premisa, digamos, “Un gran amor desafía incluso la muerte”, sin riesgo a ser acusado de plagio?

Se puede usar sin problema. Aunque la semilla original sea la misma que la de *Romeo y Julieta*, la obra será distinta. Nunca se ha visto ni se verán dos árboles de caoba exactamente iguales. La forma de un árbol, su altura y su fuerza estarán determinadas por el lugar y el entorno donde haya caído y germinado la semilla. No hay dos dramaturgos que piensen o escriban igual. Entonces, diez mil dramaturgos pueden tomar la misma premisa, como se ha hecho desde tiempos de Shakespeare, y ninguna obra se parecerá a la otra con excepción de la premisa. El conocimiento, la comprensión de la naturaleza humana y la imaginación del autor se encargarán de lograrlo.

¿Es posible escribir una obra partiendo de dos premisas?

Es posible, pero el resultado no será una buena obra. ¿Es posible ir en dos direcciones distintas al mismo tiempo? Ya es suficiente trabajo para un dramaturgo probar una premisa, no digamos dos o tres. Una obra con más de una premisa es necesariamente confusa.

La historia de Filadelfia de Philip Barry⁷ es un buen ejemplo de ello. Como primera premisa la obra tiene: “Es necesario el sacrificio de ambas partes para lograr un buen matrimonio”. La segunda premisa es: “El dinero, o la falta de éste, no es el único responsable del carácter de un hombre.”

Otra obra de este tipo es *Skylark*⁸ de Samson Raphaelson. Aquí las premisas son: “Una mujer adinerada necesita un centro en la vida” y “Un hombre que ama a su esposa se sacrificará por ella.”

Estas dos obras no sólo tienen dos premisas cada una, sino que las premisas no contienen acción y están mal formuladas.

⁷ Philip Barry nació en 1896 y murió en 1949. Estudió en Yale y participó en el Dramatic Club. *La historia de Filadelfia* (1939) es una comedia escrita al final de la Gran Depresión y en vísperas de la Segunda Guerra Mundial. Fue llevada al cine en 1940 con el título en español *Pecadora equivocada* (*The Philadelphia Story*, George Cukor).

⁸ *Skylark* [*Alondra*] de Samson Raphaelson (Nueva York, 1896-1983). Guionista y dramaturgo. Se le conoce por *Day Atonement*, la cual fue adaptada al cine como *El cantante de jazz* (Alan Crosland, 1927). Su obra *Skylark* es una adaptación que él mismo hizo de su novela *The Streamlined Heart*.

En ocasiones una buena actuación, una excelente producción y un diálogo interesante pueden llevar una obra al éxito, pero estas cualidades por sí mismas nunca constituirán un buen texto dramático.

Tampoco hay que pensar que toda obra que ha sido llevada a escena tiene una premisa clara, aunque sí se puede decir que detrás de toda obra hay una idea. Por ejemplo, en *Night Music* de Clifford Odets,⁹ la premisa es: “*La gente joven debe enfrentar el mundo con valentía*”. Tiene una idea, pero no una premisa activa.

Otra obra que tiene una idea que, en este caso, resulta confusa, es la de William Saroyan *The Time of your Life*,¹⁰ donde la premisa “*La vida es maravillosa*” no tiene consistencia, es demasiado amplia y da lo mismo que no hubiera premisa alguna.

Es muy difícil determinar cuál es la emoción primaria en una obra. Tomemos por ejemplo Romeo y Julieta. Sin el odio de las dos familias, los amantes podían haber vivido felices. En lugar de amor, me parece que el odio es la emoción básica de la obra.

¿El odio minó el amor que se tenían estos jóvenes? No fue así. Fue más bien como un aguijón para que se esforzaran más. Ante cada adversidad su amor se hacía más profundo. Estaban dispuestos a renunciar a sus apellidos, desafiaron el odio de su familia y, por último, dieron su vida por amor. Al final, el odio fue derrotado y no lo fue su amor. El amor se encontraba en dificultades por culpa del odio, y el amor salió victorioso. El amor no nació del odio, sino que floreció a pesar de él. De este modo, la emoción primaria de *Romeo y Julieta* sigue siendo el amor.

Todavía no sé cómo determinar cuál es la tendencia o emoción primaria en una obra.

⁹ Clifford Odets (1906-1963). En la década de 1930 fue uno de los principales exponentes del teatro proletario estadounidense, junto con Elmer Rice. La obra que le hizo famoso fue *Esperando al Zurdo* (*Waiting for Lefty*), en 1935, crónica de una huelga boicoteada inútilmente por la patronal, que en el intento de impedirlo no duda en recurrir al asesinato.

¹⁰ Esta obra se estrenó en 1939 y en 1940 ganó el premio del Drama Critics Circle de Nueva York y el premio Pulitzer. Ocurre en vísperas de la Segunda Guerra Mundial en un muelle de San Francisco.

Entonces, tomemos otro ejemplo: *Espectros* de Ibsen. La premisa de esta obra es: “*Los pecados de los padres recaen en los hijos.*” Veamos si es así. El capitán Alving esparció su semilla salvaje antes y después de su matrimonio. Murió de sífilis, la cual contrajo durante sus aventuras. Tuvo un hijo que heredó su enfermedad. Oswald, que se desarrolló como un retrasado, y fue condenado a morir con la piadosa ayuda de su propia madre. Todos los demás aspectos de la obra, incluyendo la relación amorosa con la criada, surgen de la premisa anterior. Obviamente la premisa de la obra tiene que ver con la herencia.

Lillian Hellman empezó a trabajar con base en una idea tomada de uno de los reportajes de William Roughead de los antiguos juicios que tenían lugar en Escocia. Aproximadamente en 1830, una pequeña niña india consiguió hacer estragos en una escuela británica. El primer éxito de Lillian Hellman, *La hora de los niños*,¹¹ partió de esta situación, según nos lo cuenta Robert van Gelder en su reportaje de *The New York Times* del 21 de abril de 1941. En una entrevista señaló:

«La evolución de *Watch on the Rhine*»,¹² dijo la señorita Hellman, «es muy compleja, y creo que no muy interesante. Cuando estaba trabajando en *The Little Foxes* tuve una idea: muy bien, tenemos un pequeño pueblo del medio oeste, un pueblo promedio o tal vez más aislado que el resto, y en ese pueblo Europa penetra con el disfraz de una pareja con título de nobleza —una pareja con títulos de nobleza europeos— que avanza pausadamente hacia la Costa Oeste [de los Estados Unidos]. Yo estaba muy emocionada, y pensé en archivar los zorros [la obra] para trabajar en esta historia. Pero cuando puse manos a la obra, no lograba hacerla avanzar. Empecé muy bien, y luego me empantané.

¹¹ *La hora de los niños* (1934) es una obra sobre relaciones sexuales en una granja de Nueva Inglaterra en 1930. Fue llevada al cine en 1961 y se exhibió con el título en español *La mentira infame* (*The Children's Hour*, William Wyler). Lillian Hellman (1905-1984) dramaturga estadounidense vinculada con la izquierda, fue la primera mujer en recibir una nominación para el premio Oscar por escritura de guión original. Autora también de *The Little Foxes* (1939), también llevada al cine por Wyler (*La loba*, 1941).

¹² Otra obra de Lillian Hellman, adaptada por ella misma y Dashiell Hammett al cine en 1943. La película de Herman Shumlin se exhibió con el título en español *Una lágrima y un suspiro*. La historia ocurre durante la Segunda Guerra Mundial, y en ella un nazi acecha a un anti-nazi en su propia casa.

»Después tuve otra idea. ¿Cuál sería la reacción de gente sensible que hubiera pasado su vida con grandes penurias en Europa y de pronto fueran invitados a la casa de unos estadounidenses de buena posición económica? ¿Qué harían con todo el ajetreo a su alrededor, las pastillas para dormir cuando no hay tiempo para aprovecharlo todo, las maravillosas cenas que nunca se comen, y etcétera, etcétera...? Esa obra tampoco funcionaba. Y yo seguía preocupada; volvían a mí los personajes de la versión anterior, la pareja con títulos de nobleza. Me tomaría toda la tarde y quizá todo el día siguiente recorrer los puntos que pudieran unir estas dos obras en *Watch on the Rhine*. La pareja con títulos nobiliarios está ahí, pero aparecen como personajes menores. Los estadounidenses son personas amables, y así seguimos. Todo se cambió, pero la obra nueva surgió de las otras dos.»

Es posible que un dramaturgo trabaje en una historia durante semanas antes de descubrir que en realidad lo que necesita es una premisa, la cual le permitirá ver el destino de su obra. Tracemos una idea que lentamente llegará a ser una premisa. Supongamos que un autor quiere escribir una obra sobre el amor.

¿Qué tipo de amor? Bueno, debe ser un gran amor, digamos, un amor que se sobrepondrá al prejuicio, al odio, la adversidad, un amor que no pueda ser comprado ni negociado. El público debe conmoverse hasta las lágrimas al ver el sacrificio que los amantes hacen uno por el otro, al ser testigos del triunfo del amor. Ésta es la idea, y no es nada mala. Pero no hay premisa, y hasta que el autor elija una premisa no puede escribir una buena obra.

Casi hay una premisa implícita en la idea: “*El amor lo desafía todo*”. Pero se trata de una frase ambigua. Dice mucho y, por lo tanto, no dice nada. ¿Qué es este “todo”? Quizá el autor responda que son los obstáculos, pero podríamos preguntarle: “¿cuáles obstáculos?” Y si dice que “el amor mueve montañas”, estaríamos en lo correcto al preguntarle qué beneficio traería agregar esta frase.

En la premisa es necesario designar con exactitud lo grande que es el amor, mostrar con precisión cuál es su destino y qué tan lejos llegará.

Recorramos el camino otra vez y presentemos un gran amor que conquiste, incluso, a la muerte. Nuestra premisa es clara: “¿El amor desafía a la muerte?” La respuesta en este caso es “sí”. Entonces, la premisa señala el camino por el que viajarán los amantes. Morirán por

amor. Es una premisa activa, de modo que cuando el autor se pregunte qué es lo que este amor desafiará, es posible responder categóricamente “la muerte”. Como resultado, no sólo se sabe qué tan lejos están dispuestos a llegar los amantes; sino que también se tiene un indicio del tipo de personajes que son, y del tipo de personajes que deben ser para llevar a cabo la premisa hasta su conclusión lógica.

¿Puede esta joven ser tonta, no tener emociones y ser intrigante? Dificilmente. ¿Puede el joven, o el hombre, ser superficial, caprichoso? Dificilmente, a menos que sea superficial sólo hasta que se conocen. Y ahí empezaría la batalla, primero contra las vidas triviales que llevan, y después contra sus familias, sus religiones y todos los demás factores que los motivan y que están en su contra. A medida que avanzan, crecerán en estatura, fortaleza, determinación y, al final, incluso a pesar de la muerte —*en la muerte*— estarán unidos.

Si el autor tiene una premisa clara, la sinopsis se desarrolla casi automáticamente. Y ya se puede trabajar sobre ella, proporcionando detalles minuciosos y dando el toque personal a la obra.

Estamos suponiendo que si el dramaturgo elige la premisa anterior: “*un gran amor desafía incluso a la muerte*” es que cree en ella. Debe creer en ella pues tendrá que probarla. Como conclusión deberá mostrar que la vida no vale la pena sin el ser amado. Pero si el autor no cree sinceramente en esto le será muy difícil tratar de imprimir la intensidad emocional de Nora en *Casa de muñecas* o de Julieta en *Romeo y Julieta*.

¿Será que Shakespeare, Molière e Ibsen creían en sus propias premisas? Casi seguro. Y si no lo hubieran hecho así, su genio fue lo suficientemente grande para sentir lo que describían, para revivir la vida de sus héroes de manera tan intensa que convencían al público de su sinceridad.

Sin embargo, cualquier otro autor no debería escribir nada en lo que no crea. Para poderla comprobar con entusiasmo y sin reservas, la premisa tendrá que ser una convicción propia. Quizá cierta premisa me parezca descabellada, pero no debe serlo para el autor que trabaje con ella.

Aunque nunca se debe mencionar la premisa como parte del diálogo de la obra, el público debe saber cuál es el mensaje. Y cualquiera que éste sea, el autor debe probarlo.

Hemos visto cómo una *idea* —la idea preliminar común a toda obra— puede llegar al autor en cualquier momento. Y hemos visto por qué la idea debe transformarse en premisa. El proceso de cambiar una idea en premisa no es difícil. Cualquier camino es bueno para empezar a escribir una obra de teatro —hasta por azar— si, al final, todas las partes necesarias están en su lugar.

Puede ser que en la mente del escritor la historia ya esté terminada, pero que todavía no tenga una premisa. ¿Es posible que este autor proceda a escribir su obra? Es mejor que no lo haga, por más acabada que le parezca. Si los celos llevaron a un final triste, obviamente es posible que el autor haya escrito una obra sobre los celos. ¿Pero consideró en dónde se originaron los celos? ¿La mujer era coqueta? ¿El hombre era inferior a ella? ¿Algún amigo de la familia puso sus ojos en esa mujer? ¿Estaba ella aburrida con su esposo? ¿Tenía el esposo una amante? ¿Ella se prostituyó para ayudar a su esposo enfermo? ¿Fue sólo un malentendido? Y así sucesivamente.

Cada una de estas posibilidades necesita una premisa distinta. Por ejemplo: “*La promiscuidad durante el matrimonio conduce a los celos y al homicidio*”. Si el autor elige esta premisa, sabrá qué es lo que provocó los celos en este caso particular, y que lleva a la persona promiscua a matar o a ser asesinada. La premisa sugeriría el camino único que debe tomar el autor. Muchas premisas pueden relacionarse con los celos, pero en este caso habrá *una sola* fuerza generadora que llevará a la obra a una conclusión inevitable. Una persona promiscua actuará de una forma diferente de una que no lo es, o de una mujer que se prostituye para salvar la vida de su esposo. Aunque el autor tenga clara la idea en su cabeza o en el papel, no necesariamente puede contar con una premisa clara.

Resulta ingenuo ir por ahí en busca de una premisa, puesto que, como hemos señalado, ésta debe partir de una convicción. El autor conoce sus propias convicciones. Tiene que revisarlas. Tal vez esté interesado en un hombre y su idiosincrasia. Si toma sólo una de las peculiaridades de este sujeto se pueden tener varias premisas.

Hay que recordar la fábula del esquivo pájaro azul. Un hombre buscó por todo el mundo el pájaro azul de la felicidad, y cuando regresó

a su casa descubrió que el pájaro había estado ahí todo el tiempo. No es necesario torturar al cerebro, agotarse buscando una premisa, cuando hay tantas a la mano. Cualquiera que tenga convicciones fuertes es una mina de premisas.

Supongamos que el autor en sus andanzas encuentra una premisa. A lo más, le será ajena, pues no surgió de él; no es parte de él. Una buena premisa representa al autor.

Damos por hecho que el dramaturgo quiere escribir una buena obra, algo que trascienda. Lo extraño es que todas las obras *incluyendo las farsas* son mejores cuando el autor siente que tiene algo importante que decir.

¿Esto se aplica también para obras sobre crímenes? Veamos. El autor tiene una brillante idea para una historia en la que alguien comete el “crimen perfecto”. La trabaja hasta en los más mínimos detalles, hasta que está seguro de que resulta inquietante y que cautivará a cualquier tipo de público. Se la cuenta a un amigo que se aburre. Y el autor se sorprende por esta reacción. ¿Qué anda mal? Piensa que tal vez sea mejor buscar la opinión de otras personas. Lo hace y recibe comentarios más o menos diplomáticos. Pero muy dentro de sí, el autor sabe que no les gustó la obra. ¿Son todos unos retrasados mentales? Entonces el autor empieza a dudar de su obra. La retrabaja, arreglando un poco aquí, otro poco allá, y vuelve con sus amigos. Ya antes han escuchado la remendada obra, así que ahora están realmente aburridos. Algunos incluso se atreven a decírselo. El corazón del escritor se apachurra. Todavía no sabe qué está mal, pero sí sabe que la obra es mala. Entonces se molesta y trata de olvidarla.

Sin haber visto la obra podemos decir qué es lo que está mal: no tiene una premisa clara. Y si no hay una premisa clara, activa, es muy posible que los personajes no estén vivos. ¿Cómo podrían estarlo? Por ejemplo, no saben por qué deben cometer el crimen perfecto. Su única motivación es el mandato del autor, y como resultado todas sus acciones y su diálogo son artificiales. Nadie cree en lo que hacen o lo que dicen.

Todos están de acuerdo, pero se supone que los personajes en una obra son personas reales. Se supone que hacen cosas con sus propias motivaciones. Si un hombre va a cometer el crimen perfecto, debe tener una profunda motivación para hacerlo.

El crimen no es un fin en sí mismo. Incluso aquellos que cometen un crimen por locura tienen una motivación. ¿Por qué están enojados? ¿Qué motivó su sadismo, su lujuria, su odio? Las razones que subyacen a los eventos son las que nos interesan. Los periódicos de cada día están llenos de reportajes sobre crimen, incendios provocados, violaciones. Después de un rato, estamos asqueados con las noticias. Entonces, ¿para qué iríamos al teatro a verlas, si no para descubrir el *por qué* se cometieron?

Una jovencita asesina a su mamá. Es horrible. ¿Pero por qué lo hace? ¿Cuáles fueron los pasos que la llevaron a cometer el crimen? Cuanto más deje ver el dramaturgo, mejor será la obra. Cuanto más se revele sobre el ambiente, la fisiología y la psicología del asesino, así como de su premisa personal, más exitoso será el resultado.

Todo en la vida está relacionado entre sí. No se puede tratar un tema alguno como si estuviera aislado del resto.

Si el autor acepta este razonamiento, abandonará la idea de escribir una obra de *cómo* alguien comete el crimen perfecto, y preferirá escribirla acerca de *por qué* lo hizo.

Para ver cómo encajan los diversos elementos entre sí, revisemos los pasos para la planeación de una obra sobre el crimen.

¿Cuál debe ser el crimen? ¿Fraude, chantaje, robo, asesinato? Elijamos el asesinato y pasemos al criminal. ¿Por qué mataría? ¿Por lujuria? ¿Dinero? ¿Venganza? ¿Ambición? ¿Para corregir un error? Existen tantos tipos de asesinato que debemos responder esta pregunta inmediatamente. Supongamos que elegimos la ambición como lo que motiva el asesinato y veamos a dónde nos lleva esta suposición.

El asesino debe llegar a un punto donde alguien se interpone en su camino. Intentará cualquier cosa para influir en el hombre que le estorba, hará lo que sea para lograr su aprobación. Quizá los dos hombres se hagan amigos, y esto evite el asesinato. Pero no, la víctima en prospecto debe ser firme en sus ideas o no habrá asesinato y, por lo tanto, no habrá obra. ¿Pero por qué debe ser firme? No lo sabemos puesto que desconocemos nuestra premisa.

Detengámonos un momento para ver cómo resultaría la obra si continuáramos sin una premisa. Aunque esto no es necesario. Sólo un vistazo al material con el que tendríamos que trabajar nos mostrará

lo endeble que es la estructura. Un hombre va a matar a otro hombre que obstaculiza su ambición. Esta idea ha sustentado cientos de obras, pero es demasiado débil para funcionar como base para una sinopsis. Revisemos los elementos que tenemos hasta aquí para encontrar una premisa activa.

El asesino cometerá homicidio con el fin de lograr su meta. No es un buen hombre. El asesinato es un alto precio que habrá que pagar para satisfacer la propia ambición y se necesita de un hombre despiadado para... —¡Eso es! Nuestro asesino es despiadado, ciego para todo lo que no sean sus fines egoístas.

Es un hombre peligroso que no deja nada bueno a la sociedad. Supongamos que tiene éxito y escapa de las consecuencias de su crimen. Supongamos que ocupa un puesto de responsabilidad. ¡Qué daño puede hacer! ¿Él continuará con su camino despiadado indefinidamente, sin recibir nada más que el éxito? ¿Pero podría hacerlo? ¿Es posible que un hombre de ambición desmedida se salga con la suya sin problema? No lo es. La falta de compasión, al igual que el odio, contiene en sí las semillas de su propia destrucción. ¡Espléndido! Entonces tenemos una premisa: *“La ambición despiadada lleva a su propia destrucción.”*

Ahora sabemos que nuestro asesino cometerá un crimen tan perfecto como le sea posible, pero que será destruido al final por su propia ambición. Esto abre infinitas posibilidades.

Ya conocemos a nuestro asesino sin escrúpulos. Pero, por supuesto, hay más cosas que es necesario saber. Como se verá en nuestro capítulo sobre este tema, Comprender a un personaje no es tan sencillo como parece. Pero es nuestra premisa la que nos ha proporcionado las características más relevantes de nuestro personaje principal.

“La ambición despiadada lleva a su propia destrucción” es la premisa de *Macbeth* de Shakespeare, como dijimos antes.

Hay tantas formas de llegar a una premisa como hay dramaturgos, e incluso más pues un mismo escritor dramático utiliza más de un método para formular premisas.

Tomemos otro ejemplo.

Supongamos que un dramaturgo, una noche de regreso a casa, ve que un grupo de jóvenes ataca a un transeúnte. Se indigna. Son

muchachos de dieciséis, dieciocho y veinte años y ya son criminales desalmados. Se impresiona tanto que decide escribir una obra sobre delincuencia juvenil. Pero se percata de que el tema es demasiado amplio. ¿Con qué deberá empezar? Se decide por el atraco. Fue un atraco lo que lo impresionó y cree que esto afectará al público de la misma forma en que le indignó a él.

Los muchachos son estúpidos, reflexiona el dramaturgo. Si los atrapan, echan a perder su vida. Serán condenados a veinte años de prisión por robo. ¡Qué tontos! «Apuesto, piensa más tarde el autor, que la víctima llevaba muy poco dinero. ¡Arriesgaron su vida por nada!»

Sí, sí, es una buena idea para una obra, y empieza a trabajar en ella. Pero la historia se niega a desarrollarse. Después de todo, no se pueden escribir tres actos sobre un atraco. El dramaturgo se molesta consigo mismo, desconcertado por su incapacidad para escribir una obra sobre lo que está seguro que es una buena idea.

Un atraco es un atraco. Nada nuevo. El nuevo punto de vista sería abordarlo desde la juventud de los criminales. ¿Pero por qué robarían estos jóvenes? Tal vez sus padres los ignoran por completo. Quizá sus papás se emborrachan, y se enfrascan en sus propios problemas. ¿Pero por qué es así? ¿Por qué preferirían los padres beber y olvidarse de sus hijos? Hay muchos muchachos como éste: no todos los padres pueden ser bebedores consuetudinarios, hombres sin amor por sus hijos. Bueno, también hay hombres que han perdido autoridad frente a sus hijos. Pueden ser muy pobres, incapaces de mantenerlos. ¿Por qué no buscan trabajo? Ah, sí, la crisis financiera. No hay trabajo, y estos jóvenes han vivido en las calles. Pobreza, negligencia y suciedad es todo lo que conocen. Estas situaciones son poderosos provocadores del crimen.

Y no sólo están los muchachos en esta sección de miseria. Cientos de jóvenes, en todo el país, que viven en la pobreza, buscan el crimen como salida. La pobreza los ha orillado, impulsado para convertirse en criminales. ¡Eso es! “*¡La pobreza incita al crimen!*” Ya tenemos nuestra premisa, y el dramaturgo la tiene.

Busca entonces un lugar donde ubicar el drama. Recuerda su niñez, o algo que ha visto o un recorte de periódico. Y así piensa en varios lugares que bien podrían propiciar el crimen. Estudia a la gente, las

casas, las influencias, las razones de que haya pobreza por todos lados. Investiga qué ha hecho el gobierno al respecto de esta situación.

Enseguida se concentra en los muchachos. ¿Son realmente estúpidos? ¿O el rechazo, la enfermedad, la hambruna los ha vuelto así? Decide concentrarse en un personaje, aquel que le ayudará a escribir la historia. Lo encuentra: un muchacho amable, de dieciséis años, con una hermana. El padre ha desaparecido, dejando dos hijos y una esposa enferma. El hombre no podía encontrar trabajo, se enojó con la vida en general, y se fue de la casa. Su esposa murió poco después. La hija de dieciocho años insistió en que podía cuidar a su hermano. Lo amaba y no podía hacerse a la idea de estar sin él. Trabajaría. Por supuesto, Johnny podría haber sido aceptado en un orfanatorio pero entonces la frase "*La pobreza incita al crimen*" no tendría sentido como premisa. Así que Johnny deambula por las calles mientras su hermana trabaja en una fábrica.

Johnny tiene su propia filosofía de las cosas. Otros niños buscan a sus maestros y a sus padres como guías. Ellos les enseñan a ser obedientes, honestos, pero Johnny sabe, por experiencia propia, que todo esto son patrañas. Si obedece las leyes pasará hambre la mayor parte del día. Así que inventa su propia premisa: "Si eres lo suficientemente listo te puedes salir con la tuya." Y repetidas veces ha visto que esto funciona. Ha robado algunas cosas y no lo han atrapado. Del lado opuesto a Johnny está la ley cuya premisa es: "No puedes salirte con la tuya", o "el crimen no paga."

Johnny también tiene sus propios héroes. Son hombres que lograron cuanto se propusieron. Está seguro de que pueden ser más astutos que cualquier policía. Por ejemplo, está el caso de Jack Colley, un personaje de la localidad. Salió del mismo barrio que él. Lo perseguían todos los policías del país, y él los engañaba. Es lo máximo.

Para conocer a Johnny a profundidad, es necesario indagar en sus antecedentes, el tipo de educación que recibió, cuáles son sus ambiciones, cuál es su héroe favorito, qué lo inspira y quiénes son sus amigos. Entonces la premisa lo abarcará perfectamente a él y a millones de otros niños.

En cambio, si el autor sólo se fija en que Johnny es un matón, pero no sabe por qué, será necesario encontrar otra premisa,

quizá algo como: “*La falta de una fuerza policiaca estimula la aparición de criminales*”. Por supuesto, surge la cuestión de si esto es verdad o no. Una persona ignorante puede decir que sí. Pero será necesario explicar por qué los hijos de los millonarios no salen a robar pan como lo hace Johnny. Si hubiera más policías, ¿la pobreza y la miseria se reducirían en igual proporción? La experiencia dice que esto no es así. Entonces resulta que “*La pobreza estimula el crimen*” es una premisa más real y más práctica.

Es la premisa de *Dead End* de Sydney Kingsley.

El autor debe decidir qué tratamiento dará a su premisa. ¿Va a culpar a la sociedad? ¿Mostrará la pobreza y la forma de salir de ella? Kingsley decidió mostrar sólo la pobreza y dejar que el público sacara su propia conclusión. Si se quiere agregar algo a lo que dijo Kingsley, se puede hacer una sub-premisa que hará crecer a la premisa original. Y si es necesario, hay que volver a alargarla hasta que encaje perfectamente en el caso en cuestión. Si, en el proceso, el autor descubre que la premisa es inalcanzable *porque cambió de idea con respecto de lo que quiere decir*, es necesario formular una nueva premisa y descartar la anterior.

“¿Es la sociedad la responsable de la pobreza?” Sin importar el lado que se tome, es necesario comprobar la premisa en la obra. Por supuesto, esta obra será diferente de la de Kingsley. Se pueden formular cualquier cantidad de premisas: “pobreza”, “amor”, “odio”, y elegir la que nos parezca más satisfactoria.

Es posible llegar a la premisa de muchas formas. Es posible empezar con una idea que se convierta inmediatamente en premisa, o primero se puede desarrollar una situación y ver que tiene tanto potencial que sólo requiere de la premisa correcta para darle sentido y sugerir un final.

A partir de las emociones pueden surgir muchas premisas, pero es necesario trabajar sobre ellas antes de que puedan expresar la idea dramática. Pongamos a prueba esto con una emoción: los celos. Los celos satisfacen las sensaciones generadas por un complejo de inferioridad. Los celos, como tales, no pueden ser una premisa, porque no dan cuenta de las metas de los personajes. ¿Sería mejor si escribiéramos: “los celos destruyen”? No, aunque sepamos ahora qué acción se requiere.

Vayamos más lejos: “El celoso se destruye a sí mismo”. Ahora ya hay una meta. Sabemos, y lo sabe el dramaturgo, que la obra seguirá hasta que el celoso haya causado su propia destrucción. El autor puede abundar en esta idea diciendo algo como: “El celoso se destruye no sólo a sí mismo sino al objeto de su amor.”

Espero que puedan distinguir las diferencias entre las últimas dos premisas. Las variaciones son infinitas, y con cada nueva variación se modifica la premisa de la obra. Pero, siempre que se cambie la premisa, será necesario regresar al principio, volver a escribir la sinopsis de acuerdo con esta nueva premisa. Si se empieza con una premisa y luego se cambia a otra, la obra pagará las consecuencias. Nadie puede construir una obra con dos premisas, como tampoco se puede construir una casa con dos cimientos.

Tartufo de Molière es una obra que ofrece un buen ejemplo de cómo se desarrolla una obra a partir de una premisa. (Véase la sinopsis y el análisis en la página 341.)

La premisa de *Tartufo* es: “El que cava un hoyo para otros termina cayendo en él”.

La obra empieza cuando Mme. Pernelle reprende a Elmire, la segunda esposa de su hijo, la cual es muy joven, a su nieto y a su nieta porque han faltado el respeto a Tartufo. Tartufo fue llevado a la casa por Orgon, su hijo. Obviamente Tartufo es un sinvergüenza que se hace pasar por santo. El verdadero objetivo de Tartufo es tener una relación amorosa ilícita con la esposa de Orgon y quedarse con su fortuna. Su piedad ha cautivado el corazón de Orgon, quien ahora cree en Tartufo como si fuera Cristo encarnado. Pero regresemos al inicio de la obra.

El objetivo que tiene el autor es el de establecer la primera parte de la premisa tan pronto como sea posible. Y la pone en boca de Mme. Pernelle:

MME P: [A *Damis*, su nieto.] Si Tartufo piensa que algo es pecaminoso, puedes estar seguro de que es algo pecaminoso. Si se atreven a seguirlo, los llevará al cielo a todos.

DAMIS: ¡No iré a ninguna parte acompañado por él!

MME P.: Has dicho no sólo una tontería sino algo malvado. Tu padre lo aprecia y confía en él, y eso supondría que ustedes también lo hicieran.

DAMIS: ¡Nadie, ni siquiera papá, podrán convencerme de que lo aprecie o de que confie en él! Lo aborrezco a él y a todo lo que hace, y mentiría si dijera que no. Y si trata de darme lecciones, le romperé la cabeza.

DORINE: [*La criada.*] De verdad, señora, no puede ser que un desconocido que llegó aquí sin un centavo y en harapos se dedique a entorpecer todo y a mandar en toda la casa.

MME P.: No te pedí tu opinión. [*A los otros.*] Sería muy bueno para este hogar que él mandara aquí.

□ (Ésta es la primera insinuación de lo que realmente va a ocurrir más adelante, cuando Orgon confía su fortuna a Tartufo.)

DORINE: *Usted* piensa que él es un santo, señora, pero para mí que no es más que un hipócrita.

DAMIS: Juraría que es un santo.

MME P.: Ustedes dos detengan sus lenguas maliciosas. Sé que a todos les desagrada, pero ¿por qué? Porque él ve sus faltas y se las hace notar.

DORINE: Hace más que eso. Busca evitar que la señora tenga cualquier visita que la distraiga. ¿Por qué despótica contra ella y vocifera como lo hace por recibir a un simple visitante? ¿A quién hace daño ella con eso? Yo creo que es porque está celoso.

□ (Sí, está celoso, como veremos más adelante. Molière se cuida muy bien de motivar todo con anticipación.)

ELMIRE: ¡Dorine, eso es una tontería!

MME P.: Es peor que una tontería. Piensa en lo que te has atrevido a insinuar, jovencita, y avergüénzate como se debe de haberlo hecho. [*A los demás.*] No es sólo Tartufo quien desaprueba tu excesiva necesidad de compañía, sino todo el vecindario.

Mi hijo nunca hizo nada más atinado en su vida que traer al valioso Tartufo a esta casa, pues si alguien recuerda lo que es una oveja descarriada en busca de su rebaño, ése es él. Y si alguna vez son sensatos verán que todas esas visitas, sus alborotos y sus bailes son disfraces demasiado sutiles que el Demonio pone para la perdición de sus almas.

ELMIRE: ¿Por qué, madre? Pues el placer que obtenemos de esas reuniones es totalmente inocente.

Si se lee de nuevo la premisa, es evidente que alguien —en este caso Tartufo— involucrará a personas inocentes y crédulas —Orgon y su madre— en su pretensión hipócrita de santidad. Y, si tiene éxito, esto le permitirá apropiarse más adelante de la fortuna de Orgon y convertir en su amante a la encantadora Elmire.

Justo al principio de la obra sentimos que esta familia feliz está amenazada por el inminente desastre. Todavía no hemos visto a Orgon, y sólo conocemos a su madre que sale en defensa del santo fingido. ¿Podría ser cierto que un hombre en sus cabales, ex oficial del ejército, crea en otro hombre de manera tan tácita que le permita hacer estragos con su familia? Si Orgon cree tanto en Tartufo, el autor ha establecido la primera parte de su premisa de manera explícita.

Entonces, hemos sido testigos de cómo Tartufo, con métodos sutiles, y con la ayuda de Orgon, su víctima prevista, está cavando un hoyo para quien lo ha ayudado. ¿Caerá Damis en él? Todavía no lo sabemos. Pero estamos interesados en saberlo. Veamos si la fe que Orgon tiene en Tartufo es tan firme como nos quiere hacer creer la madre.

Orgon acaba de llegar a casa después de un viaje de tres días. Se encuentra con Cléante, hermano de su segunda esposa.

CLÉANTE: Escuché que no tardarías en llegar, y estaba esperando para verte.

ORGON. Qué amable. Pero debes disculparme si, antes de que hablemos, le hago una pregunta o dos a Dorine que está aquí. [*A Dorine.*] ¿Ha estado todo bien durante mi ausencia?

DORINE: No del todo, señor. La señora ha tenido fiebre desde anteayer y ha sufrido terribles dolores de cabeza.

ORGON: ¿En serio? ¿Y Tartufo?

DORINE: Ah, él está perfectamente bien, rebosante de salud.

ORGON: Ah, pobre hombre.

DORINE: La señora no pudo dormir ni un momento en toda la noche, y tuvimos que sentarnos con ella hasta el amanecer.

ORGON: ¿De veras? ¿Y Tartufo?

DORINE: Ah, él se levantó de la mesa derecho a su cama, donde, al juzgar por los sonidos que hacía, durmió plácidamente hasta que la mañana estaba muy avanzada.

ORGON: Ah, pobre hombre.

DORINE: Por fin persuadimos a la señora de que se dejara hacer una sangría, lo cual la alivió de inmediato.

ORGON: ¡Bien! ¿Y Tartufo?

DORINE: Se portó valientemente, y en el desayuno de la mañana siguiente bebió cuatro copas de vino tinto para reponer la sangre que la señora había perdido.

ORGON: Ah, pobre hombre.

DORINE: Ahora los dos están bien, señor, y, con su venia, iré ahora a avisarle a la señora que usted ha regresado.

ORGON: Hazlo Dorine.

DORINE: [*Mientras se aleja.*] No se me pasará decirle a la señora lo preocupado que estaba usted al saber de su enfermedad, señor. [*Sale.*]

ORGON: [*A Cléante.*] Me parece que había algo de impertinencia en sus palabras.

CLÉANTE: Y si lo había, querido Orgon, ¿no hay disculpa para ella? Por Dios, hombre, ¿cómo puedes estar tan encaprichado con este Tartufo? ¿Qué ves en él que te hace ser indiferente con los demás?

Obviamente, Orgon no puede ver el hoyo que Tartufo está cavando para él. Sin duda, Molière estableció su premisa en el primer tercio de la obra.

Tartufo ha cavado un agujero; pero, ¿caerá Orgon en él? No lo sabemos, y no se supone que lo sepamos, hasta el final de la obra.

No hace falta decir que los mismos principios gobiernan el cuento, la novela, una película y el radioteatro.

Tomemos el cuento de Guy de Maupassant *El collar de diamantes* y tratemos de encontrar su premisa.

Mathilda, una mujer vanidosa, joven y soñadora, pidió prestado un collar de diamantes a su amiga rica para usarlo en un baile. Pierde el collar. Temerosa de enfrentar las humillantes consecuencias, ella y su esposo hipotecan su herencia y piden dinero prestado para comprar una réplica del collar. Trabajan durante diez fatigosos años para pagar la deuda. Se transforman en personas groseras, agotadas por el trabajo, feas y viejas. Entonces descubren que el collar original que se había extraviado estaba hecho de pasta.

¿Cuál es la premisa de este cuento clásico? Pensamos que empieza con los sueños de grandeza. Una persona que sueña despierta no es necesariamente mala. Por lo general, quienes ensueñan, tratan de escapar de una realidad que el ensoñador no tiene el coraje de enfrentar. Los que sueñan despiertos sustituyen la acción. Quienes tienen mentes privilegiadas también sueñan despiertos, pero ellos traducen sus sueños en una realidad. Nikola Tesla,¹³ por ejemplo, fue el mago más grande de la electricidad que haya vivido hasta hoy. Era un gran soñador, pero también era un gran *hacedor*.

Mathilda era buena persona pero ociosa soñadora. Sus sueños la llevaron exactamente a ninguna parte, hasta que la sorprendió la tragedia.

Es preciso examinar su carácter. Vivía con lujos imaginarios en un castillo de cuento donde ella era la reina. Naturalmente era muy orgullosa y no podía humillarse al admitir ante su amiga que no podía darse el lujo de comprar el collar perdido. Prefería morir antes que hacerlo. Tuvo que comprar un collar nuevo a pesar de que ella y su esposo tuvieron que trabajar el resto de su vida para pagarlo. Y así lo hicieron. Ella se vio forzada a trabajar como esclava a causa de su vanidad y falso orgullo; características inherentes resultado de sus ensoñaciones. Su esposo trabajó junto

¹³ Inventor serbio nacido en Simljan, Croacia en 1856 (entonces Austria-Hungría). Fallecido en Nueva York en 1943. Fue físico, matemático, inventor e ingeniero eléctrico. Su mayor aportación fue la teoría de la corriente alterna en electricidad, lo cual le permitió idear el primer motor de inducción en 1882.

con ella porque la amaba. La premisa es: "Escapar de la realidad conduce a un ajuste de cuentas".

Ahora encontremos la premisa en *A Lion's in the Streets*, novela de Adria Locke Langley.¹⁴

Aún siendo muy joven, Hank Martion estaba decidido a ser el mejor de los hombres. Vendía de casa en casa broches, listones y cosméticos con la idea de congraciarse con gente que él podría utilizar más adelante. Y lo hizo tan bien que llegó a ser gobernador de su estado. Entonces se dedicó a estafar a la gente hasta que las multitudes se alzaron en su contra. Y tuvo una muerte violenta.

Obviamente la premisa de esta novela es: "La ambición sin límite conduce a la propia destrucción."

Ahora veamos *Este amor nuestro* (*Pride of the Marines*, Delmer Davies, 1945), una película basada en un cuento de Albert Maltz.¹⁵

Ésta es la historia de Al Schmid, un oficial de la marina que ha quedado herido y ciego por la guerra. En el hospital de rehabilitación no pueden convencerlo de que regrese a su hogar para reunirse con su prometida. Él siente que ya no es útil para ella. Lo regresan a casa con una artimaña: su novia lo convence de que todavía lo quiere y de que aunque esté ciego él aún puede conseguir trabajo. Entonces él consigue empleo y planean casarse. Aunque los doctores han perdido las esperanzas de que recupere la vista, él empieza a ver un poco.

PREMISA: "El sacrificio de amor conquista la desesperanza."

Lástima que en esta promisoría película Al Schmid, y para el caso, los otros personajes también, nunca encuentren aquello por lo que han luchado, y por lo que Al perdió la vista, incluso hasta el final de la historia. Si lo hubieran sabido, la historia habría sido mucho más profunda.

¹⁴ Adria Locke Langley fue educadora y autora estadounidense (1899-1983). Escribió su novela *A Lion's in the Streets* [*Un león está en las calles*] de corte político, publicada por primera vez en 1945 y que fue llevada al cine años después por Raoul Walsh e interpretada por el actor James Cagney (*Un tiburón en la calle*, 1953).

¹⁵ Albert Maltz nació en Brooklyn en 1908 y murió en 1985. Estudió en la Universidad de Columbia y en la Escuela de Teatro de Yale. Guionista de *Casablanca* (1942). Estuvo en la lista negra de Hollywood en los años cincuenta. El cuento al que se refiere el autor es *Pride of the Marines* [*El orgullo de los marines*].

La novela *Earth and High Heaven* escrita por Gwethalyn Graham¹⁶ es la historia de una chica canadiense de buena posición económica que se enamora de un abogado judío. Su padre se niega a aceptar al joven y hace todo lo que está en su mano para romper esa relación debido a la religión del abogado. Antes, padre e hija eran muy unidos. La joven debe elegir entre su padre y el hombre que ama. Decide casarse con su amado, rompiendo toda relación con su familia.

PREMISA: "*La intolerancia conduce al aislamiento.*"

No todos estos ejemplos son de alto valor literario, pero todos tienen una premisa claramente definida, lo cual es imprescindible en todo texto bien escrito. Sin ella, es imposible conocer a los personajes. Una premisa debe contener un personaje, un conflicto y una resolución. Es imposible conocer todo esto sin tener una premisa bien delimitada.

Hay que recordar algo más. Ninguna premisa es necesariamente una verdad universal. La pobreza no siempre conduce al crimen, pero si se elige esta premisa, así ocurrirá. El mismo principio aplica a todas las premisas.

La premisa es la concepción, el principio de la obra. La premisa es una semilla que se convierte en la planta contenida en la semilla original: nada más, nada menos. La premisa no debe tomarse como una verdad absoluta, y convertir a los personajes en títeres y a las fuerzas del conflicto en una cuestión mecánica. En una obra o historia bien construida, es imposible denotar con precisión dónde termina la premisa y empieza la historia o el personaje.

Rodin, el gran escultor francés, había terminado la estatua de Balzac. La figura llevaba una larga bata con mangas amplias. En el frente, las manos estaban dobladas.

Rodin dio un paso atrás, exhausto pero triunfante, y miró su obra lleno de satisfacción. ¡Era una obra maestra!

Como artista, necesitaba a alguien con quien compartir su felicidad. Y, aunque eran las cuatro de la mañana en punto, se apresuró a despertar a uno de sus estudiantes.

¹⁶ Nació en 1913 y murió en 1965 y fue la primera canadiense en alcanzar el número uno de la lista de *bestsellers* con esta novela, así lo reportó el diario *The New York Times*. Además ganó dos veces el Governor General's Award: por su primera novela *Swiss Sonata* en 1938, y por *Earth and High Heaven* en 1944.

El maestro se adelantó con gran emoción para observar la reacción del joven.

El ojo del estudiante se concentró lentamente en las manos.

«¡Hermoso!», gritó. «Qué manos... Maestro, ¡nunca antes he visto unas manos tan maravillosas!»

El rostro de Rodin se ensombreció. Momentos después, Rodin salió otra vez de su estudio. Un rato más tarde regresó seguido por otro estudiante.

La reacción fue casi la misma. Mientras Rodin observaba ansioso, los alumnos fijaron, uno tras otro, la mirada en las manos de la estatua sin pasar a otra parte.

«Maestro», dijo otro estudiante con reverencia, «sólo un dios podía haber creado esas manos. ¡Están vivas!»

Aparentemente, Rodin esperaba otra cosa, por lo que volvió a salir, ahora lleno de frenesí. Cuando regresó traía con él a otro desconcertado estudiante.

«Esas manos... esas manos...» exclamó el recién llegado, de la misma manera reverencial de los otros, «si nunca hiciera otra cosa, Maestro, estas manos lo inmortalizarían.»

Rodin debió haber sufrido una crisis nerviosa, pues con un grito de desmayo corrió hasta la esquina del estudio y tomó un hacha. Avanzó hacia la estatua con la intención aparente de hacerla pedazos.

Surgió el horror y sus estudiantes se lanzaron sobre él, pero en su locura él se los sacudió con fuerza sobrehumana. Corrió hasta la estatua y de un solo golpe, rompió las magníficas manos.

Se volvió hacia sus estupefactos alumnos, con ojos flameantes.

«¡Tontos!», gritó. «Me vi forzado a destruir estas manos porque tenían vida propia. No pertenecían al resto de la composición. Recuerden esto, y recuérdenlo bien: ¡Ninguna parte es más importante que el todo!»

Y por esta razón la estatua de Balzac que está en París no tiene manos. Las largas y amplias mangas parecen cubrirlas, pero en realidad Rodin las hizo pedacitos porque parecían ser más importantes que la figura completa.

Ni la premisa ni ninguna otra parte de la obra tienen vida propia por separado. Cada parte debe unirse en un todo armonioso.

II. Personaje

1. Las tres dimensiones

En el capítulo anterior, vimos que el primer paso para escribir una buena obra es la premisa. En los próximos capítulos hablaremos de la importancia del personaje. Haremos la vivisección de un personaje para tratar de descubrir qué elementos constituyen lo que llamamos “humanidad”. El personaje es la materia prima fundamental con la que el autor dramático se ve forzado a trabajar, por lo que debemos conocerla tan a fondo como sea posible.

Al hablar de sus métodos de trabajo Henrik Ibsen dijo:

Quando escribo necesito estar solo; si estoy trabajando en una obra con ocho personajes, ya tengo suficiente compañía; me mantienen ocupado pues tengo que aprender a conocerlos. Y este proceso de conocerlos es lento y doloroso. Como regla general hago tres repartos para mis dramas, los cuales son muy diferentes entre sí. Me refiero a sus características y no, por supuesto, al tratamiento. Cuando me siento por primera vez para trabajar en mi material, siento como si debiera conocer a mis personajes en un viaje en tren: el primer encuentro es inesperado, y hablamos de cualquier cosa. Cuando me vuelvo a sentar a escribir, veo todo con mucha mayor claridad, y ahora conozco a los personajes como si hubiera pasado un mes con ellos en un lugar de descanso. En este momento ya aprehendí los aspectos principales de su carácter y sus pequeñas peculiaridades.

¿Qué fue lo que Ibsen vio? ¿A qué se refería cuando dijo: «ya aprehendí los aspectos principales de su carácter y sus pequeñas peculiaridades»? Vamos a tratar de descubrir los aspectos fundamentales no sólo en uno sino en todos los personajes.

Todo objeto es tridimensional; tiene: profundidad, altura y ancho. Los seres humanos poseen tres dimensiones más: fisiología, sociología y psicología. Sin el conocimiento de estas tres dimensiones adicionales no podemos aprehender la complejidad de un ser humano.

Al estudiar a un hombre, no es suficiente saber si es rudo, amable, religioso, artístico, moral o degenerado. Es necesario saber por qué. Queremos saber por qué ese hombre es como es, por qué su carácter cambia constantemente, y por qué debe estar cambiando lo quiera él así o no.

En orden de simplicidad, la primera dimensión es la fisiología. Sería ocioso argumentar que un jorobado ve el mundo de una manera opuesta a como lo ve un ser humano físicamente perfecto. Todas estas personas ven el mundo de una manera muy distinta entre sí: un cojo, un ciego, un sordo, un feo, una bonita, un alto, un bajo de estatura. Un hombre enfermo ve la salud como el bien supremo; una persona sana da poca importancia a la salud, en caso de que piense en ella.

Es muy cierto que nuestra apariencia física influye en la forma en que vemos la vida. Y tiene una influencia infinita sobre nosotros mismos, llevándonos a ser tolerantes, desafiantes, humildes o arrogantes. Afecta nuestro desarrollo mental, sirve como base para el desarrollo de los complejos de inferioridad o de superioridad. El aspecto es la más obvia del primer grupo de dimensiones humanas.

El aspecto sociológico es la segunda dimensión a estudiar. Si una persona hubiera nacido en un sótano y jugara en una calle sucia de la ciudad, sus reacciones serían diferentes a las del niño que hubiera nacido en una mansión y jugado en un ambiente hermoso y limpio.

Sin embargo, no podemos hacer un análisis exacto de las diferencias entre ambos, o del niño que vivía en la casa de al lado, hasta que sepamos más de cada uno de ellos. ¿Quién fue su padre, quién su madre? ¿Estaban sanos o enfermos? ¿Cuál era su poder adquisitivo? ¿Quiénes eran sus amigos? ¿Cómo influía en ellos o cómo los afectaba? ¿Qué ropa les gusta? ¿Qué libros leen? ¿Van a la iglesia? ¿Qué comen, qué piensan, qué les gusta, qué les disgusta? ¿Quiénes son desde el punto de vista sociológico?

La tercera dimensión, la psicológica, es resultado de las dos anteriores. La influencia combinada de ambas produce ambición, frustración, temperamento, actitudes y complejos. De este modo, la psicología viene a completar las tres dimensiones.

Si deseamos comprender las acciones de cualquier individuo, se debe buscar en la motivación que lo lleva a actuar de esa forma. Volvamos primero al aspecto físico.

¿Está enfermo? Es posible que el muchacho tenga una enfermedad crónica de la que no sabe nada, pero el autor sí debe saber de qué se trata porque sólo así podrá comprender a su personaje. Esta enfermedad afecta la actitud que el hombre tiene hacia las cosas que se relacionan con él. Es cierto que nos comportamos de manera diferente durante una enfermedad, una convalecencia o en perfecto estado de salud.

¿Este hombre tiene grandes orejas, ojos saltones, brazos largos y velludos? Todo esto conformará una apariencia física que afectará cada una de sus acciones.

¿Le molesta hablar de narices ganchudas, bocas grandes, labios gruesos, pies enormes? Tal vez es porque él tiene alguno de estos defectos. Un ser humano puede tomar con resignación esta desventaja física; tal vez otro se burle de sí mismo, y un tercero se vuelva resentido. Una cosa es cierta: ninguno escapa a los efectos de estas limitaciones. ¿Nuestro personaje tiene un sentimiento de insatisfacción consigo mismo? Esto influirá en su apariencia, estimulará sus conflictos con otras personas, o lo convertirá en alguien perezoso y resignado. Pero definitivamente lo afectará.

A pesar de lo importante que es esta dimensión, sólo es una parte. No debemos olvidar los antecedentes de esta imagen física. Estos dos aspectos se complementan entre sí, se unen y le dan al personaje la tercera dimensión: su estado mental.

Un perverso sexual es un perverso sexual de acuerdo con la opinión pública. Pero para el psicólogo, este hombre es producto de su historia personal, su fisiología, su herencia familiar y su educación.

Si comprendemos que estas tres dimensiones pueden proporcionar los motivos para cada fase de la conducta humana, nos resultará más sencillo escribir acerca de cualquier personaje y rastrear su motivación hasta la fuente que la produce.

Analicemos cualquier obra de arte que haya sobrevivido al paso del tiempo, y encontraremos que ha perdurado, y continuará viviendo, porque posee las tres dimensiones. Si se deja fuera una de ellas y aun-

que el argumento pueda ser interesante y el autor gane mucho dinero con él, la obra no será un éxito literario.

Cuando leemos en los periódicos críticas de obras teatrales, vemos que se repite cierta terminología: la obra no tiene chispa, es poco convincente, los personajes son planos (esto es, están poco trabajados), con situaciones trilladas, es aburrida. Todos estos términos se refieren a una sola falla: la falta de personajes tridimensionales.

Cuando se diga que tu obra es "trillada", no creas que es necesario buscar desesperadamente situaciones fantásticas. En el momento en que los personajes estén redondeados, lo que se refiere a las tres dimensiones, descubrirás que no sólo producen un teatro interesante sino también novedoso.

La literatura tiene muchos personajes tridimensionales: Hamlet, por ejemplo. No sólo conocemos su edad, su apariencia, su estado de salud; sino que podemos suponer su idiosincrasia. Su historia personal, su sociología, le da ímpetu a la obra. Conocemos también la situación política del momento, la relación entre sus padres, los eventos que han acontecido anteriormente y el efecto que éstos han tenido sobre él. Sabemos acerca de su premisa personal y sus motivaciones. Conocemos su psicología y podemos ver claramente cómo ésta es el resultado de su situación física y sociológica. En resumen, conocemos a Hamlet tal vez como no nos conocemos a nosotros mismos.

Las grandes obras de Shakespeare están construidas a partir de los personajes: Macbeth, Rey Lear, Otelo, y todas las demás son excelentes ejemplos de la aplicación de las tres dimensiones.

- (No pretendemos hacer un análisis crítico de obras famosas. Baste con decir que en cada caso el autor creó personajes, o pretendía hacerlo. En otro capítulo analizaremos cómo lo logró y por qué.)

Medea de Eurípides es un ejemplo clásico de cómo debe surgir una obra a partir del personaje. El autor no necesitó una Afrodita para hacer que Medea se enamorara de Jasón. Era costumbre de aquellos tiempos mostrar la interferencia de los dioses, pero de cualquier forma el comportamiento de los personajes es lógico sin esta intervención. Medea,

como cualquier mujer, amará al hombre que le atrae, y muchas veces hará grandes sacrificios por él.

Medea mandó asesinar a su hermano por amor. No hace mucho tiempo, en Nueva York una mujer llevó, con engaños, a sus dos hijos al bosque, los degolló, los roció de gasolina y los quemó: por amor. No hay nada sobrenatural en esta historia. Es sólo la cuestión ancestral de soltar los instintos. Si conociéramos la historia personal y la composición física de esta Medea moderna, su terrible acto nos resultaría comprensible.

A continuación se presenta la guía, paso a paso, de la columna vertebral de un personaje tridimensional.

FISIOLOGÍA

1. *Sexo*
2. *Edad*
3. *Estatura y peso*
4. *Color de cabello, ojos, piel*
5. *Postura*
6. *Apariencia*: bien parecido, con sobre peso o flaco, limpio, impecable, agradable, desaliñado o sucio. Forma de la cabeza, piernas y brazos.
7. *Defectos*: deformidades, anormalidades, marcas de nacimiento.
8. *Enfermedades*.
9. *Herencia biológica*.

SOCIOLOGÍA

1. *Clase*: baja, media, alta.
2. *Ocupación*: tipo de trabajo, horario, ingreso, condiciones laborales, es miembro del sindicato o no, cuál es su actitud hacia la empresa, es un trabajo adecuado para él o no.
3. *Educación*: nivel, tipo de escuelas, calificaciones, materias favoritas, materias con promedio más bajo, aptitudes.
4. *Hogar*: padres que viven, poder adquisitivo, huérfano, padres separados o divorciados, hábitos de los padres, desarrollo mental de los padres, vicios de los padres, abandono.
5. *Religión*.

6. *Raza, nacionalidad.*
7. *Lugar en la comunidad:* líder entre los amigos, participación en clubes, deportes.
8. *Filiación política.*
9. *Diversión, pasatiempos:* libros, periódicos, revistas que lee.

PSICOLOGÍA

1. *Vida sexual, normas morales.*
2. *Premisa personal, ambición.*
3. *Frustraciones, principales decepciones.*
4. *Temperamento:* colérico, tranquilo, pesimista, optimista.
5. *Actitud hacia la vida:* resignado, militante, desafiante.
6. *Complejos:* obsesiones, inhibiciones, supersticiones, fobias.
7. *Extrovertido, introvertido, ambivalente.*
8. *Habilidades:* idiomas, talentos.
9. *Cualidades:* imaginación, análisis, gusto, equilibrio.
10. *Coficiente intelectual.*

Esta es la columna vertebral de un personaje, a quien el autor debe conocer a fondo, y debe ir construyendo la obra a partir de él.

¿Cómo se pueden fundir estas tres dimensiones en una unidad?

Tomemos por ejemplo a los niños de la obra *Dead End* de Sydney Kingsley.¹ Todos los niños están físicamente bien menos uno. Aparentemente no hay complejos graves como resultado de alguna deficiencia física. En su vida, entonces, el ambiente será un factor decisivo. La admiración hacia un héroe, la falta de educación, de ropa, de supervisión y, sobre todo, la presencia constante de la pobreza y el hambre conformarán su visión del mundo, y, como consecuencia de ello, su actitud y conducta hacia la sociedad. Las tres dimensiones se han combinado para producir una característica sobresaliente.

¿El mismo ambiente producirá la misma reacción en cada niño, o los afectará de manera distinta a cada uno porque son diferentes entre sí?

¹ Véase nota 2, del capítulo anterior.

No hay dos individuos que reaccionen de manera idéntica, porque no hay dos personas iguales. Tal vez un niño no tenga prejuicios: un niño verá sus crímenes juveniles como una preparación para una carrera exitosa como miembro de una banda de maleantes; otro participa en las actividades de la mafia con un sentido de lealtad, o de miedo, o con el fin de ganarse la reputación de valiente. Uno más es consciente del peligro que hay en el camino que ha tomado, pero no ve otra salida para la pobreza. Pequeñas diferencias físicas entre los individuos, y su desarrollo psicológico, tendrán influencia en sus reacciones ante las mismas condiciones sociológicas. La ciencia confirma esto al afirmar que nunca se ha visto que dos copos de nieve sean idénticos. El más mínimo cambio atmosférico, la dirección del viento, la posición del copo de nieve que cae, alterarán el patrón. Por ello hay una infinita variedad en su diseño. La misma ley nos gobierna a todos. Ya sea que nuestro papá sea siempre afable, o lo sea ocasionalmente, o sólo lo haya sido una vez, o nunca lo haya sido, esto afectará de manera profunda nuestro desarrollo. Y si la afabilidad del padre coincidía con nuestros momentos más felices y gozosos, muy bien podía pasar inadvertida. Cada movimiento depende de las circunstancias peculiares de un momento dado.

Hay algunas manifestaciones humanas que parecen no caer en estas tres categorías. Me he dado cuenta conmigo mismo de que hay momentos de depresión, o de excitación, que parecen no tener una motivación clara. Como soy observador, he tratado de llegar hasta el origen de estas misteriosas perturbaciones, sin tener éxito. Puedo decir con certeza que algunas veces estos periodos me ocurren cuando no tengo preocupación económica ni ansiedad mental, por favor no vayan a reírse por extraño que parezca.

Esta pregunta me recuerda a un amigo mío, un escritor, que me contó una extraña historia. Cuando tenía treinta años de edad tuvo un accidente. Aparentemente estaba sano; había logrado reconocimientos por su trabajo; ganaba más dinero del que podía gastar; estaba casado y amaba a su esposa y a sus hijos. Un día, para su propio asombro, se dio cuenta de que no le importaba lo que iba a sucederle a su familia, su carrera o su vida. Estaba profundamente aburrido. No le interesaba nada en la vida; se adelantaba a lo que sus amigos decían y hacían. No

podía soportar la misma horrible rutina diaria, semana tras semana: la misma mujer, la misma comida, los mismos amigos, las mismas historias de crímenes en los periódicos un día sí y otro no. Casi se volvía loco. Era algo tan misterioso como el caso que me acaban de plantear en la pregunta. ¿Sería que había dejado de amar a su esposa? Pensó en ello, y estaba tan desesperado que empezó a engañar a su mujer con otras personas. Y lo hizo pero sin sentirse satisfecho. No descubrió diferencias en su amor. Honestamente estaba aburrido de la vida. Dejó de escribir, se alejó de sus amigos, y finalmente decidió que estaría mejor muerto. Esta idea no le llegó en un momento de desesperación. La razonó con frialdad, sin perder el aliento. La Tierra había existido durante miles de millones de años antes de que él naciera, pensó, y seguiría existiendo después de que él muriera. ¿Qué diferencia habría si dejara esta tierra antes de la fecha destinada?

Así que envió a su familia a la casa lejana de un amigo y se sentó a escribir su carta de despedida, explicando a su esposa el curso de su acción. Escribir esta carta no era algo sencillo. No sonaba convincente, y se puso a sudar como no había sudado al escribir sus obras de teatro. De pronto, sintió un repentino y doloroso calambre abdominal. Era un dolor agudo, persistente, muy doloroso. Se encontró en una situación extraña. Se quería suicidar, pero era tonto morir con dolor de estómago. Además, tenía que terminar su carta.

Decidió que lo más sensato que podía hacer era tomar un purgante y aliviar el dolor. Y así lo hizo. Cuando regresó a su escritorio para terminar su última epístola, le pareció mucho más difícil escribir. Ahora le sonaban fantásticas, y hasta estúpidas, las razones que momentos antes había esgrimido. Se dio cuenta de la brillantez del rayo de sol que jugueteaba sobre su escritorio, y de la alternancia de luz y sombra de las casas de enfrente. Los árboles nunca le parecieron más verdes y refrescantes; la vida nunca le había parecido más deseable. Quería ver, oler, sentir, caminar...

¿Quiere decir que este hombre había perdido completamente su deseo de morir?

Exacto. Se vio a sí mismo y tuvo que elegir entre un cuerpo tieso y un millón de razones para vivir. Realmente era un hombre nuevo.

Entonces ¿las condiciones físicas de verdad pueden influir en la mente como para hacer evidente la diferencia entre la vida y la muerte?

Pregúntale al médico de la familia.

Me parece que no toda reacción de la mente o del cuerpo surge de una causa económica o física. Conozco casos que...

Nosotros también. Digamos que X se enamora de una joven deseable. Su amor no es correspondido, de manera que se siente frustrado, se desanima y cae gravemente enfermo. ¿Pero cómo puede ocurrir esto? El amor, de acuerdo con muchas personas, es etéreo, no tiene nada que ver con la pálida economía o el mero materialismo. ¿Investigamos un poco? El amor, como todas las emociones, se origina en el cerebro. Sin embargo, el cerebro, de la forma en que se le vea, está formado por tejidos, células, vasos sanguíneos. Esto es meramente el aspecto físico. La más pequeña variación física se registra primero en el cerebro como órgano que transmite mensajes al cuerpo. Recordemos que el amor, aunque sea etéreo, afecta funciones físicas como la digestión y el sueño.

¿Pero suponiendo que la emoción no sea física? Supongamos que en él no hay ningún factor como el deseo.

Toda emoción tiene efectos físicos. Tomemos la emoción supuestamente más noble de todas: el amor materno. La madre de nuestro ejemplo no tiene problemas financieros. Tiene suficiente dinero, es saludable y feliz. Su hija se enamora de un hombre joven que la madre considera más una pérdida que una ganancia. El joven no implica ningún peligro, pero sencillamente no es el adecuado desde el punto de vista de la madre. A pesar de todo, la hija huye con él.

La primera reacción de la madre será impresionarse, para pasar a una amarga decepción. Después vendría la vergüenza, la auto-compasión. Todo esto podrá prepararla para un ataque de histeria. La frecuencia de estos ataques aumenta, debilitan la resistencia del cuerpo, culminan en una verdadera enfermedad, y hasta invalidez.

¿Toda reacción psicológica es el resultado de las tres dimensiones?

Veamos. ¿Por qué la madre objetaba de esa manera la elección que su hija había hecho para casarse? ¿Por la apariencia del joven? Tal vez,

aunque la madre promedio esconde su desagrado cuando su yerno no es un Adonis. A menos que sea verdaderamente un monstruo, su apariencia no deberá provocar una reacción tan violenta. Pero en cualquier caso, la desaprobación de la madre por la apariencia del muchacho estaría condicionada por la apariencia de su propio padre, de sus hermanos, de su actor de cine favorito.

Otra fuente de decepción más probable sería el estado financiero del joven. Si él no puede mantener bien a su hija, o no puede darle lo que ella está acostumbrada, la madre temerá por el futuro de su hija y de ella misma. Incluso si ella cuenta con el dinero para evitar que su hija caiga en la pobreza, no podrá evitar que sus amistades hablen del novio pobre. Tal vez tenga que impulsar al joven en algún negocio, sólo para encontrarle un socio que pierda todos sus ahorros. O quizá el joven sea guapo y tenga estabilidad financiera, ¿y qué tal si es de otra raza? Todas las creencias de la madre se irán en su contra. Ella tendrá una cantidad de recuerdos que le llegan de su pasado: el rechazo social, las diferencias míticas entre las razas, de supersticiones y chovinismo, sin tener fundamento alguno.

Piensa en cualquier motivo que quieras, desde el estado físico del joven hasta el lugar en que nació su bisabuelo, y encontrarás que cualquier cosa que la madre objete tiene una base física o sociológica, tanto en ella como en él. Inténtalo de varias maneras, y verás que hay que regresar a las tres dimensiones.

¿Este principio de las tres dimensiones, no limita el campo de acción del material para el escritor?

Por el contrario. Abre grandes perspectivas y un mundo completamente nuevo para la exploración y el descubrimiento.

En el esquema de la columna vertebral de un personaje se mencionaron la estatura, edad, color de piel. ¿Debe todo esto incorporarse a la obra?

El autor debe conocer todo esto, pero no es necesario mencionarlo todo. Aparecen en el comportamiento del personaje, no en todo el material de presentación sobre él. La actitud de un hombre que mide un metro noventa será muy distinta del que mide un metro sesenta centímetros. Y la reacción de una mujer con una cicatriz en

II. Personaje

la cara no será la misma que la de una joven famosa por su encantadora sonrisa. Es necesario saber quién es el personaje, con todos los detalles, para saber de qué es capaz en una situación dada.

Todo lo que ocurre en la obra debe venir directamente de los personajes que se han elegido para comprobar la premisa, y deben ser personajes lo suficientemente fuertes para comprobar la premisa sin tener que forzarla.

2. Entorno

Cuando un amigo te invita a una fiesta y, después de dudarlo un momento, respondes: «Bueno, ahí estaré», estás haciendo una afirmación discreta. Pero esta respuesta es el resultado de un complicado proceso mental.

El hecho de haber aceptado la invitación puede haber surgido de un sentimiento de soledad, o del deseo de evitar una noche aburrida, o de un exceso de energía física, e incluso de la desesperación. Es posible que hayas sentido que salir un poco te haría olvidar un problema, o produciría un sentimiento de esperanza renovada, o te traería inspiración. Sin embargo, la verdad es que incluso un asunto tan sencillo como decir “sí” o “no” es el resultado de una revisión complicada, de reajustes, revaloración de las condiciones imaginarias o reales, mentales o físicas, económicas o sociológicas que nos rodean.

Las palabras tienen una estructura compleja. Nosotros las usamos con soltura y sin reflexionar en ellas, sin darnos cuenta de que también son resultado de muchos otros procesos. Por ejemplo, vamos a hacer una vivisección a la palabra “felicidad”. Tratemos de descubrir cuáles son los elementos que integran el logro de una felicidad completa.

¿Puede una persona ser “feliz” si tiene todo excepto salud? Obviamente no, puesto que nos referimos a la felicidad total, una felicidad sin reservas. Así que debemos anotar a la salud como un elemento necesario para la “felicidad”.

¿Puede una persona ser “feliz” sin nada más que la salud? Difícilmente. Uno puede sentir en este caso alegría, libertad, exhuberancia, pero no felicidad. Recuerda que estamos hablando de la felicidad en su forma más pura. Cuando una persona exclama: ¡Vaya, qué feliz soy!, al recibir un regalo que esperaba después de mucho tiempo, lo que se experimenta no es felicidad. Es alegría, satisfacción, sorpresa, pero no felicidad.

Así que no estamos exagerando mucho si decimos que una persona necesita, además de salud, un trabajo que le proporcione una vida cómoda. Pasaremos por alto el hecho de que esta persona pueda ser sujeto de algún tipo de abuso en su empleo, pues esto anularía la posibilidad de ser feliz. Los ingredientes de la felicidad, hasta este punto, son la salud y una buena posición económica.

Pero ¿puede esa persona ser feliz con ambos elementos pero sin afecto y calor humano? Es necesario abundar en este punto. Una persona necesita a alguien que pueda amar y que este amor sea recíproco. Así que agreguemos el amor a los otros dos requisitos.

¿Serías feliz si tu puesto en el trabajo, aunque fuera satisfactorio, no presentara posibilidades de desarrollo? ¿Serían suficientes un buen trabajo, la salud y el amor, si el futuro no presentara esperanza alguna para tu crecimiento? No creemos que esto sea posible. Tal vez ese puesto nunca cambiará, pero puedes ser muy feliz al tener la esperanza de que algún día sea diferente. Entonces agreguemos la esperanza a nuestra lista de ingredientes.

Nuestra fórmula dice ahora: salud, una buena posición económica, amor y esperanza son igual a la felicidad. Se pueden hacer todavía más subdivisiones, pero los cuatro ingredientes principales son suficientes para probar que una palabra es el resultado de muchos elementos. Por supuesto, el significado de la palabra "felicidad" pasará por numerosas metamorfosis, relacionadas con el lugar, el clima y las condiciones en las que se utiliza.

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

Nos referimos a protoplasma como "simple" al compararlo con un ser humano, aunque el protoplasma es complejo, comparado con las cosas inanimadas. En la escala de la complejidad ocupa tanto un lugar alto como uno bajo. ¿Resulta contradictorio? No más que cualquier otra cosa en la naturaleza. El principio de contradicción y de tensión hace posible el movimiento, y, en esencia, la vida es movimiento.

¿Qué le habría ocurrido al protoplasma al inicio de los tiempos, si no hubiera tenido movimiento? Nada. No habría existido y la vida habría sido imposible. Precisamente a través del movimiento se han desarrollado las formas más complejas de la vida, y las formas específicas son determinadas por el lugar, el clima, el tipo de alimentación, la abundancia de comida, la luz o la falta de ésta.

Démosle a una persona todos los elementos requeridos para la vida, pero alteremos uno de ellos: el calor, digamos, o la luz, esto modificará completamente su vida. Si acaso lo dudas, lo puedes experimentar contigo mismo. Supongamos que eres feliz, que tienes los cuatro elementos necesarios. Ponte una venda sobre los ojos durante veinticuatro horas. Evita toda fuente de luz. Todavía estás sano, tienes empleo, amas y eres amado y tienes esperanza en el futuro. Además sabes que después de veinticuatro horas te quitarás las vendas. No estás ciego de verdad, sólo estás evitando ver por tu propia voluntad. Y aún así, este experimento cambiará por completo tu actitud.

Descubrirás lo mismo si tratas de dejar de escuchar durante un día, o te privas temporalmente de utilizar alguna extremidad. Durante meses, o un par de semanas, come un solo alimento, el que prefieras, y nada más. ¿Cuál piensas que será tu reacción? Detestarás esa comida por el resto de tu vida.

¿Crees que impactaría de manera diferente en tu vida si se te forzara a dormir en un cuarto inmundo lleno de pulgas, con el piso sucio, y sólo unos harapos para cubrirte o si durmieras en un buen colchón? Sin duda. Incluso si solamente durante un día vivieras en un ambiente sucio, esto multiplicaría tu sensibilidad a la limpieza y la comodidad.

Parece que los seres humanos reaccionan al ambiente exactamente como lo hicieron las criaturas unicelulares primigenias cuando cambiaron su color, forma y especie *debido a la presión del ambiente*.

Estamos enfatizando este punto porque es sumamente importante que comprendamos el principio que provoca el cambio en un personaje. Un personaje está en constante transformación. El más pequeño contratiempo en su bien ordenada vida descompone su placidez y crea un trastorno mental, de manera similar a la piedra que al ser lanzada en un estanque produce ondas de movimiento cada vez más grandes.

Si es cierto que cada persona recibe la influencia de su ambiente, de su estado de salud y de los antecedentes económicos que tenga, como hemos tratado de probar, entonces es evidente que, como todo está en un proceso continuo de cambio constante (el ambiente, la salud y los antecedentes económicos, como parte del todo), esa persona también cambiará. De hecho, la persona misma es el centro de este movimiento constante.

No hay que olvidar un axioma fundamental: todo cambia, sólo el cambio es eterno.

Por ejemplo, tomemos a un próspero hombre de negocios, un vendedor de mercancías. Es feliz. Su negocio va viento en popa. Su esposa y sus tres hijos también están contentos. De hecho, este es un caso raro, una situación casi imposible, pero servirá de ejemplo. En lo que se refiere a él y a su familia, este hombre está contento. Entonces, un gran industrial empieza un movimiento para reducir los salarios y destruir a los sindicatos. A nuestro hombre le parece sensata esta idea. Piensa que últimamente los trabajadores se han vuelto muy arrogantes. Porque, si las cosas continúan a gusto de los trabajadores, éstos se apoderarán de la industria y llevarán el país a la ruina. Como nuestro hombre tiene algo que perder, siente que él y su familia están en peligro.

Se apodera de él una inquietud lenta pero persistente. Está profundamente perturbado. Se informa más acerca de este problema tan grave. Es posible que sepa o que desconozca que su miedo es producido por unos cuantos industriales que quieren reducir los salarios y están gastando fabulosas sumas de dinero en esparcir el pánico en todo el país. Nuestro hombre está atrapado en esta red de propaganda. Quiere hacer lo que esté en sus manos para salvar al país de la destrucción. Baja los salarios, sin percatarse de que mediante esta acción se ha echado a los empleados en contra, y además ha ayudado a un movimiento que será como un bumerang, y que hasta puede llegar a destruir su forma de vida. Con la reducción del poder adquisitivo, que él mismo ha provocado, su negocio será uno de los primeros en sufrir las consecuencias.

Nuestro hombre sufrirá incluso si llega a saber de qué se trata todo el asunto y no reduce los salarios. Será atrapado en su reacción hacia los

otros empleadores que han reducido los salarios de los trabajadores. Las condiciones cambiantes lo moldearán, lo quiera él o no, y estas condiciones afectarán su relación con su familia. Ya no puede darles tanto dinero como antes, porque la fuente de dinero fácil se ha secado. Esto hará que se precipiten ciertos desacuerdos entre los miembros de la familia y hasta pueden provocar una eventual separación.

Una guerra en Europa o en China, una huelga en San Francisco, el ataque de Hitler contra las democracias,² nos afectarán casi como si hubiéramos estado en la escena de los hechos. En determinado momento, todo acontecimiento humano tiene repercusiones sobre quienes lo ejecutan. Para nuestra desgracia, encontramos tal vez que incluso algunas cosas que parecen no estar relacionadas, sí tienen mucha relación entre sí y con nosotros.

No hay escape, ni para nuestro comerciante ni para nadie.

Los bancos y el gobierno son sujetos que cambian de la misma forma que cambiamos todos. Fuimos testigos de esto en la depresión de 1929.³ Se perdieron incontables millones de dólares. Después de la Primera Guerra Mundial, se venía abajo un gobierno tras otro, o bien nuevos gobiernos y nuevos sistemas ocuparon su lugar. El dinero y las inversiones desaparecían de la noche a la mañana, y con ello se esfumaba nuestra seguridad. Una persona, como individuo, sólo puede tener seguridad si el mundo y las circunstancias del momento lo están.

Entonces, un personaje es la suma total de esta apariencia física y de las influencias que su medio ejerza sobre él. Miren las flores. Hay una gran diferencia en su desarrollo si reciben el sol de la mañana, el sol de medio día o el Sol del atardecer.

Nuestras mentes, al igual que nuestros cuerpos, responden a influencias externas. Nuestros primeros recuerdos están tan profundamente anclados que a veces no somos conscientes de ellos. Podemos hacer determinados esfuerzos para deshacernos de las influencias del

² Se refiere al pacto del Eje en la Segunda Guerra Mundial contra las democracias occidentales. El término Potencias del Eje o Eje Roma-Berlín-Tokio denomina los pactos firmados entre Alemania e Italia antes de la Segunda Guerra.

³ La depresión de 1929, conocida como "La gran depresión", fue una crisis económica de gran magnitud iniciada con el desplome de la casa de bolsa de Nueva York el 24 octubre de 1929, día conocido como "jueves negro".

pasado, para escapar de nuestros instintos, pero seguimos siendo sus prisioneros. Los recuerdos pasados influyen en nuestros juicios sin importar qué tan justos intentemos ser.

Woodruff, en *Animal Biology*,⁴ dice:

Es imposible considerar al protoplasma a no ser en conexión con su entorno, cualquiera que éste sea, con las variaciones en su ambiente y las variaciones en sus actividades, las cuales se reflejan directa o indirectamente en su apariencia.

Observen a las mujeres que caminan en la lluvia bajo sus coloridos paraguas, y verán que sus rostros reflejan el color de los paraguas que llevan. Los recuerdos y remembranzas, las experiencias de nuestra niñez se convierten en una parte indeleble de nosotros y su color se reflejará en el color de nuestra mente. No podemos ver las cosas más que de la forma en que nos lo permite este reflejo. Tal vez no estemos de acuerdo con el tono del color, podemos luchar de manera consciente contra ello, pero aún así reflejaremos todo lo que representamos.

La vida es transformación. La más pequeña alteración cambia el patrón del todo. El ambiente cambia, y el hombre cambia también. Si un hombre joven conoce a una mujer joven en las circunstancias correctas, es posible que él se sienta atraído por ella gracias al interés compartido que ambos tienen por la literatura, o por el arte, o por los deportes. Este interés común hacia un tema puede hacerse más profundo hasta que sientan afecto y simpatía. Si nada perturba esta armonía, esto se convertirá en un enamoramiento. Este enamoramiento todavía no es amor pero se parece cada vez más al amor a medida que avanza a una etapa de devoción, o de adoración que ya es amor. El amor es la última etapa. Y puede ponerse a prueba mediante el sacrificio. El verdadero amor es la capacidad de soportar cualquier problema por el amado.

Es posible que las emociones de dos personas sigan su curso si todo ha funcionado bien; si nada interfiere con su romance, es probable

⁴ Lorande Loss Woodruff, *Animal Biology*, Nueva York, MacMillan, 1948, 535 pp. También autor de *Foundations of Biology*, Nueva York, MacMillan, 6ª edición, 1948, 773 pp.

que se casen y vivan felices para siempre. Pero supongamos que cuando esta misma pareja joven alcanza la etapa de apego, un calumniador malvado le informa al joven que la dama en cuestión tuvo un romance antes de conocerlo a él. Si el joven tuvo una mala experiencia amorosa anteriormente, se alejará de la muchacha. Del apego pasará a la frialdad, de la frialdad a la malicia, de la malicia a la antipatía. Si la muchacha lo desafía y no se disculpa con él por lo que pasó, la antipatía se puede transformar en amargura, y la amargura en odio. Por otro lado, si la madre del mismo joven tuvo una experiencia similar a la de la muchacha, y por ello llegó a ser una mejor esposa y una mejor madre, el apego del joven podría transformarse en amor más rápidamente que si no se hubiera enterado del pasado de la muchacha.

Este sencillo romance está sujeto a múltiples variaciones. Demasiado dinero o la escasez del mismo también influirá su curso. Un trabajo estable o inseguro tendrá el mismo efecto. La salud o la enfermedad pueden apresurar o retrasar la consumación del amor. El estatus financiero o social de cualquiera de las dos familias puede afectar el cortejo para mejor o para peor. La herencia biológica pueden malograr los planes de la pareja.

Todo ser humano se encuentra en un estado de constante fluctuación y cambio. Nada es estático en la naturaleza, y mucho menos lo es el hombre.

Como señalamos antes, un personaje es la suma total de su apariencia física y de las influencias que su ambiente ejerce sobre él en un determinado momento.

3. Enfoque dialéctico

¿Qué es la dialéctica? La palabra nos llega de los antiguos griegos que la utilizaban para referirse a una conversación o diálogo. Para los ciudadanos de Atenas la conversación era el arte supremo —el arte de descubrir la verdad— y competían entre sí para encontrar al mejor conversador, o dialéctico. En este sentido y por encima de todos los griegos, estaba Sócrates, tan bueno en este arte que era casi perfecto. En los *Diálogos* de Platón, podemos leer algunas de sus conversaciones que nos revelan el secreto de su arte en un estudio profundo. Sócrates descubre la verdad mediante este proceso: plantea una proposición, encuentra en ella una contradicción y, al corregir la proposición a la luz de dicha contradicción, encuentra una nueva contradicción. Y este procedimiento continúa indefinidamente.

Analicemos de cerca este método. El movimiento de la conversación está asegurado por tres pasos. El primero, planteamiento de la proposición, llamado *tesis*. Enseguida el descubrimiento de una contradicción en la proposición, llamado *antítesis*, que es lo opuesto a la proposición original. Aquí la resolución de esta contradicción necesita de la corrección de la proposición original, y la formulación de una tercera proposición, la *síntesis*, que es la combinación de la proposición original y su contradicción.

Estos tres pasos —tesis, antítesis y síntesis— son la ley de todo movimiento. Todo lo que se mueve constantemente se niega a sí mismo. Todas las cosas cambian hacia sus opuestos a través del movimiento. El presente se convierte en el pasado, el futuro se transforma en el presente. No hay nada que no se mueva.

El cambio constante es la esencia pura de toda existencia. Con el tiempo todo se convierte en su opuesto. Todo contiene en sí mismo a su opuesto. El cambio es una fuerza que impele a moverse, y este movimiento lo convierte en algo distinto de lo que era. El pasa-

do se transforma en presente y ambos determinan el futuro. Surge vida nueva a partir de la vida anterior, y esta nueva vida es la combinación de la vieja vida con la contradicción que la destruyó. Esta contradicción que provoca el cambio continúa eternamente.

Un ser humano es un laberinto de aparentes contradicciones. Se planea una cosa, y se hace otra; una persona ama, y cree que odia. Los hombres oprimidos, humillados, golpeados, profesan aún simpatía y comprensión por aquellos que los han golpeado, humillado y oprimido.

¿Cómo podemos explicar estas contradicciones?

¿Por qué el hombre que creías tu amigo se vuelve contra ti? ¿Por qué un hijo está contra el padre, la hija contra la madre?

Un muchacho escapa de casa porque su madre insiste en que barra el sucio departamento de dos habitaciones. Él aborrece barrer, y, sin embargo está muy contento con el empleo de asistente de conserje en una gran casa, donde su función principal es barrer el recibidor y la calle. ¿Por qué?

Una niña de doce años de edad se casa con un hombre de cincuenta años, y su felicidad es sincera. Un ladrón se convierte en un ciudadano modelo, y un caballero adinerado se transforma en un ladrón. La hija de una familia religiosa y respetable llega a los bajos fondos y a la prostitución. ¿Por qué?

A primera vista, estos ejemplos son parte de un acertijo, parte de lo que llamamos "el misterio de la vida". Pero pueden tener una explicación desde el punto de vista dialéctico. Esto es una tarea titánica pero no imposible si recordamos que sin contradicción no habría movimiento ni vida. Sin contradicción no habría universo. Las estrellas, la Luna, la Tierra no existirían —y tampoco nosotros. Hegel⁵ dijo:

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

⁵ Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831). Estudió en el instituto de su ciudad natal, y entre 1788 y 1793 continuó sus estudios de teología en Tubinga, donde fue compañero del poeta Hölderlin y del filósofo Schelling, gracias al cual se incorporó en 1801 como docente a la Universidad de Jena, que sería clausurada a la entrada de Napoleón en la ciudad (1806).

Adoratsky, en su *Dialéctica*,⁶ escribe:

Las leyes generales de la dialéctica son universales: se encuentran en el movimiento y en el desarrollo de la nebulosa inconmensurable, basta y luminosa en la que se formaron los sistemas estelares del universo... en la estructura interna de las moléculas y en los átomos y en el movimiento de los protones y electrones.

Zeno,⁷ en el siglo V a. C., fue el padre de la dialéctica. Adoratsky cita las demostraciones de Zeno:

En el curso de su vuelo una flecha está destinada a estar en algún punto definido de su trayectoria y a ocupar un espacio definido. Si esto es así, entonces en cada movimiento dado la flecha está en un punto definido en un estado de reposo, esto es, sin movimiento; entonces, no se está moviendo en absoluto. Por lo tanto, vemos que el movimiento no puede expresarse sin recurrir a proposiciones contradictorias. La flecha está en un lugar determinado, pero al mismo tiempo no está en ese lugar. Sólo al expresarlas de forma que coincidan estas afirmaciones contradictorias podemos representar el movimiento.

Detengámonos aquí y congelemos a un ser humano al punto de la inmovilidad. Analicemos de cerca a la joven que dejó la casa de religiosas para dedicarse a la prostitución. No es suficiente decir que ciertas fuerzas la llevaron a la degeneración. Por supuesto, que estas fuerzas estaban presentes, pero ¿qué son éstas? ¿La motivó algún guía sobrenatural? ¿Honestamente se sintió atraída por la prostitución? Difícilmente. Ella había leído acerca del tema, había escuchado a sus padres, lo había oído del pastor en la iglesia: que la prostitución

⁶ Vladimir Adoratsky (1878-1945). Fue director del "Instituto Marx-Engels-Lenin" de Moscú. Historiador comunista en la Unión Soviética y teórico político. Escribió varias obras sobre la teoría marxista del Estado y la ley, y sobre la filosofía e historia del marxismo. Entre sus obras está *Dialectical Materialism: The Theoretical Foundation of Marxism-Leninism*, Nueva York, International Publishers, 1934.

⁷ Zeno. Filósofo nacido en Elea (hoy Velia), Italia, hacia el año 488 a. C. Hijo de Teleutágoras, y discípulo favorito de Parménides, a quien acompañó a Atenas cuando contaba con cuarenta años. Dedicó gran parte de su vida a desarrollar el sistema filosófico de Parménides, quien le llevaba 25 años. Sólo se han encontrado fragmentos de sus obras, por lo que se conoce a través de Aristóteles. Habló de las paradojas de la multiplicidad y el movimiento.

es uno de los peores males en la sociedad, y que está llena de incertidumbre, enfermedad, horror. Ella sabía que una prostituta es perseguida por la ley, estafada por proxenetas, engañada por los clientes y los proxenetas por igual, y finalmente que una prostituta es abandonada a su suerte y muere sola y miserable.

Resulta casi imposible que una joven normal, de buena familia, deseara convertirse en prostituta; pero esta muchacha de que hablamos sí lo hizo, al igual que otras antes que ella.

Para comprender las razones dialécticas que la llevaron a tomar estas acciones debemos conocerla a fondo. Sólo entonces podremos percibir las contradicciones dentro y fuera de ella, y, a través de estas contradicciones, veremos el movimiento que es la misma vida.

Llamemos Irene a esta joven. Aquí está el esquema de las tres dimensiones del personaje de Irene.

FISIOLOGÍA

Sexo: Femenino.

Edad: Diecinueve.

Estatura: Un metro sesenta.

Peso: Cincuenta y cinco kilos.

Color de cabello: Café oscuro.

Piel: Blanca.

Postura: Erguida.

Apariencia: Atractiva.

Limpia: Sí, muy limpia. Pulcra.

Salud: Cuando tenía quince años la operaron del apéndice. Es susceptible a los resfriados, y toda la familia tiene un gran temor de que pueda ser tuberculosa. Ella parece despreocupada, pero en realidad está convencida de que morirá siendo joven, y desea disfrutar de la vida mientras pueda.

Marcas de nacimiento: Ninguna.

Anormalidades o deformidades: Ninguna, sin tomar en cuenta su hipersensibilidad.

Herencia biológica: Constitución débil, heredada de su madre.

Clase social: Clase media. Su familia vive cómodamente. El padre tiene una tienda de abarrotes, pero la competencia reciente les ha cambiado

la vida. Él teme ser rebasado por los empresarios más jóvenes. Con el tiempo, este temor se hace realidad, pero nunca compartirá el peso de esto con su familia.

Ocupación: Ninguna. Se supone que Irene debe ayudar en la casa, pero ella prefiere leer y dejar la carga del quehacer doméstico a su hermana de diecisiete años Sylvia.

Grado escolar: Preparatoria. Quería dejar la escuela en el segundo año pero la insistencia de sus padres y las amenazas directas la hicieron terminar el curso. Nunca le gustó ir a la escuela ni estudiar. No comprendía las matemáticas ni la geografía, pero le gustaba la historia. La fascinaban aspectos como la valentía, los romances y las traiciones. Leía con avidez temas de historia, pero no en libros de texto. Para ella, las fechas y los nombres carecían de importancia, y sólo le interesaba el brillo de la historia. Su memoria no era retentiva, y sus hábitos eran descuidados para trabajar y con frecuencia le causaban conflicto con sus profesores. Lo impecable de su persona no se reflejaba en sus tareas sucias y con faltas de ortografía. El día de la graduación fue el más feliz de su vida.

Hogar: Sus dos padres viven. Su madre tiene cerca de cuarenta y ocho años, y su padre cincuenta y dos. Se casaron siendo mayores. La vida de su madre fue algo turbulenta, pues tuvo un amorio de dos años y medio, al final del cual el hombre la abandonó por otra mujer. Entonces trató de suicidarse. Un hermano suyo la encontró cuando trataba de hacerlo inhalando gas. Luego su mamá tuvo una crisis nerviosa y se quedó con una tía para recuperarse. Permaneció con ella durante un año, recuperó su salud, y conoció al hombre que ahora es su esposo. Se comprometieron, aunque ella no lo amaba. El desprecio que sentía por los hombres la volvía indiferente hacia la identidad del hombre con el que se había casado. Por otro lado, el padre era un hombre del montón, orgulloso de que una mujer tan hermosa hubiera consentido en casarse con él. Ella nunca le contó de su relación con el otro hombre, pero no le preocupaba tampoco que él lo descubriera. Lo cual no ocurrió pues a él no le importaba el pasado de su esposa. Él la amaba aunque al principio ella no era muy buena esposa.

Después del nacimiento de Irene, la mamá cambió por completo. Se interesó en su hogar, su hija y hasta en su esposo. Pero ahora su vesícula, que le había causado problemas durante años, no podría curarse sin una operación. Se volvió nerviosa e irritable. Ya no lee como lo hizo alguna vez, ni siquiera le gusta leer el periódico. Sólo había estudiado hasta la primaria y soñaba con que Irene llegaría a la universidad. Pero el aborrecimiento que sentía su hija por el estudio frustró esta ambición.

Lamentablemente su desarrollo fue descuidado, y atribuye su apresurado desliz a la negligencia de sus padres. Como resultado, la madre ejerce una fuerte supervisión sobre Irene, lo cual lleva a constantes disputas entre madre e hija. A Irene le molesta la supervisión de su mamá, pero ésta insiste que no es sólo algo a lo que tiene derecho sino que es su deber sagrado como madre.

El padre de Irene tiene ascendencia escocesa. Es frugal, pero no le importa a dónde deba llegar para satisfacer las necesidades de su familia. Irene es su consentida. A él le preocupa la salud de su hija, y casi siempre está de su lado en las peleas con la madre. Sin embargo, él sabe que las intenciones de su esposa son buenas, y está de acuerdo en que deben cuidar a Irene. Él se encargó del negocio familiar cuando murieron sus padres, y se convirtió en el único propietario; y también estudió hasta la primaria. Lee el periódico local, el *Courier*. Sus padres eran republicanos, así que él también es republicano. Si se le pregunta, no podría responder acerca del origen de sus creencias. Cree firmemente en Dios y en la patria. Es un hombre sencillo con gustos simples. Anualmente hace un donativo a la iglesia y es muy respetado en la comunidad.

Coficiente intelectual: Irene está por debajo de lo normal.

Religión: Presbiteriana. Irene es agnóstica, cuando piensa en religión.

Ella también está preocupada por sí misma.

Comunidad: Pertenece al coro y al "Club Social Sonata de Luna" donde se congregan jóvenes para bailar y jugar distintos juegos. Algunas veces los juegos se convierten en fiestas licenciosas. Irene es admirada por su gracia. Es buena bailarina, nada más. Los halagos que recibe aquí aumentan su deseo de ir a Nueva York y ser bailarina. Por supuesto, cuando Irene lo comenta a su mamá, tiene lugar una escena histérica. El deseo de la madre de aniquilar lo que Irene ambiciona surge de

sus temores acerca de los efectos que tendría la vida libre en la ciudad sobre la moral de Irene y, en menor grado, sobre la delicada salud de su hija. La joven nunca se atreve a volver a mencionar el asunto.

Irene no es particularmente popular entre las muchachas, debido a cierto gusto por el chisme malicioso.

Filiación política: Ninguna. Irene nunca pudo comprender la diferencia entre los partidos republicano y demócrata ni estaba consciente de la existencia de otros partidos.

Diversiones: Ver películas, bailar. Le enloquece el baile. Fuma en secreto.

Lecturas: Revistas: historias de amor, romance, noticias sobre artistas de cine.

PSICOLOGÍA

Vida sexual: Tuvo un amorío con Jimmy, miembro del club. Resultaron infundados sus temores de que acabaría con un destino espantoso. Pero ella no se va con él porque Jimmy se negó a casarse cuando Irene le comentó que podía estar en dificultades. Ella no se mostró muy decepcionada por el rechazo de Jimmy, pues su plan prioritario es ir a Nueva York y ser una corista. El punto climático de su sueño es cuando ella baila frente a un público de admiradores.

Lema: "No hay nada malo en ninguna relación sexual si sabes cuidarte."

Ambición: Bailar en Nueva York. Durante más de un año, Irene ha estado ahorrando dinero. Si todo lo demás falla, se escapará. Está contenta de que Jimmy no haya querido casarse. No puede verse como una esposa domesticada cuya función principal es la crianza de los niños. Siente que Plainsville sería un lugar terrible para morir y no es adecuado tampoco para vivir. Irene nació en ese pueblo y conoce cada piedra. Siente que aunque no logre ser bailarina, con el solo hecho de salir de Plainsville será feliz.

Frustración: Nunca ha tomado clases de baile. En su pueblo, no hay un estudio para hacerlo, y su padre no podría solventar los gastos de estudiar en otro pueblo. Ella se ha puesto un halo de tragedia sobre su cabeza, y hace saber a su familia que está sacrificando su propia vida por el bien de todos.

Temperamento: Irascible. La menor provocación levanta su ira. Es vengativa y jactanciosa. Pero cuando su madre estaba enferma, sorprendió a la gente por su devoción. Insistió en estar con ella hasta que se hubiera recuperado por completo. Cuando Irene tenía catorce años, su canario murió, y ella estuvo inconsolable durante semanas enteras.

Actitud: Combativa.

Complejos: De superioridad.

Superstición: El número trece. Si ocurre algo desagradable un viernes, algo malo va a ocurrir durante la semana.

Imaginación: Buena.

En este caso la *tesis* es el deseo de los padres de casar a Irene de la manera más ventajosa posible.

La *antítesis* es la intención de Irene de no casarse, y más bien ser bailarina a cualquier precio.

La *síntesis* es la resolución de Irene de escaparse y con el tiempo llegar a las calles como prostituta.

SINOPSIS

Irene, en lugar de acudir al coro, ha estado saliendo con un joven. Una muchacha, al encontrarse en la calle a la mamá de Irene, pregunta, en forma casual, por qué Irene ya no va a las reuniones del grupo. La mamá casi no puede ocultar su sorpresa pero explica que su hija no se ha sentido bien últimamente. La madre sospecha que Irene ya no es virgen y desea casarla tan pronto como sea posible con un empleado de la tienda del padre. Irene está consciente de la determinación que ha tomado su madre y decide escapar y cumplir con su sueño. No encuentra empleo en el teatro y, como no tiene ninguna profesión para ganarse la vida, pronto sucumbe a la necesidad apremiante y entra en el mundo de la prostitución.

Miles de jóvenes huyen de sus hogares. Naturalmente, no todas las jóvenes se convierten en prostitutas, porque su conformación física, mental y sociológica difiere de mil maneras una de la otra y en relación con Irene. Nuestra sinopsis es sólo una versión de cómo una joven de familia respetable llega a ser prostituta.

Supongamos que en la misma familia nació un jorobado. Eso nunca crearía el tipo de conflicto que provocó Irene. Una persona deforme haría algo distinto en un momento dado. Nuestro personaje debe tener buena figura para pensar en ser bailarina. Irene es intolerante; y una persona humilde o considerada estaría contenta con lo que Irene tenía y nunca pensaría en huir; *ergo*, Irene tenía que ser intolerante. Irene es superficial. Otra joven podría ser inteligente, estudiosa, comprensiva, simpática, pasaría por alto las reacciones de su madre, la ayudaría, y la corregiría con tacto. Y no tendría que escapar de casa.

Irene es presumida. Recibe muchos halagos, y piensa que puede bailar y cantar mucho mejor de lo que en realidad lo hace. No teme escapar de su casa porque cree que Nueva York la está esperando con los brazos abiertos. Irene debe ser presumida.

Irene se ha convertido en una joven mujer. Es admirada, cortejada. Tiene experiencia sexual sin consecuencias graves. Por lo tanto, no le resulta extraño volverse prostituta cuando no hay otra posibilidad. Era una mejor manera de salir de sus dificultades económicas que el suicidio. ¿Por qué no regresó a casa? Su jactancia anterior, su intolerancia hacia sus parientes dejaban fuera esta solución. Por eso ella debe ser intolerante y debe ser presumida.

¿Pero por qué Irene debe llegar a ser prostituta? Porque el autor se ve forzado por su premisa a *encontrar a una joven que se convierta en prostituta a falta de otros medios para mantenerse*. Irene es esta joven.

Por supuesto, Irene podría haber conseguido un empleo como sirvienta o como vendedora, conservarlo un tiempo y después perderlo porque no encajaba en ese tipo de trabajo. Depende del autor llevarla a probar todos los caminos para no caer en la prostitución. Pero ella *debe fallar*: no porque el dramaturgo quiera que así sea, sino porque *su composición es tal que no puede hacer las cosas bien a pesar de las oportunidades que se le presentan*. Si ella logra evitar su destino, el dramaturgo deberá encontrar a otra joven con cualidades similares que pueda satisfacer la premisa original. Hay que recordar que la joven tiene sus propios estándares, y que no puede ser juzgada a partir de los del autor. Si ella tuviera la mente del autor, nunca habría caído en semejante predicamento. Pero ella es superficial, vanidosa. Se avergüenza ante la derrota. Viene de un pueblo pequeño donde todo el

mundo se enteraría de lo que pasó; y ella no podría enfrentar a sus amigos ni tolerar su oculto sarcasmo.

Ahora es tarea del dramaturgo agotar otras posibilidades y después demostrar, *lógicamente*, cómo Irene se abre camino hasta el tipo de vida que ella quería evitar a toda costa. Depende del autor probar que para ella no existe otra posibilidad. *Si, por alguna razón, sentimos que la prostitución no es la única salida para Irene, es que el dramaturgo ha tenido fallas en su oficio.*

Debido a que todo el conflicto surgió de los antecedentes físicos y ambientales del personaje, éste es un enfoque dialéctico. La contradicción inherente la llevó a hacer lo que hizo.

Por supuesto, un dramaturgo *puede* empezar con una trama o una idea. *Pero después de eso debe formular una premisa que cristalizará su trama o idea.* De esta forma, la trama o la idea no estarán separadas de la obra, sino que serán parte integral de ella.

Frank S. Nugent,⁸ crítico de cine para *The New York Times*, escribió alguna vez con gran admiración el siguiente comentario acerca de una película titulada *Nacidos para amarse (Made for Each Other)*.⁹ «De hecho, la historia de *Made for Each Other* sucede que es la historia, de una forma o de otra, de toda joven pareja que hay o que puede existir en el futuro. El señor Swerling no dice nada nuevo, ni tiene una postura a favor o en contra, ni ha arrojado luz sobre el turbio curso del destino humano. Simplemente encontró una agradable pareja joven, o permitió que ellos se encontraran, y ha dejado que la naturaleza haga su parte. Es un procedimiento poco usual para un guionista. Por lo general, los guionistas hacen a un lado a la naturaleza y piensan en las cosas más reprobables para que las lleven a cabo sus personajes. Me impresiona lo interesante que puede llegar a ser el comportamiento humano.»

Sí, es impresionante. ¡Si tan sólo los dramaturgos y los productores permitieran a sus personajes forjar sus propios destinos!

⁸ Frank S. Nugent (1908-1965). Nació en Nueva York y estudió periodismo en la Universidad de Columbia. Escribió varios guiones y obras de teatro.

⁹ Fue llevada al cine por John Cromwell en 1939 con Carole Lombard y James Stewart en los papeles protagónicos.

4. Desarrollo del personaje

Lo único que uno puede conocer acerca de la naturaleza de un hombre es que ésta cambia siempre. El cambio es lo único real. Los sistemas que fallan son aquellos que tienden a confiar en la permanencia de la naturaleza humana, y no es su crecimiento y desarrollo.

OSCAR WILDE, *El alma del hombre en el socialismo*

Sin importar el medio en el que se trabaje, es necesario conocer a los personajes a cabalidad. Y es necesario conocerlos no sólo como son actualmente, sino como serán mañana o dentro de algunos años.

En la naturaleza todo cambia, incluso los seres humanos lo hacen. Un hombre que fue valiente durante diez años ahora puede convertirse en un cobarde, por numerosos motivos: edad, deterioro físico, cambios en el estado financiero, por nombrar algunos.

Quizá estés pensando que conoces a alguien que nunca ha cambiado, y que nunca cambiará. Pero no existe alguien así. Es posible que un hombre mantenga sus creencias políticas y religiosas aparentemente intactas a través de los años, pero un escrutinio más profundo demostrará que sus convicciones o bien se arraigaban en él o se hacían más superficiales. La gente ha pasado por muchas etapas, muchos conflictos, y seguirá haciéndolo mientras viva el ser humano. Así que esta persona sí cambia, después de todo.

Incluso las piedras cambian, aunque su desintegración paulatina sea imperceptible; la Tierra sufre una transformación lenta pero persistente; también el Sol, el sistema solar, el universo. Los países también nacen, pasan por su adolescencia, llegan a la madurez, envejecen y mueren, ya sea de manera violenta o en una disolución gradual.

Entonces, ¿por qué el ser humano sería lo único en la naturaleza que nunca cambia? ¡Es absurdo!

Sólo hay un reino en el que los personajes desafían las leyes naturales y siguen siendo los mismos: el reino de la mala escritura. Y es precisamente la naturaleza fija de los personajes lo que hace que esos textos sean malos. Si el personaje de un cuento, novela u obra de teatro al final ocupa la misma posición que la que tenía al principio, ese cuento, novela u obra de teatro será malo.

Un personaje se conoce a través del conflicto; el conflicto empieza con una decisión, se toma una decisión a partir de la premisa de la obra. La decisión del personaje necesariamente pone en movimiento la decisión del adversario. Y son estas decisiones, la una resultado de la otra, las que hacen avanzar la obra hasta su destino último: comprobar la premisa.

No ha existido ningún hombre que siguiera siendo el mismo después de haber pasado una serie de conflictos que afectaran su vida. Debe cambiar a partir de la necesidad y transformar su actitud hacia la vida.

Incluso un cadáver cambia constantemente gracias a la desintegración. Y mientras un hombre discute con usted y trata de probar su inmutabilidad, también está cambiando pues está envejeciendo a cada instante.

Así que podemos decir con toda certeza que en cualquier tipo de literatura, aquel personaje que no pasa por un cambio básico es un personaje mal planteado. Podemos ir más lejos y decir que, si un personaje no puede cambiar, toda situación en la que se le coloque será una situación irreal.

Nora, el personaje de *Casa de muñecas*, empieza en la obra siendo la "atolondrada" y "pajarillo alegre" de Helmer, y al final de la obra se transforma en una mujer adulta. Empieza siendo una niña, pero el terrible despertar la catapulta de manera impresionante a la madurez. Primero ella está impactada, después impresionada, e incluso pasa a pensar en suicidarse y, por último, se revela.

Archer dice:

Quizá en todo drama moderno no hay un personaje que "se desarrolle", en el sentido ordinario de la palabra, de manera tan alarmante como lo hace la *Nora* de Ibsen.

Observemos cualquier obra verdaderamente importante, y veremos con claridad este ejemplo. *Tartufo* de Molière, *El mercader de Venecia* y *Hamlet* de Shakespeare, *Medea* de Eurípides son obras construidas sobre el cambio constante y el desarrollo del personaje bajo el impacto del conflicto.

Otelo empieza con el amor, termina en celos, asesinato y suicidio.

El oso de Chéjov empieza con aversión y termina en amor.

*Hedda Gabler*¹⁰ de Ibsen empieza con ambición, y termina en homicidio.

Macbeth empieza con ambición y termina con asesinato.

El jardín de los cerezos, también de Chéjov, empieza con irresponsabilidad y termina en la pérdida de las propiedades.

*Excursión*¹¹ empieza con el deseo de cumplir un sueño, y termina en un despertar a la realidad.

Hamlet empieza con la sospecha, y termina con asesinato.

Muerte de un viajante de Arthur Miller empieza con ilusiones, y termina en un doloroso conocimiento.

Dead End empieza con pobreza y termina en crimen.

*Cordón de plata*¹² empieza con la dominación y termina en disolución.

*Craig's Wife*¹³ empieza con demasiados escrúpulos, y termina en soledad.

*Esperando al Zurdo*¹⁴ empieza con incertidumbre y termina con convicción.

¹⁰ Véase nota en la pág. 207.

¹¹ *Excursión*. Comedia en tres actos escrita en 1937 por Victor Wolfson y puesta en escena por C. Worthington Miner en el teatro Vanderbilt. Alcanzó un total de 116 representaciones entre el mes de abril de 1937 y julio de 1937.

¹² *Cordón de plata*, escrita por Sidney Howard, fue llevada al cine en 1933, (*The Silver Cord*, John Cromwell). Considerada como una obra polémica acerca del amor materno.

¹³ *Craig's Wife* (1936), escrita por George Nelly, trata de una mujer dominante que se casa por dinero con un hombre rico, y utiliza su posición para realizar su propia ambición de poder y dinero.

¹⁴ *Esperando al Zurdo* (*Waiting for Lefty*) fue escrita por Clifford Odets en 1935. Consiste en una serie de cuadros escénicos, y está ubicada en la planeación de una huelga de taxistas donde el público pasa a formar parte de sus reuniones. Aunque no fue la primera obra escrita por Odets, sí fue la primera de sus obras en ser montada y producida.

*Un gato sobre el tejado caliente*¹⁵ empieza con frustración para terminar en esperanza.

*The Iceman Cometh*¹⁶ empieza con esperanzas y termina en desesperación.

*Career*¹⁷ empieza con desesperanza y termina en éxito y triunfo.

*A Raising in the Sun*¹⁸ empieza con desesperación y termina en entendimiento y nuevos valores.

Todos estos personajes pasan inexorablemente de un estado mental a otro, se ven forzados a cambiar, crecer, desarrollarse, porque el dramaturgo tenía una premisa bien diseñada, y la función de ellos es comprobar dicha premisa.

Cuando una persona comete un error, sigue con otro. Por lo general, el segundo error surge del primero y el tercero del segundo. En *Tartufo*, Orgon cometió el grave error de llevar a Tartufo a su hogar al creer en su santidad. El segundo error fue confiar a Tartufo una pequeña caja que contenía papeles «que, si eran sacados a la luz, podrían, por lo que yo sé, costar a mi amigo todas sus propiedades, y si nos atraparan, incluso le costaría la cabeza.»

Orgon creía demasiado en Tartufo, pero ahora, al poner esta caja a su cuidado, pone en peligro la vida humana. Resulta obvio el desarrollo de Orgon que va de la confianza a la admiración, y se hace más fuerte en cada línea de la obra.

¹⁵ Escrita para teatro por Tennessee Williams (1911-1983), fue llevada al cine en 1958 por Richard Brooks.

¹⁶ *The Iceman Cometh* es una obra escrita por Eugene O'Neill en 1939 y publicada en 1940. Fue producida en Broadway en 1946, y es considerada como una de sus mejores obras. En 1960 se adaptó al formato de cine para televisión (Sidney Lumet), y en 1973 fue llevada al cine por John Frankenheimer. Se puede traducir como *Llegó el vendedor de hielo*.

¹⁷ *Career* [Carrera]. Obra en tres actos escrita por James Lee (1923-2002). Es la quinta de sus obras escritas y en 1957 se estrenó en el teatro Seventh Avenue South Playhouse como producción *off Broadway* (lo cual se refiere a puestas en escena en teatros con menos de 500 butacas). La idea le surgió cuando regresaba a su casa después de ver *La comezón del séptimo año* (George Axelrod, 1952). La obra trata de un joven que intenta abrirse camino como actor.

¹⁸ *A Raising in the Sun*, escrita por Lorraine Hansberry y estrenada en Broadway en 1959. La historia está basada en las propias experiencias de la autora y su infancia en Chicago. Fue la primera obra estrenada en Broadway escrita por una mujer negra y puesta en escena por un director negro. En inglés *raisin* significa pasa, pero a principios del siglo XX, todavía se les decía así a los negros. Podría traducirse como *Una negra al sol*.

TARTUFO: Está bien escondida. [*La caja.*] Puedes estar tranquilo por eso. Como yo lo estoy.

ORGON: ¡Mi querido amigo! No sé cómo agradecer lo que has hecho. Esto nos ha unido aún más que antes.

TARTUFO: Y que lo digas.

ORGON: Sólo una cosa podría unirnos más, según acabo de ver, si pudiera al menos realizarse.

TARTUFO: Parece un acertijo, hermano. Explícalo, te lo suplico.

ORGON: Hace un rato dijiste que mi hija necesitaba un esposo que evitara que descarriara sus pasos.

TARTUFO: Y lo hice. Pero no puedo pensar en alguien tan mundano como M. Valère.

ORGON: Ni yo. Y esto se me ha ocurrido muy recientemente; ella no podría tener un guía más seguro y tierno, a lo largo de las caídas de su vida, que tú, mi querido amigo.

TARTUFO: [*Que genuinamente está muy sorprendido.*] ¿Que yo, hermano? Ah, no. ¡No!

ORGON: ¿Qué? ¿Te niegas a ser mi yerno?

TARTUFO: Es un honor que nunca soñé llegar a merecer. Y, y, y tengo razón en pensar que no soy favorecido por los ojos de la señorita Mariane.

ORGON: Eso importa poco mientras ella sea favorecida por los tuyos.

TARTUFO: Ojos que están fijos en el cielo, hermano, no tienen interés en la belleza perecedera.

ORGON: De verdad, hermano mío, de verdad, pero ¿dirías lo mismo por rechazar una novia que no carece de gracia?

TARTUFO: [*Que no está seguro cómo casarse con Mariane le ayudará a alcanzar lo que desea con Elmira.*] Yo no diría eso. Muchos hombres santos se han casado con mujeres graciosas y no han pecado. Pero, para ser claro contigo, temo que un matrimonio con tu hija podría no ser agradable para la señora Orgon.

ORGON: ¿Y si no fuera así? Ella es sólo su madrastra, y no es necesario su consentimiento. Debo agregar que Mariane entregará una gran dote a quien se case con ella, pero que yo sepa esto no te importará.

TARTUFO: ¿Y cómo *podría* ser?

- ORGON: Pero lo que sí, espero, *te importaría* es que, si declinas su mano, estarás cometiendo un agravio contra mi persona.
- TARTUFO: Si yo creyera *eso*, hermano...
- ORGON: Más que eso, sentiría que no piensas que dicha alianza sea digna de ti.
- TARTUFO: Pero si soy yo el indigno: [*decide correr el riesgo.*] Antes de que me juzgues erróneamente, me sobrepondré, sí lo haré, me sobrepondré a mis escrúpulos.
- ORGON: ¿Entonces aceptas ser mi yerno?
- TARTUFO: Ya que así lo quieres, ¿quién soy yo para negarme?
- ORGON: Gracias a ti otra vez soy un hombre feliz. [*Hace sonar una campana.*] Mandaré traer a mi hija para comunicarle los arreglos que hice para ella.
- TARTUFO: [*Va hacia la puerta derecha.*] Mientras tanto suplico tu permiso para retirarme. [*En la puerta.*] Si puedo ofrecer mi consejo, será lo mejor, al presentar este asunto enfrente de ella, hablar menos en mis pobres méritos que en tus deseos como padre. [*Entra en la puerta.*]
- ORGON: [*Para sí mismo.*] ¡Qué humildad!

El tercer error de Orgon está en tratar de forzar a su hija a casarse con este truhán. Su cuarto error está en escriturar sus propiedades para que sean administradas por Tartufo. Sinceramente cree que Tartufo pondrá sus bienes a resguardo de su familia quienes, según Orgon, quieren malgastar su fortuna. Éste es el error más grave. Así, Orgon ha sellado su propia fatalidad. Pero lo ridículo de esta cuestión es sólo una consecuencia de su primer error. Sí, Orgon pasa evidentemente de la confianza ciega a la desilusión. El autor logró esto al llevar el desarrollo de su personaje paso a paso.

Cuando se planta una semilla, durante un tiempo ésta parece inactiva. En realidad lo que ocurre es que la humedad la ataca inmediatamente, suavizando la cubierta de la semilla de manera que las sustancias químicas dentro de ella y aquellas que absorbe del suelo harán que germine.

A la semilla le resulta difícil empujar la tierra que la cubre, pero esta resistencia a la tierra fuerza el brote a reunir fuerzas para la

batalla. ¿De dónde obtendremos esta fuerza adicional? En lugar de luchar infructuosamente contra la tierra que está encima, la semilla saca unas delicadas raíces para allegarse más nutrientes. Así, por último, el brote penetra la dura superficie y logra abrirse camino hasta el Sol.

De acuerdo con la ciencia, un simple cardo necesita miles de centímetros de raíz para soportar su tallo de unos diez centímetros. Imaginemos cuántos miles de hechos debe sembrar un dramaturgo para soportar a un solo personaje.

A manera de parábola, digamos que un hombre representa la tierra; en su mente debemos plantar la semilla de un conflicto venidero: quizá la ambición. La semilla crece dentro de él, aunque él desee aplastarla. Pero ciertas fuerzas que existen dentro y fuera del hombre ejercen una presión que va en aumento, hasta que esta semilla de conflicto es lo suficientemente fuerte y estalla a través de su necia cabeza. Este hombre ha tomado una decisión y ahora actuará en consecuencia.

Las contradicciones dentro de un hombre y las contradicciones que existen a su alrededor crean una decisión y un conflicto. A su vez, estos dos elementos lo fuerzan a tomar una nueva decisión y a enfrentar un nuevo conflicto.

Antes de que un ser humano pueda tomar una decisión, se requieren muchos tipos de presión, pero hay tres principales; el fisiológico, el sociológico y el psicológico. De estos tres tipos de fuerza se pueden hacer innumerables combinaciones.

Si plantamos una bellota, se espera que surja un retoño de roble y con el tiempo un árbol de roble. El carácter del ser humano es igual. Un cierto tipo de carácter se desarrollará en su propia línea hasta madurar. Sólo en los malos textos un hombre cambia sin tener en cuenta sus características. Cuando plantamos una bellota estamos justificados en esperar un roble y nos sorprenderíamos (por decir lo menos) si en lugar de esto obtuviéramos un manzano.

Cada personaje presentado por un autor dramático debe tener dentro de sí las semillas de su futuro desarrollo. En el cuerpo de quien se va a convertir en un criminal al terminar la obra debe estar el origen, o la posibilidad del crimen.

Aunque Nora, en *Casa de muñecas*, es amorosa, sumisa y obediente, en su espíritu de independencia, rebelión y terquedad existen indicios para su crecimiento.

Examinemos su carácter. Sabemos que al final de la obra, ella no sólo va a dejar a su esposo, sino también a sus hijos. En 1879 esto era algo muy poco frecuente. Así que Nora contaba con muy pocos antecedentes para su situación. Dentro de ella, entonces, debe existir ese algo, *donde el principio de la obra*, que se convierta en el espíritu independiente que tiene al final. Veamos qué era ese algo.

Cuando empieza la obra, Nora entra tarareando. Un conserje la sigue con un árbol de Navidad y una canasta.

CONSERJE: Son seis peniques.

NORA: Aquí tiene un chelín. No, quédese con el cambio.

Ella ha estado tratando de ahorrar cada centavo para pagar su deuda secreta, pero aún así es generosa. Mientras tanto come almendrados, aunque supuestamente no debe hacerlo, pues no le caen bien y le ha prometido a Helmer que no comerá dulces. Así que la primera oración que dice Nora en la obra muestra que ella no está apegada al dinero, y lo primero que hace la exhibe rompiendo una promesa. Es como una niña.

Entra Helmer.

HELMER: ¿Se ha atrevido mi pajarito cantor a derrochar el dinero otra vez?

NORA: Sí, pero, Torvaldo, podemos excedernos un poco ahora, ¿no es así?

□ (Helmer la previene. Pasará todo un trimestre antes de que él vuelva a recibir sueldo. Nora llora como una niña impaciente: «¡Ya lo sé! ¡Mientras tanto podemos pedir prestado!»)

HELMER: ¡Nora! [Él se sorprende por la tontería de su esposa. Se resiente ante la palabra "prestado".] Suponte que hoy pido prestadas mil coronas y que tú te las gastas durante la semana de Navidad, y

que en el festejo de año nuevo me cae una teja en la cabeza y me mata en ese instante, y...

- (Así es Helmer. Él no estaría en paz, ni en la tumba, con una deuda sin pagar sobre su conciencia. Es cierto que él es muy porfiado en cuanto a las propiedades se refiere. ¿Es posible imaginar su reacción si descubriera que Nora ha falsificado un nombre?)

NORA: Si eso llegara a suceder, supongo que no me preocuparía de si tengo deudas de dinero o no las tengo [*Ella ha sido mantenida en la ignorancia con lo que respecta a cuestiones monetarias, y su reacción es imperiosa. Helmer es tolerante, pero no tanto como para desaprovechar la oportunidad de darle una lección.*]

HELMER: ...No hay libertad ni belleza en un hogar cuya vida depende de pedir prestado y tener deudas. [*En este momento, Nora está muy decepcionada. Parece que Helmer nunca la comprenderá.*]

- Los dos personajes han sido diseñados con agudeza e ingenio. Se están enfrentando entre sí: casi chocan. Todavía no corre sangre, pero inevitablemente esto ocurrirá más adelante.

(Amándola como lo hace, Helmer ahora pasa la responsabilidad al padre de Nora.)

HELMER: Eres una criatura original. Idéntica a tu padre. Siempre encuentras una nueva manera de sacarme dinero, y, en cuanto lo obtienes, se hace agua en tus manos... En fin, hay que tomarte tal como eres. Lo llevas en la sangre; no cabe la menor duda que se pueden heredar estas cosas, Nora.

- (Con un golpe maestro, Ibsen ha bosquejado parte del pasado de Nora. El autor conoce mejor a los ancestros de su personaje que ella. Pero ella ama a su padre, y no duda en responder: «Ay, me hubiera gustado haber heredado muchas de las cualidades de papá.»

Justo después, Nora miente sin mostrar vergüenza alguna acerca de no haber comido almendrados, como una niña que piensa que las prohibiciones impuestas por sus mayores son necesariamente

insensatas. No hay daño alguno en esta mentira, pero deja ver el material del que está hecha Nora.)

NORA: No debería pensar en ir contra tus deseos.

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

- (La vida y los negocios de Helmer lo han enseñado a pensar que una palabra de honor empeñada es algo sagrado. Aquí nuevamente, una cosa insignificante muestra la falta de imaginación de Helmer, su total incapacidad para darse cuenta de que Nora es más de lo que aparenta ser. Él no es consciente de lo que ocurre a sus espaldas en su propio hogar. Cada centavo que Nora logra que él le dé, termina en manos del prestamista para pagar la deuda en que su esposa ha incurrido.

Al inicio de la obra, Nora está viviendo una doble vida. La fechoría fue cometida mucho tiempo antes de que se levantara el telón, y Nora ha estado guardando su secreto, calmada con la certeza de que su acción fue un sacrificio heroico para salvar la vida de Helmer.)

NORA: [*Habla con su amiga de la escuela, la señora Linde.*] ¡Pero si era absolutamente necesario que mi esposo no se enterara! Vamos, ¿no puedes comprender esto? Era imprescindible que él no tuviera idea alguna del peligro que corría. Fue a mí a quien acudieron los médicos para decirme que peligraba su vida y que lo único que podía salvarlo era vivir en el sur... Incluso le insinué que él podía pedir un préstamo. Pero al oírme, casi se enfada, Cristina. Me dijo que era yo una insensata y que su deber como esposo era no ceder ante mis caprichos... Muy bien, pensé, de todos modos hay que salvarte, y así fue como llegué a vislumbrar una forma de salir de esta dificultad.

- (Ibsen se toma su tiempo para arrancar el conflicto principal. Un precioso tiempo se consume en la escena en que Nora confiesa a la señora Linde lo que hizo por Helmer. También hay algo que parece coincidencia en el hecho de la visita de la señora Linde en este momento tan oportuno, así como la visita de Krogstad. Pero

no estamos estudiando las deficiencias de Ibsen. Más bien estamos trazando la forma en que se completa el desarrollo de Nora. Veamos qué más podemos aprender acerca de ella.)

SEÑORA LINDE: ¿Y no piensas decirle esto a tu esposo? [*Se refiere a la falsificación.*]

NORA: [*Meditativa, y con media sonrisa.*] Sí, algún día, tal vez, después de muchos años, cuando ya no luzca tan bien como me veo ahora. [*Esto arroja una luz interesante sobre las motivaciones de Nora. Ella espera gratitud por sus acciones.*] ¡No te burles! Quiero decir que sí, por supuesto, cuando Torvaldo ya no me ame como lo hace ahora, cuando ya no se divierta con mis danzas y mis disfraces ni con mis declamaciones, entonces, tal vez sea buena idea tener algo bajo la manga.

□ (Ahora podemos suponer la tremenda impresión de Nora cuando Helmer la denuncia como una mala esposa y mala madre, en lugar de elogiarla. Entonces, éste será el momento decisivo de su vida. Morirá su infancia de manera repentina y, con el impacto, ella verá, por primera vez, el mundo hostil que la rodea. Ella ha hecho lo que está en sus manos para que Helmer viva y sea feliz, y cuando ella lo necesita más que nunca él le da la espalda. Nora tiene todos los ingredientes necesarios para crecer en una dirección. Helmer también actúa de acuerdo con el personaje que Ibsen le ha conferido. Escuchemos la siguiente tormenta de ira impotente después de conocer del fraude.)

HELMER: ¡Qué horrible despertar! Durante estos ocho años... ella, que era mi alegría y mi orgullo... es una hipócrita, una impostora... ¡y peor aún, mucho peor, una criminal! ¡Dios mío! [*“Nora está callada y lo mira fijamente. Él se detiene frente a ella.” Éstas son acotaciones de Ibsen. Nora está mirando a Helmer con horror, como si fuera un hombre extraño, un hombre que olvida los motivos que ella tuvo para hacer lo que hizo, y que sólo piensa en él mismo.*] Debía haber sospechado que algo así podía pasar. Debí haberlo presentido. Con la ligereza de principios heredada de tu padre. ¡Silencio!

- (Aparentemente, los antecedentes sociológicos de Nora ayudaron a Ibsen a bosquejar sus ideas. El aspecto fisiológico del personaje también ayudó: ella es consciente de su belleza pues la menciona en repetidas ocasiones. Ella sabe que tiene muchos admiradores, pero éstos no significan nada hasta que toma la decisión de irse.)

HELMER: Has heredado la ligereza de principios de tu padre. Falta de religión, falta de moral.

Todas estas cosas ya pueden verse en el personaje de Nora desde el principio de la obra. Ella es la causante de todo lo que ha pasado. Estas cosas estaban en su carácter y necesariamente dirigieron sus acciones. El desarrollo de Nora es positivo. Podemos observar su irresponsabilidad transformada en ansiedad, su ansiedad convertida en miedo y su miedo en desesperación. En un momento, el clímax la deja aturdida, y después, poco a poco, ella comprende su situación. Y toma su decisión final e irrevocable, una decisión tan lógica como la flor que se abre, una decisión que es el resultado de su continua y persistente evolución. Crecimiento significa evolución; el clímax es la revolución.

Busquemos la semilla del posible crecimiento en otro personaje: Romeo. Queremos saber si él posee las características que lo llevan a ese inevitable final.

Romeo, enamorado de Rosalinda, camina sin rumbo fijo, cuando en plena calle se topa con uno de sus parientes, Benvolio, que lo acosa.

BENVOLIO: Buenos días, primo.

ROMEO: Apenas si se puede decir que ha empezado este día.

BENVOLIO: Ya dan las nueve.

ROMEO: ¡Ay de mí! Las horas tristes parecen largas.

¿No era mi padre el que se marchaba tan apresuradamente?

BENVOLIO: Así es. ¿Qué tristeza es aquella que alarga las horas de Romeo?

ROMEO: Mis horas se alargan por no tener a quien, si la tuviera, haría mis horas más breves.

II. Personaje

BENVOLIO: ¿Estás enamorado?

ROMEO: Y locamente.

BENVOLIO: ¿Del amor?

ROMEO: De una ingrata de quien me he enamorado, y que me niega sus favores.

Romeo se queja amargamente de que su amada (Rosalinda) “no ha sido tocada por la flecha de Cupido”.

Es una mujer demasiado hermosa, demasiado discreta yo diría,
que logra su felicidad a costa de mi desdicha:
ella ha renunciado al amor; y en ese juramento
me hace morir viviendo, a mí que sólo para contarlo vivo.

Benvolio aconseja a Romeo diciéndole que “ponga sus ojos en otras bellezas” pero el joven enamorado no recibe consuelo.

No porque un hombre pierda la vista puede olvidar
el precioso tesoro que su vista ha perdido:

... Adiós: tú no puedes enseñarme cómo hacer para olvidar.

Pero más tarde, a través de una extraña coincidencia, Romeo se percató de que su amada Rosalinda estará como invitada especial en la casa del enemigo mortal de su familia, los Capuleto. Entonces decide ir también, desafiando a la muerte, para robar aunque sea una mirada a la dueña de su corazón. Y ahí, entre los invitados, encuentra a una dama tan encantadora que ya no tiene más ojos para Rosalinda y, sin aliento, pregunta al mayordomo:

¿Qué dama es aquella que enriquece la mano del caballero
que con ella está?

SIRVIENTE: No lo sé, señor.

ROMEO: ¡Ah, el esplendor de su belleza opaca el brillo de las antorchas! Su hermosura pende de la mejilla de la noche como una rica joya en la oreja de una dama etíope. ¡Una belleza demasiado perfecta para ser terrena, y para el gozo! Parece una nívea paloma que alza el vuelo entre los cuervos,

como una dama lejana que se muestra entre sus acompañantes. Observaré donde prefiere estar el ave, y al tocar su mano, la mía, áspera, será bendita. ¿Acaso sabía antes mi corazón, lo que es el amor? Juro que no. Porque, antes de esta noche, no había visto yo lo que es la verdadera belleza.

Y con esta decisión la suerte está echada.

Romeo es arrogante, impetuoso. Al descubrir que su verdadero amor es la hija de los Capuleto, no duda en bañar a la ciudadela con odio donde constantemente hay intentos por asesinarlo a él y a su familia. Su amor por la bella Julieta lo ha hecho incluso más sensible. Por su amor, está dispuesto incluso a humillarse. Ningún sacrificio es suficiente por su amada Julieta.

Si consideramos que su ímpetu en desafiar la muerte, poniendo en peligro su propia vida, con tal de ver a Rosalinda, entonces podemos suponer de lo que es capaz de hacer por Julieta, el verdadero amor de su vida.

Ningún otro hombre sería capaz de enfrentar tanto peligro sin acobardarse. Desde el inicio de la obra, el posible crecimiento del personaje era inherente a su carácter.

Es interesante darnos cuenta que un tal señor Maginn¹⁹ en su libro *Shakespeare Papers* señala que la difícil suerte de Romeo a lo largo de su vida era atribuible al hecho de que era alguien "sin suerte", que si otra pasión o interés hubiera ocupado a Romeo, el habría sido en éste tan desafortunado como lo fue en el amor.

El señor Maginn olvida que Romeo, como cualquier otra persona, actúa de acuerdo con los dictados de su carácter. Sí, la caída de Romeo es inherente a éste; y no ocurre porque sea "desafortunado". Su temperamento impetuoso e incontrolable lo conduce a hacer lo que otra persona habría evitado fácilmente.

Su temperamento, sus antecedentes, en resumen, su carácter, fue la semilla que aseguró su desarrollo como personaje y ayudó a comprobar la premisa del autor.

¹⁹ William Maginn (1743-1842) autor de *Shakespeare Papers: Pictures grave and gay* (1859). Hijo de un académico, nació en Cork y estudió en el Trinity College de Dublín.

Aquí lo importante a recordar es que Romeo fue moldeado por las cosas que lo hacían ser lo que era (impulsivo, entre otras cualidades) y que esto lo obligó a hacer lo que hizo después (asesinato y suicidio). Esta característica era ya evidente en la primera línea que expresó al inicio de la obra.

Otro buen ejemplo del desarrollo de un personaje lo encontramos en *El luto embellece a Electra* de Eugene O'Neill.²⁰ Casi al principio de la obra, Lavinia, hija de un brigadier general, Ezra Mannon, y de su esposa Cristina, cuando un hombre joven que la ama habla del amor, ella dice:

LAVINIA: [*Se tensa, bruscamente.*] Yo no sé nada sobre el amor. Y no quiero saber nada. [*Intensamente.*] ¡Odio el amor!

Lavinia es el personaje pivote, y vive de acuerdo con esta idea a lo largo de la obra. El amorío ilícito de su madre la convierte en lo que es más adelante: implacable y vengativa hasta la muerte.

No tenemos intención alguna de impedir que alguien escriba un espectáculo o que imite al infatigable Saroyan,²¹ que escribe fallidos versos a la belleza de la vida. Cualquiera de estas cosas puede ser conmovedora, y hasta placentera a la vista. Tampoco eliminaremos a la quejumbrosa Gertrude Stein de la literatura por la sencilla razón de que hemos gozado intensamente sus extravagancias y su estilo (aunque confesamos que muchas veces no sabemos de qué está hablando). De la decadencia surge una vida nueva y vibrante. De alguna manera, estas cosas sin forma pertenecen a la vida. La armonía no podría existir si no hubiera falta de armonía. Pero es obvio que algunos dramaturgos escriben acerca del personaje y quieren construir un edificio bien cimentado, y cuando resulta que es un mero espectáculo o un pseudo-Saroyan, insisten en que tratemos su trabajo como si fuera una obra. No podemos hacer semejante cosa, por mucho que

²⁰ *El luto embellece a Electra* (*Mourning Becomes Electra*) fue escrita en 1931 por Eugene O'Neill (1888-1953). Se considera uno de los trabajos más ambiciosos de este autor. Se trata de la adaptación del mito trágico griego *La Orestíada* al contexto de la Nueva Inglaterra del siglo XIX. En su tiempo, alcanzó 150 representaciones a pesar de las seis horas de duración que tiene.

²¹ William Saroyan (1908-1981). De origen armenio, escribió numerosas obras que giraban en torno a inmigrantes armenios y sus vicisitudes en Estados Unidos, especialmente ubicados en el oeste provinciano de este país. Un ejemplo es *Me llamo Aram* (1940).

Aquí lo importante a recordar es que Romeo fue moldeado por las cosas que lo hacían ser lo que era (impulsivo, entre otras cualidades) y que esto lo obligó a hacer lo que hizo después (asesinato y suicidio). Esta característica era ya evidente en la primera línea que expresó al inicio de la obra.

Otro buen ejemplo del desarrollo de un personaje lo encontramos en *El luto embellece a Electra* de Eugene O'Neill.²⁰ Casi al principio de la obra, Lavinia, hija de un brigadier general, Ezra Mannon, y de su esposa Cristina, cuando un hombre joven que la ama habla del amor, ella dice:

LAVINIA: [*Se tensa, bruscamente.*] Yo no sé nada sobre el amor. Y no quiero saber nada. [*Intensamente.*] ¡Odio el amor!

Lavinia es el personaje pivote, y vive de acuerdo con esta idea a lo largo de la obra. El amorío ilícito de su madre la convierte en lo que es más adelante: implacable y vengativa hasta la muerte.

No tenemos intención alguna de impedir que alguien escriba un espectáculo o que imite al infatigable Saroyan,²¹ que escribe fallidos versos a la belleza de la vida. Cualquiera de estas cosas puede ser conmovedora, y hasta placentera a la vista. Tampoco eliminaremos a la quejumbrosa Gertrude Stein de la literatura por la sencilla razón de que hemos gozado intensamente sus extravagancias y su estilo (aunque confesamos que muchas veces no sabemos de qué está hablando). De la decadencia surge una vida nueva y vibrante. De alguna manera, estas cosas sin forma pertenecen a la vida. La armonía no podría existir si no hubiera falta de armonía. Pero es obvio que algunos dramaturgos escriben acerca del personaje y quieren construir un edificio bien cimentado, y cuando resulta que es un mero espectáculo o un pseudo-Saroyan, insisten en que tratemos su trabajo como si fuera una obra. No podemos hacer semejante cosa, por mucho que

²⁰ *El luto embellece a Electra* (*Mourning Becomes Electra*) fue escrita en 1931 por Eugene O'Neill (1888-1953). Se considera uno de los trabajos más ambiciosos de este autor. Se trata de la adaptación del mito trágico griego *La Orestíada* al contexto de la Nueva Inglaterra del siglo XIX. En su tiempo, alcanzó 150 representaciones a pesar de las seis horas de duración que tiene.

²¹ William Saroyan (1908-1981). De origen armenio, escribió numerosas obras que giraban en torno a inmigrantes armenios y sus vicisitudes en Estados Unidos, especialmente ubicados en el oeste provinciano de este país. Un ejemplo es *Me llamo Aram* (1940).

nos esforcemos, de la misma manera en que no podemos comparar la capacidad mental de un niño con la de Einstein.

Un ejemplo de este tipo de trabajo es *Idiot's Delight*, escrita por Robert E. Sherwood.²² Aunque ganó el premio Pulitzer, dista mucho de ser una obra bien construida.

Se suponía que Harry Van e Irene eran los personajes principales de esta obra, pero no es posible distinguir ningún desarrollo en ellos. Irene es una mentirosa y Harry es un tipo bien intencionado y despreocupado. Sólo hacia el final vemos cierto crecimiento en ellos, pero esto ocurre justo cuando se acaba la obra.

Lavinia, Hamlet, Nora, Romeo, incluso en montajes sin grandes producciones, son personajes con personalidades vitales, vibrantes y dinámicas. Saben qué es lo que quieren y luchan por ello. Pero el pobre Harry y la triste Irene sólo deambulan sin una meta clara que perseguir.

¿Explícitamente a qué se refiere cuando dice "desarrollo"?

Por ejemplo, el rey Lear está listo para repartir su reino entre sus hijas. Esto es un disparate, y la obra debe probar al público que es una insensatez. Y lo logra al mostrar el efecto que la acción de Lear tiene sobre sí mismo, su "crecimiento", o desarrollo lógico, como consecuencia de su error. Primero, él *duda* del poder que les dio a sus hijas, el cual está siendo mal utilizado. Después sospecha que así es. Más adelante está seguro, y se indigna. Está furioso, y en seguida se deja llevar por la ira. Ha sido despojado de toda autoridad y está avergonzado. Desea suicidarse. Y, lleno de vergüenza y dolor, enloquece y muere.

Él plantó la semilla que creció y produjo el tipo de fruto que estaba destinada a producir. Lear nunca imaginó que el fruto sería tan amargo,

²² Robert E. Sherwood (1896-1955) obtuvo el Premio Pulitzer con su obra *Idiot's Delight* [El deleite del idiota] en 1936, la cual fue adaptada por él mismo al cine (*Placer de tontos*, Clarence Brown, 1939). Esta obra impactó al público en su momento porque tiene lugar en un hotel en los Alpes italianos en vísperas de la Segunda Guerra Mundial, aunque la guerra empezó tres años después de que la obra se llevara a escena. Nació en Nueva York, y estudió en Harvard. Su tema favorito fue el de la inutilidad de la guerra. Su primera obra fue *The Road to Rome* (1927) donde critica la guerra. En 1940 escribió *There Shall Be No Light*, obra sobre la invasión rusa a Finlandia. Trabajó escribiendo los discursos del presidente Franklin D. Roosevelt, periodo sobre el que escribió la obra *Roosevelt and Hopkins*, por la que recibió el premio Pulitzer en 1949.

pero éste fue resultado de su carácter, el cual ocasionó el primer error. Y el personaje paga el precio.

¿Este desarrollo habría sido el mismo si Lear hubiera elegido a la persona correcta, su hija más joven, como la más confiable?

Naturalmente que no. Cada uno de los errores, y la reacción consecuente, surgió del error que le antecedía. Si Lear hubiera hecho la elección correcta, en primer lugar no habría habido motivación para la acción posterior. Su primer error lo cometió cuando decidió otorgar su poder a sus hijas. Él sabía que su autoridad era grande y estaba acompañada del mayor de los honores, y nunca puso en duda la rápida respuesta de sus hijas que le decían que lo amaban y lo reverenciaban. Él se sorprendió al ver la relativa frialdad de Cordelia y así cometió su segundo error. Se conformó con palabras en lugar de hechos. Y todo lo que ocurrió de ahí en adelante se alimentó de estas raíces.

¿No eran estos errores simple estupidez?

Sí, pero no hay que olvidar que todas las metidas de pata, tuyas y mías inclusive, son estúpidas *después* de que las cometemos. En su momento, estos errores pueden surgir de un sentimiento de piedad, de generosidad, de simpatía o de comprensión. Lo que llamamos estúpido en última instancia puede haber sido "un hermoso gesto".

"Crecimiento" o desarrollo es la reacción que tiene un personaje ante el conflicto en el que está involucrado. Un personaje puede crecer si hace el movimiento correcto, y también si toma la decisión incorrecta, pero si se trata de un verdadero personaje *debe* crecer.

Tomemos una pareja. Están enamorados. Dejémoslos por un momento, y entonces podrían producir los elementos para un drama. Quizá se separen, y haya un conflicto entre ellos; tal vez su amor se haga más profundo, y el conflicto llegue del *exterior*. Si nos preguntamos: ¿El verdadero amor se fortalece en la adversidad? O si decimos: "Incluso un gran amor sufre en la adversidad", los personajes tendrán una meta que alcanzar, y la oportunidad de crecer para probar la premisa. Probar una premisa indica el crecimiento que ha habido por parte de los personajes.

A

Toda buena obra crece de cabo a rabo.

Examinemos una vieja película y veamos si esto es cierto o no lo es.

PROFESSOR MAMLOCK²³

□ (Este personaje va a pasar del aislamiento, polo 1, a la acción colectiva, polo 2).

- PASO 1: Aislamiento. El personaje no estaba interesado en la tiranía nazi. Tenía una personalidad sobresaliente; se sentía por encima de la política. Nunca imaginó que alguien pudiera dañarlo, aunque veía el terror a su alrededor.
- PASO 2: El poder nazi llega hasta la clase social del personaje y tortura a sus colegas. Entonces él empieza a preocuparse. Pero todavía no cree que algo pueda pasarle a él. Rechaza a algunos amigos que le ruegan que escape.
- PASO 3: Por fin, siente que un destino trágico puede acabar con él, como pasó con otros. Llama a sus amigos, y manifiesta que tiene justificación para haber estado tan aislado. Todavía no está listo para abandonar el barco.
- PASO 4: El miedo se apodera de él. Por último se da cuenta de que su postura anterior era pura ceguera.
- PASO 5: Desea escapar, pero no sabe cómo o dónde pedir ayuda.
- PASO 6: Se convierte en algún *desesperado*.
- PASO 7: Se *une a la lucha común* contra el nazismo.
- PASO 8: Se convierte en miembro de una organización subrepticia.
- PASO 9: *Desafía a la tiranía*.
- PASO 10: Participa en una acción colectiva y muere.

B

Ahora tomemos a Nora y a Helmer de *Casa de muñecas*.

²³ Escrita por Friedrich Wolf en 1933, relata la historia de Hans Mamlock, director de un hospital que pierde su trabajo por la política nazi antisemita y termina suicidándose. El hijo del personaje se une a la resistencia. Perteneció a la literatura del exilio. *Professor Mamlock* fue llevada al cine, primero, adaptada por él mismo en 1938 y dirigida por Adolf Minkin y Gerbert Rappaport; y, posteriormente, en 1961 bajo la dirección de su hijo Konrad Wolf.

II. Personaje

NORA: De: sumisa, despreocupada, ingenua, confiada.
A: cínica, independiente, adulta, amargada, desilusionada.

HELMER: De: intolerante, dominante, seguro de si mismo, práctico.
A: perplejo, inseguro, desilusionado, dependiente, sumiso, débil, tolerante, considerado, confundido.

C

DEL ODIO AL AMOR

Antes de que suba el telón

Se levanta el telón

1. Inseguridad
2. Humillación
3. Resentimiento
4. Furia

5. Odio
6. Causar daño
7. Satisfacción
8. Remordimiento
9. Humildad
10. Falsa generosidad
11. Nueva valoración
12. Generosidad verdadera
13. Sacrificio
14. Amor

DEL AMOR AL ODIO

Antes de que suba el telón

Se levanta el telón

1. Amor posesivo
2. Decepción
3. Duda
4. Cuestionamientos

5. Sospecha
6. Pruebas
7. Daño
8. Darse cuenta
9. Amargura
10. Nueva valoración
e incapacidad para ajustarse
11. Enojo
12. Furia (consigo mismo)
13. Furia (con el objeto)
14. Odio

5. Fuerza de voluntad en un personaje

En una obra, un personaje débil no puede soportar la carga de un conflicto prolongado. No puede llevar el peso sobre sus hombros. Entonces, nos vemos forzados a descartar semejante personaje como protagonista. No hay diversión si no hay competencia; no hay obra si no hay conflicto. Sin un contrapunto no hay armonía. El dramaturgo necesita no sólo personajes que estén dispuestos a luchar por sus convicciones; necesita personajes que tengan fuerza, el vigor para llevar esta lucha a una conclusión lógica.

Podemos empezar con un hombre débil que reúne la fuerza suficiente a medida que avanza; podemos iniciar con un hombre fuerte que se debilita a lo largo del conflicto, pero que incluso en su debilidad debe tener el aguante para soportar su humillación.

Tenemos un buen ejemplo en *El luto embellece a Electra* de O'Neill. Brant le está hablando a Lavinia. Él es el hijo ilegítimo de una sirvienta y el todopoderoso Mannon. Para los Mannon es un ser olvidado, pues su madre lo crió en un lugar lejano. Pero ahora ha vuelto, con otro nombre, para vengar la humillación que han sufrido él y su madre. Es capitán; hace el amor con Lavinia para ocultar su romance con la madre de ésta. Pero la sirvienta de Lavinia la pone sobre aviso.

Brant trata de tomarle la mano, pero cuando ella lo siente, se retira y se levanta.

LAVINIA: [*Con fría furia.*] ¡No me toques! ¡Cómo te atreves! ¡Embustero! ¡Tú...! [*Entonces, mientras él se recupera de la confusión, ella ve la oportunidad de seguir los consejos de Seth (la sirvienta), mirándolo con un desprecio deliberado.*] Pero supongo que sería tonto esperar cualquier otra cosa que no fueran mentiras baratas románticas del tipo de las que diría una enfermera de Canuck.

BRANT: [*Impresionado.*] ¿Qué pasa? [*Entonces, con ira por el insulto hacia su madre, olvida toda prudencia, y toma una actitud amenazadora.*] ¡Basta, maldita! O me olvidaré de que eres una mujer. Ningún Mannon puede insultarla mientras yo...

LAVINIA: [*Impactada ahora que conoce la verdad.*] Así que es cierto, ¡tú eres su hijo! ¡Ay!

BRANT: [*Lucha por controlarse, y la reta duramente.*] ¿Y qué si lo fuera? ¡Estoy orgulloso de serlo! Lo único que me avergüenza es mi sangre sucia de los Mannon! Así que por eso no pudiste soportar que te tocara hace un momento ¿verdad? Eres demasiado buena para el hijo de una sirvienta, ¿eh? Por Dios, ¡si antes lo disfrutabas tanto!

Estos personajes son vitales, llenos de energía y fácilmente soportarán la obra para llevarla a un crescendo. Brant ha estado planeando su venganza durante largo tiempo, y ahora, cuando está a punto de lograrla, encuentra contratiempos. En este punto el conflicto madura para convertirse en crisis. Realmente estamos deseosos de saber qué va a pasar cuando Brant sea desenmascarado. Desafortunadamente, en esta obra O'Neill estropea y distorsiona a sus personajes, pero en el análisis de obras hablaremos más sobre este tema.

En *Enterrar a los muertos* de Irwin Shaw,²⁴ Martha, una de las esposas de los soldados muertos, está hablando.

MARTHA: Una casa debería tener un bebé. Pero debería ser una casa con refrigerador lleno. ¿Por qué no debería yo tener un bebé? Otras personas tienen bebés. Y no tienen por qué sentir que su piel hormiguea cada vez que arrancan una hoja del calendario. Van a hermosos hospitales en bonitas ambulancias y tienen a sus bebés entre sábanas de colores. ¿Qué tienen ellos que a Dios le gusta y que les facilita tener bebés?

²⁴ Irwin Shaw (1923-1984) es el autor de *Enterrar a los muertos* (*Bury the Dead*), fue novelista y guionista de cine. También escribió algunos programas de radio como *Dick Tracy*. Su primera obra fue *Enterrar a los muertos* de 1936 y trata de un grupo de soldados muertos en el campo de batalla que se niegan a ser enterrados.

WEBSTER: [*Uno de los soldados.*] No están casadas con mecánicos.

MARTHA: ¡No! Ellos no ganan dieciocho dólares con cincuenta centavos. Y ahora, ahora está peor. Tus veinte dólares al mes. Te contratan lejos para que te maten y a mí me dan veinte dólares al mes. Hago fila todo el día para recibir una hogaza de pan. Ya se me olvidó a qué sabe la mantequilla. Espero en la fila hasta que la lluvia se me mete por los zapatos para conseguir un trozo de carne podrida una vez a la semana. En la noche regreso a casa. No hay nadie con quien hablar, me siento a mirar los insectos con una lucecita porque el gobierno necesita ahorrar electricidad. ¡Y tú te tienes que ir y dejarme así! ¿Qué es la guerra para mí que me tengo que sentar en la noche sin nadie con quien hablar? ¿Qué es la guerra para ti que tienes que irte y...?

WEBSTER: Por eso estoy aquí ahora, Martha.

MARTHA: ¿Y entonces por qué te tardaste tanto? ¿Por qué ahora? ¿Por qué no hace un mes, un año, o hace diez años? ¿Por qué no regresaste entonces? ¿Por qué hasta que estás muerto? Vives con dieciocho cincuenta a la semana, entre cucarachas, sin decir una palabra, y después, cuando te matan, ¡faltas a la cita! ¡Eres un tonto!

WEBSTER: No me pareció así.

MARTHA: ¡Siempre el mismo! ¡Esperas hasta que es demasiado tarde! ¡Hay muchos hombres que pueden hacerlo! Muy bien, ¡hazlo! Es momento de que respondas. ¡Es momento de que todos ustedes, pobres miserables de dieciocho cincuenta, den la cara por ustedes mismos, sus esposas y los niños que no pueden tener! Diles a todos que den la cara. ¡Diles! ¡Diles! [*Grita. Oscuro.*]

Estos personajes también están vibrando al ritmo de la fuerza para pelear; sin importar qué es lo que hacen, forzarán voluntades opuestas para que choquen entre sí.

Repasemos todos los grandes dramas y encontraremos que los personajes que hay en ellos fuerzan el asunto en cuestión hasta que son derrotados o alcanzan su meta. Incluso los personajes de

Chéjov son tan fuertes en su pasividad que la fuerza acumulada de las circunstancias pasa un momento difícil al enfrentarlos.

Tal vez cierta debilidad que parece no tener consecuencias pueda proporcionar el punto de partida para una obra poderosa.

Revisemos *El camino del tabaco*.²⁵ Jeeter Lester, la figura central de la obra, es un hombre debilitado, sin la fuerza necesaria para vivir o morir como él quiere. Está sumido en la pobreza, su esposa y sus hijos se mueren de hambre, y él simplemente mata el tiempo. Ni la catástrofe más grande es capaz de hacer que mueva un dedo. Este hombre débil e inútil tiene una fuerza fenomenal cuando espera un milagro; puede aferrarse tenazmente al pasado, puede pasar por alto el hecho de que el presente le ofrece un nuevo problema que debe resolver. No deja de lamentarse por la gran injusticia que sufrió en el pasado, ése es su tema predilecto, aunque no hace nada para corregirlo.

¿Este personaje es fuerte o débil? Desde nuestro punto de vista, éste es uno de los personajes más fuertes que hayamos visto en el teatro. Representa la decadencia, la desintegración, y aún así, es fuerte. Ésta es una contradicción natural. Lester mantiene su *statu quo* a toda costa, o parece mantenerlo, contra los cambios que provoca el paso del tiempo. Incluso ponerse a luchar de manera notable contra las leyes naturales requiere de una tremenda fuerza, y Jeeter Lester la tiene, aunque las condiciones en perpetuo cambio lo liquidarán de la misma manera en que han aniquilado todas las cosas que no se pueden adaptar a esos cambios. Jeeter y un dinosaurio son demasiado parecidos.

Jeeter Lester representa a una clase social: los pequeños granjeros desposeídos. La maquinaria moderna, la acumulación de riqueza en unas cuantas manos, la competencia, los impuestos y las evaluaciones han provocado que él y todos los de su clase queden fuera del negocio. Y él no se organizará con los desposeídos porque no es consciente del valor que tiene la organización. Debido a que sus antepasados nunca se organizaron, Lester vive en un asilamiento miserable, ignorante del mundo exterior. Y esta ignorancia lo convierte en una persona necia.

²⁵ *El camino del tabaco* (*Tobacco Road*) es una novela sobre los aparceros de Georgia. Escrita en 1932 por Erskine Caldwell, fue adaptada al teatro de Broadway por Jack Kirkland en 1933. Estuvo en escena durante ocho años ininterrumpidos, es decir, tuvo alrededor de tres mil representaciones. En 1941 se hizo una versión para el cine dirigida por John Ford.

Su tradición está en contra del cambio. Pero en su debilidad, este personaje es excepcionalmente fuerte, y se condena a sí mismo y a su clase a una muerte lenta en lugar de unirse al cambio. Sí, Lester es un hombre fuerte.

¿Puede alguien imaginar un personaje más dulce y débil que la clásica mamá? ¿Puede uno olvidar su eterna preocupación, su tierno cuidado, sus advertencias ansiosas? Ella se subordina a una sola meta, el éxito de su hijo, y sacrifica todo, hasta su propia vida si es necesario. ¿No se te hace conocida esta mamá? Son tantas las madres así que han construido una tradición maternal. ¿No has sido perseguido en sueños, al menos una vez, por la sonrisa de tu madre, su silencio adusto, sus continuas reprimendas, sus lágrimas? Al menos una vez, ¿no te has sentido como un criminal al ir contra los deseos de tu mamá? Ni todos los pecados en el mundo juntos han convertido a los seres humanos en mentirosos tan grandes como sus dulces madres.

Una madre es alguien aparentemente débil, siempre lista para retirarse y ceder, pero casi siempre sale victoriosa en la pelea. Uno no siempre sabe cómo acabó siendo atrapado y atado, pero te das cuenta de que ya hiciste una promesa a la que tu mente se rebela.

¿Son débiles las madres? ¡Enfáticamente decimos que no! Pensemos en *Cordón de plata* de Sydney Howard. Aquí tenemos una madre que está hundiendo la vida de sus hijos, sin brutalidad sino con palabras dulces y suaves, con lágrimas amargas, con un silencio casi inocuo. Al final, ella logra arruinar la vida de todos a su alrededor. ¿Es débil entonces?

Así, ¿quiénes son los personajes débiles que estén en oposición a los personajes fuertes? Son aquellos que no tienen poder para dar la batalla.

Por ejemplo, Jeeter Lester es un personaje inactivo a pesar de que se está muriendo de hambre. Es raro que alguien tenga hambre y no haga nada al respecto, por decir lo menos. El hombre tiene energía, aunque ésta no vaya en la dirección correcta. El instinto de conservación es una cualidad natural, y lleva tanto a los hombres como a los animales a cazar, a robar, a asesinar para conseguir comida. Jeeter Lester desobedece esta ley. Él tiene su tradición, cuenta con su hogar ancestral. Él es dueño de esa propiedad como lo fueron sus antepasados, y siente que

escapar de la adversidad sería un acto cobarde. Piensa que es cosa de suerte recibir el castigo que le llega por defender lo que le pertenece. Puede tratarse de una pereza básica, e incluso de cobardía, lo que lo ha convertido en el hombre tenaz que es, pero el comportamiento que resulta de todo ello es fuerte.

Un personaje verdaderamente débil es aquel que no dará batalla porque la presión no es lo suficientemente fuerte.

Tomemos a Hamlet, por ejemplo. Él es un hombre persistente e indaga con una tenacidad a toda prueba los hechos que conducen a la muerte de su padre. Él también tiene debilidades, o no habría necesitado esconderse detrás de una supuesta locura. Su sensibilidad es una desventaja en su batalla, aunque mata a Polonio porque piensa que es un espía. Hamlet es un personaje completo, por lo tanto es un material ideal para una obra, al igual que Jeeter. La contradicción es la esencia del conflicto y, cuando un personaje puede sobreponerse a sus contradicciones internas para lograr su meta, es un personaje fuerte.

El soplón de la obra *Black Pit*²⁶ es un buen ejemplo de un personaje débil y mal diseñado. Es un personaje que nunca puede decidir qué hacer. El autor quería que viéramos el peligro del compromiso, pero el público sentía simpatía y piedad por el hombre que supuestamente deberían despreciar.

El hombre nunca fue un verdadero soplón. No era alguien que desafiara a los demás, sino que se avergonzaba. Sabía que estaba haciendo algo malo, pero no podía evitar hacerlo. Por otro lado, no era un trabajador con conciencia de clase, porque era desleal a su propia clase social, y tampoco pudo hacer nada al respecto.

Donde no hay contradicción no hay conflicto. En este caso, la contradicción no estaba bien definida como tampoco lo estaba el conflicto. El hombre se permitió enredarse en una red y carecía del valor necesario para salir de ella. Su vergüenza no fue lo suficientemente fuerte para obligarlo a tomar una decisión, no sólo el compromiso, y tampoco el amor por su familia era lo suficientemente grande como para sobreponerse a toda oposición que se le presentara y convertirlo

²⁶ *Black Pit* [*Hoyo negro*] es una obra escrita en 1935 por Albert Maltz (1908-1985) y trata sobre las condiciones que padecen los trabajadores en las minas de carbón de Virginia Occidental.

en un verdadero soplón. Este hombre no pudo decidirse en un sentido o en otro, y una persona así es incapaz de soportar el peso de una obra. Ahora podemos definir un personaje débil de otra forma: "Un personaje débil es aquel que, por alguna razón, no puede tomar la decisión de actuar."

¿Entonces, Joe, el soplón, es tan débil en su fuero interno que no puede tomar decisiones bajo ninguna circunstancia? No. Si la situación en que se encuentra no lo presiona de manera suficiente, es tarea del autor definir la premisa con mayor claridad. Bajo una mayor presión, Joe debería haber reaccionado de manera más violenta que aquella con la que actuó. No fue suficiente hacerle saber a Joe que su esposa tendría que dar a luz sin la ayuda de una partera. Esto era algo que podía ocurrir todos los días en su contexto, y la mayoría de las mujeres sobrevivían a un parto así.

Pero no hay personaje que no dé batalla *bajo las circunstancias adecuadas*. Si el personaje es débil y no resiste, es porque el autor no ha encontrado el momento psicológico en que el personaje no sólo está listo sino está dispuesto a pelear. Quiero decir que hubo un mal cálculo para establecer el punto de arranque. O lo podemos decir de esta forma: debe permitirse que una decisión madure. Es posible que el autor atrape al personaje en un momento de transición, cuando aún no está listo para actuar. Muchos personajes fallan porque el autor los fuerza a una acción para la que no están listos, una acción que no está preparado para asumir en una hora, o en un año o en veinte años.

Encontramos este pequeño artículo en la página editorial de *The New York Times*.

"ASESINATO Y LOCURA"

Después de estudiar a cerca de 500 asesinos, la compañía de seguros Life Insurance manifestó en su boletín cierto asombro por las razones que llevan a estas personas a cometer tales crímenes. Un esposo iracundo golpea a su esposa hasta matarla porque *la cena* no estaba lista; un amigo mata a otro por 25 centavos; el propietario de un negocio de comida le dispara a un cliente después de una discusión por un *sándwich*; un joven mata a su ma-

dre porque ella lo reprende por su *forma de beber*; un parrandero acuchilla y mata a otro por una discusión acerca de quién debe echar la moneda en una ranura para ser el primero en *tocar* el piano mecánico.

¿Estaban locas estas personas? ¿Qué pudo haberlas motivado de tal manera como para matar a alguien por una insignificancia, por una riña? Las personas normales no cometen estas atrocidades, por lo que tal vez sí estaban locos aquellos mencionados en el artículo.

Sólo hay una forma de describirlo y consiste en examinar el aspecto psicológico, sociológico y fisiológico de un asesino en un caso que aparentemente sea brutal e impactante.

Nuestro hombre en cuestión tiene cincuenta años de edad. Mató a otro hombre con un arma blanca por una broma que no le gustó. Todos lo consideraron como una criatura malvada y antisocial, una bestia. Veamos lo que era en realidad.

La historia del criminal en cuestión muestra que era una persona paciente e inofensiva, un buen proveedor, un padre excelente, un ciudadano respetado, y querido por sus vecinos. Durante treinta años, había trabajado como contador para la misma compañía. Sus empleados lo consideraban un hombre honesto, responsable, inofensivo. Quedaron muy impresionados cuando fue arrestado por homicidio.

El campo fértil para su crimen comenzó a abonarse treinta años antes, cuando estaba casado. Tenía dieciocho años y estaba enamorado de su esposa, aunque ella tenía un carácter totalmente opuesto al suyo. Ella era presumida, indigna de confianza, coqueta, desleal. Él tenía que hacer caso omiso de sus constantes indiscreciones, porque pensaba sinceramente que algún día ella cambiaría y todo sería mejor. Él nunca hizo nada definitivo para detener ese comportamiento vergonzoso, aunque la amenazó varias veces. Pero todo quedó en amenazas.

Un dramaturgo, si ve en ese momento al personaje, lo habría encontrado demasiado débil e inofensivo para construir un desarrollo dramático. Se sintió profundamente humillado, pero se sentía impotente para hacer algo al respecto. Todavía no hay indicios de lo que este hombre será capaz de hacer.

Pasan los años. Su esposa le da tres hermosos hijos, y él espera que siendo mayor ella por fin cambie. Y esto sucede. Ella se convierte en

dre porque ella lo reprende por su *forma de beber*; un parrandero acuchilla y mata a otro por una discusión acerca de quién debe echar la moneda en una ranura para ser el primero en *tocar* el piano mecánico.

¿Estaban locas estas personas? ¿Qué pudo haberlas motivado de tal manera como para matar a alguien por una insignificancia, por una riña? Las personas normales no cometen estas atrocidades, por lo que tal vez sí estaban locos aquellos mencionados en el artículo.

Sólo hay una forma de describirlo y consiste en examinar el aspecto psicológico, sociológico y fisiológico de un asesino en un caso que aparentemente sea brutal e impactante.

Nuestro hombre en cuestión tiene cincuenta años de edad. Mató a otro hombre con un arma blanca por una broma que no le gustó. Todos lo consideraron como una criatura malvada y antisocial, una bestia. Veamos lo que era en realidad.

La historia del criminal en cuestión muestra que era una persona paciente e inofensiva, un buen proveedor, un padre excelente, un ciudadano respetado, y querido por sus vecinos. Durante treinta años, había trabajado como contador para la misma compañía. Sus empleados lo consideraban un hombre honesto, responsable, inofensivo. Quedaron muy impresionados cuando fue arrestado por homicidio.

El campo fértil para su crimen comenzó a abonarse treinta años antes, cuando estaba casado. Tenía dieciocho años y estaba enamorado de su esposa, aunque ella tenía un carácter totalmente opuesto al suyo. Ella era presumida, indigna de confianza, coqueta, desleal. Él tenía que hacer caso omiso de sus constantes indiscreciones, porque pensaba sinceramente que algún día ella cambiaría y todo sería mejor. Él nunca hizo nada definitivo para detener ese comportamiento vergonzoso, aunque la amenazó varias veces. Pero todo quedó en amenazas.

Un dramaturgo, si ve en ese momento al personaje, lo habría encontrado demasiado débil e inofensivo para construir un desarrollo dramático. Se sintió profundamente humillado, pero se sentía impotente para hacer algo al respecto. Todavía no hay indicios de lo que este hombre será capaz de hacer.

Pasan los años. Su esposa le da tres hermosos hijos, y él espera que siendo mayor ella por fin cambie. Y esto sucede. Ella se convierte en

una persona más cuidadosa, parece estar más tranquila, y quiere ser una buena madre y esposa.

Entonces, cierto día, ella desaparece, para nunca más regresar. Primero, el pobre hombre casi se vuelve loco, pero se recupera y retoma sus responsabilidades en la casa y en el trabajo. Sus hijos no le agradecen sus sacrificios. Más bien, abusan de él y lo dejan en la primera oportunidad.

Aparentemente, nuestro hombre había estado soportando todo esto de una manera estoica. Tal vez sea un cobarde que carece de energía para presentar resistencia o luchar. Quizá tiene una energía sobrehumana y el valor para soportar el abuso y la injusticia.

Después pierde su casa de la que tanto se enorgullecía. Está muy conmocionado y hace grandes esfuerzos por conservarla. Pero no puede lograrlo, y queda devastado, aunque no al grado de tomar una acción drástica. Sigue siendo esa persona de naturaleza tímida y dócil: cambió, sí; se volvió amargo, sí; intranquilo, sí. Al buscar una respuesta, y no encontrarla, se encuentra perplejo y solo. En lugar de luchar, se convierte en un solitario.

Hasta aquí todavía no es un material muy bueno para un dramaturgo pues todavía no toma una decisión.

Ahora sólo queda su trabajo, que últimamente está inseguro, y es lo que lo mantiene cuerdo. Entonces, la última vara se quiebra en su espalda. Un hombre más joven llega a ocupar el puesto que lo esclavizó durante treinta años. Esto lo lleva a una furia incontrolable, pues por fin ha llegado al momento decisivo. Y cuando un hombre hace una broma inocente, tal vez sobre la depresión, él lo mata. Lo asesina sin causa o motivo aparente puesto que ese hombre nunca le provocó daño alguno.

Si indagamos un poco, veremos que siempre se trata de una larga cadena de circunstancias que conducen a una persona a cometer un crimen sin motivación aparente. Y estas "circunstancias" pueden encontrarse en los aspectos físicos, sociológicos y mentales del criminal.

Esto se relaciona con lo que hemos dicho acerca de los cálculos mal hechos. Un autor debe darse cuenta de lo importante que es atrapar al personaje en un momento más alto de su desarrollo mental, un tema del que hablaremos en el capítulo "Punto de arranque". Baste

decir que toda criatura viviente es capaz de hacer cualquier cosa, si las condiciones que lo rodean son lo suficientemente fuertes.

Hamlet es un hombre distinto al final de la obra de lo que era en un principio. De hecho, cambia en cada página, no de manera ilógica, sino en una línea continua de crecimiento. Cada minuto, hora, día, semana, mes que pasa todos estamos cambiando. El problema consiste en encontrar un momento en el que sea más ventajoso para el dramaturgo lidiar con el personaje. Lo que nosotros llamamos debilidad en Hamlet es su retraso para dar el paso (que algunas veces resulta fatal) hasta que tiene toda la evidencia. Pero lo que sí es fuerte es su férrea determinación, su devoción a la causa. Toma una decisión. Jeeter Lester también tomó la decisión de *quedarse*, sea de manera consciente o no. De hecho, la voluntad de Jeeter era inconsciente, o más bien, subconsciente, mientras que la determinación de Hamlet para probar que el rey es quien ha asesinado a su padre, era consciente. Hamlet estaba actuando de acuerdo con una premisa de la que era consciente, mientras que Lester se quedó ahí porque no sabía qué más hacer.

El dramaturgo puede utilizar uno u otro tipo de personaje. Éste es el momento en que hay que incorporar a la inventiva. El problema empieza cuando el autor pone un personaje chejoviano en una obra de sangre y truenos, o viceversa. No es posible forzar a los personajes a tomar una decisión antes de que estén listos y dispuestos a ello. Si lo intentas, descubrirás que la acción es superficial y trillada, y no reflejará al verdadero personaje.

Así que, como ven, no existen los personajes débiles. La cuestión es: ¿Atrapaste al personaje en un momento particular cuando estaba listo para el conflicto?

6. Trama o personaje, ¿cuál de los dos?

¿Qué es un cardo?

Una planta cuyas virtudes aún no se descubren.

Emerson

A pesar de la frecuencia con que se cita a Aristóteles, y del trabajo realizado por Freud acerca de uno de los tres elementos del ser humano, el carácter no ha recibido todavía un análisis profundo semejante al que los científicos han hecho con el átomo o el rayo cósmico.

William Archer,²⁷ en su libro *Play Making: A Manual of Craftmanship*, dice:

... Reproducir el carácter no puede ser algo adquirido ni regulado por recomendaciones teóricas.

Inmediatamente estamos de acuerdo en que las “recomendaciones teóricas” no sirven de nada para nadie; pero ¿qué pasaría si se tratara de recomendaciones concretas? Si bien es cierto que resulta más fácil examinar objetos inanimados, el carácter en evolución y cambio constante del ser humano también debe ser analizado, y esta tarea puede ser organizada y ser más sencilla gracias a las recomendaciones.

Las indicaciones para el bosquejo de personajes serían como reglas para aumentar de estatura. O lo tienes dentro de ti o no lo tienes.

Dice el señor Archer: esta es una afirmación poco científica y muy general. Y proviene de un campo de competencia que resulta familiar. Es, en esencia, la respuesta que se le dio a Leeuwenhoek, inventor del microscopio; a Galileo, quien casi llegó a la hoguera por hereje cuando

²⁷ Sobre este autor véase lo comentado en el Prólogo a esta edición, p. 17.

dijo que la tierra se movía. El barco de vapor de Fulton fue recibido con burlas. «¡Seguro que no avanza!», gritaban las multitudes, y cuando el barco se movió volvieron a gritar: “¡Seguro que no se detiene!”.

«O lo tienes dentro de ti o no lo tienes», dice el señor Archer admitiendo que un hombre tiene la habilidad de crear un personaje, para penetrar lo impenetrable, mientras que otro no la tiene. Pero si un hombre puede hacerlo, y sabemos cómo lo hizo, ¿no podemos aprender de él? Un hombre lo hace a través de la observación. Tiene el privilegio de ver cosas que a otros les pasan inadvertidas. ¿Será que estos hombres tan desafortunados no pueden ver lo obvio? Tal vez. Cuando leemos con cuidado una mala obra, quedamos impactados por la ignorancia que el autor tiene de sus personajes, y cuando leemos con cuidado una buena obra, nos impresiona por el cúmulo de información que el autor despliega. ¿Entonces por qué no podemos sugerir al autor menos privilegiado que entrene su ojo para ver, y su mente para comprender? ¿Por qué no recomendar la observación como recurso?

Si el dramaturgo que “no lo tiene” posee imaginación, selectividad, habilidad para escribir, será entonces un mejor hombre para poder aprender de manera consciente aquello que el dramaturgo “que sí lo tiene”, conoce sólo por instinto.

¿Cómo puede ser que hasta el que es genio, y que tiene el poder de llegar más allá si así lo quiere, pasa por alto estas cosas? ¿Cómo es posible que el hombre que alguna vez supo cómo bosquejar un personaje ahora se engañe a sí mismo? ¿Tal vez sea porque sólo confió en sus poderes instintivos? ¿Y por qué estos poderes no podrían funcionar todo el tiempo? El hombre talentoso o tiene el poder o no lo tiene.

Confiamos en que se admita que un cierto número de genios ha escrito un cierto número de obras malas, porque confiaron en un poder instintivo que es, cuando mucho, una cuestión de suerte. No se supone que uno lleve a cabo importantes negocios con sólo una corazonada, un sentimiento, un capricho; se supone que uno *actúa con conocimiento de causa*.

La definición que hace el señor Archer de personaje es la siguiente:

...para fines prácticos del dramaturgo, [el personaje] puede definirse como un *complejo de hábitos intelectuales, emocionales y nerviosos*.

Esta definición no es suficiente, así que buscamos en el *Webster's International Dictionary*. Tal vez las palabras del señor Archer contienen más de lo que parece a primera vista.

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

Intelectual: que solamente se aprehende a través del intelecto; por lo tanto, de naturaleza espiritual; perceptible sólo para las imaginaciones inspiradas o para quien tiene visión espiritual.

Emoción: una agitación, perturbación, movimiento tumultuoso ya sea físico o social.

Ahora ya lo sabemos. Un personaje es, al mismo tiempo, tan simple y tan complejo. Es cierto que no es de mucha ayuda, aunque resulta refrescante.

No es suficiente saber que un personaje consta de un "complejo de hábitos intelectuales, emocionales y nerviosos". Debemos saber con toda precisión qué significa esto de "complejo intelectual". Hemos descubierto que todo ser humano consta de tres dimensiones: fisiológica, sociológica y psicológica. Si profundizamos aún más en estas dimensiones, podremos percibir que los aspectos físico, social y mental contienen genios diminutos: el constructor, el propiciador de todas nuestras acciones y que motiva todo lo que hacemos.

Un constructor de barcos conoce el material con el que está trabajando, sabe bien que éste puede soportar los estragos del tiempo, y cuánto peso puede cargar. Si desea evitar un desastre, debe saber estas cosas.

Un dramaturgo debería conocer el material con el que está trabajando: sus personajes. Debería saber cuánto peso pueden soportar, y qué tan bien pueden sostener la construcción, es decir, la obra.

Existen muchas ideas contrapuestas relacionadas con el personaje, por lo que quizá sea una buena idea que revisemos unas cuantas antes de seguir avanzando.

John Howard Lawson²⁸ en su libro *The Theory and Technique of Playwriting* escribe:

²⁸ Véase el Prólogo a esta obra, p. 17, para más información sobre este autor.

Curiosamente a las personas les resulta difícil considerar una historia como algo que está en proceso de *llegar a ser*: en todos los libros de texto sobre dramaturgia existe confusión en este punto, y esto se convierte en un obstáculo para todos los dramaturgos.

Sí, es una piedra en el camino, porque los autores comienzan a construir su casa poniendo primero el techo, en lugar de empezar con una premisa y mostrar a un personaje en relación con su entorno o ambiente. Lawson no dice mucho en su introducción:

Una obra no es un montón de elementos aislados: diálogo, caracterización, etcétera, etcétera. Es algo vivo y en ella todos estos elementos han sido fusionados.

Esto es cierto, pero en la siguiente página escribe:

Podemos estudiar la forma, el mundo material de una obra, pero la vida interna, la esencia, el alma, queda fuera de nuestro alcance.

Y siempre quedará fuera de nuestro alcance si no llegamos a comprender el principio básico de lo que llamamos "esencia", el alma impredecible, no es ni más ni menos que el personaje.

El error fundamental de Lawson es que utiliza la dialéctica desordenadamente. Acepta el error básico de Aristóteles cuando dice que el "personaje es subsidiario a la acción" y, a partir de esto, surge su propia confusión. Para él, insistir en un "marco social" no tiene sentido cuando pone el carruaje delante del caballo.

Podemos sostener que el personaje es el fenómeno más interesante. Cada personaje representa un mundo propio, y cuanto más se conozca a esta persona, más interesado estará el autor en él. Nos llega a la mente la obra *Craig's Wife* de George Nelly. Es una obra que dista mucho de estar bien construida pero hay un intento consciente de construir un personaje. Nelly nos muestra el mundo a través de los ojos de la esposa de Craig, un mundo ordinario y monótono que, con todo, es un mundo real.

George Bernard Shaw dijo que su trabajo no estaba regido por principios sino por la inspiración. Si un hombre, con inspiración o sin ella,

construye un personaje, significa que va en la dirección correcta y está utilizando el principio adecuado, lo haga de manera consciente o no. Lo fundamental no es lo que dice el dramaturgo, sino lo que hace. Toda gran obra literaria surgió de un personaje, aunque el autor haya planeado primero la acción. Tan pronto como fueron creados sus personajes, éstos tomaron la delantera y tuvo que trabajar sobre la acción previamente diseñada para adecuarla a los personajes.

Supongamos que estamos construyendo una casa. Empezamos por el lugar equivocado y se derrumba. Volvemos a empezar, desde el principio, y se derrumba de nuevo. Y así ocurre una tercera y una cuarta vez. Pero, eventualmente, logramos que se sostenga en pie, sin tener la menor idea de qué fue lo que cambió en nuestro método para que tuviéramos éxito. ¿Podemos ahora sin escrúpulo alguno, dar consejo sobre cómo construir casas? ¿Podemos decir con toda honestidad: tiene que derrumbarse cuatro veces antes de que pueda sostenerse?

Las grandes obras nos llegaron gracias a hombres que tenían una paciencia sin límites para el trabajo. Tal vez empezaron sus obras en el punto equivocado, pero lucharon consigo mismos tramo a tramo hasta que hicieron del personaje el fundamento de su obra, aunque quizá no eran conscientes objetivamente de que el personaje es el único elemento que podía servir como cimiento para la obra.

Lawson dice:

Por supuesto que es difícil pensar en situaciones, y ello depende del poder de la "inspiración" del escritor.

Si sabemos que un personaje contiene en sí mismo no sólo su ambiente sino también su herencia biológica, sus gustos y disgustos, y hasta el clima del lugar donde nació, no nos será difícil pensar en situaciones. *Las situaciones son inherentes al personaje.*

George P. Baker²⁹ cita a Dumas hijo:

Antes de crear cada situación un dramaturgo debería hacerse tres preguntas: ¿Qué debo hacer? ¿Qué harían otras personas? ¿Qué debería hacerse?

²⁹ Profesor de literatura dramática en la Universidad de Harvard. Compilador de *Modern American Plays* (Nueva York, Harcourt, Brace and Howe, 1920).

¿No es extraño preguntar a todo mundo qué es lo que debería hacerse en determinada situación, y no preguntarlo al personaje que creó esa situación? ¿Por qué no preguntarle a él? Él se encuentra en una posición para saber la respuesta mejor que cualquier persona.

John Galsworthy³⁰ parece haber entendido esta sencilla verdad, porque señala que el personaje crea a la trama y no viceversa. Lo que tuviera que decir Lessing sobre el tema, lo fundamentaría en el personaje. Así lo hizo Ben Jonson; de hecho, sacrificó muchos artilugios teatrales para dejar que sus personajes tomaran las riendas. Chéjov no tenía historia que contar, ni situación sobre la cual hablar, pero sus obras gustan a la gente y seguirán siendo populares, precisamente porque permite que sus personaje se manifiesten a sí mismos y a la época en que vivieron.

Engels³¹ dice en *Anti-Dühring*:

Todo ser orgánico es, simultáneamente, el mismo y otro; en cada momento está asimilando materia del exterior y execrando otro tipo de materia; a cada momento las células de su cuerpo están muriendo y se forman nuevas células; de hecho, dentro de un periodo más corto o más largo, la materia de su cuerpo se elimina por completo y es remplazada por otros átomos de materia, de modo que toda cosa orgánica es siempre ella misma aunque también está siendo otra distinta.

Un personaje por lo tanto tiene la capacidad de cambiarse a sí mismo bajo distintos estímulos internos y externos. Al igual que todo ser orgánico, él también cambia continuamente.

Si esto es cierto, y sabemos que lo es, ¿cómo puede un escritor inventar una situación o una historia que sea estática, y se la imponga al personaje que se encuentra en un estado de cambio constante?

³⁰ Novelista y dramaturgo inglés (1867-1933). Doctor en derecho que se interesó en la escritura a partir de su amistad con Joseph Conrad. En 1906 estrenó su primera obra *The Silver Box* [*La caja de plata*], seguida por *A Man of Property* [*El propietario*], que forma parte de la *Saga de los Forsyte*, en la que muestra situaciones familiares de la alta clase media inglesa.

³¹ Friedrich Engels (1820-1895). Filósofo y revolucionario alemán. Amigo y colaborador de Karl Marx, dirigente en la Primera y la Segunda Internacional Socialista. Egri se refiere al texto *La revolución de la ciencia de E. Dühring*, mejor conocida como *Anti-Dühring*. Fue autor también de obras fundamentales para el socialismo y el comunismo: *El papel del trabajo en la transformación del mono en hombre*, *Del socialismo utópico al socialismo científico* y *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado*.

Si empezamos con la premisa “el personaje es subsidiario de la acción”, es inevitable que se confundan los autores que utilizan libros de texto. Baker cita a Sardou,³² quien le responde de la siguiente manera a la pregunta de cómo se le revelaron a él las obras:

El problema es invariable. Aparece como un cierto tipo de ecuación de la que debe encontrarse un número desconocido. El problema no me da tregua hasta que encuentro la respuesta.

Puede ser que Sardou y Baker hayan encontrado la respuesta, pero no la han transmitido al dramaturgo que se inicia.

Personaje y entorno están tan interrelacionados entre sí que debemos considerarlos como una unidad. Uno provoca reacciones en el otro y viceversa. Si uno es deficiente, afecta al otro, del mismo modo en que la enfermedad en una parte del cuerpo provoca que sufra todo el cuerpo.

La trama es la primera consideración, y de este modo, es el alma de la tragedia. El personaje ocupa un segundo lugar,

escribe Aristóteles en su *Poética*.

El personaje es subsidiario a la acción. Por lo tanto, los incidentes y la trama son la finalidad de la tragedia... Sin acción no puede haber tragedia; aunque sí puede haberla sin personaje... Nos interesa el drama, no especialmente por su descripción de la naturaleza humana, sino por las situaciones y, sólo de manera secundaria, por los sentimientos de todos aquellos involucrados en esas situaciones.

Después de revisar una enorme cantidad de volúmenes con el fin de definir qué es más importante, el personaje o la trama, llegamos a la conclusión de que el noventa por ciento de los escritos sobre el tema son confusos y no se entienden.

Consideremos esta afirmación de Archer, en su *Play Making*:

Una obra puede existir sin nada que pueda llamarse personaje, pero no sin cierto tipo de acción.

³² Victorien Sardou (1831-1908). Dramaturgo francés, miembro de la Academia Francesa.

Pero páginas más adelante dice:

La acción debería existir en función del personaje: cuando se invierte esta relación, es posible que la obra sea un juego ingenioso, pero tendrá muy poco de obra de arte.

Encontrar la respuesta verdadera no es un problema académico. Es una respuesta que dejará una profunda impresión para el futuro de la dramaturgia, pues *no* es la respuesta dictada por Aristóteles.

Para probar nuestro punto de vista, vamos a revisar la más antigua de todas las tramas, un triángulo amoroso aburrido, trillado, una sátira.

Un esposo inicia un viaje de dos días, pero se le olvida algo y regresa a la casa. Encuentra a su esposa en los brazos de otro hombre. Supongamos que el esposo es un hombre de baja estatura mientras que el amante es muy alto. La situación depende del esposo: ¿qué va a hacer? Si el personaje está fuera de la interferencia del autor, el esposo hará lo que le dicte su personaje, lo que sus aspectos físicos, sociales y psicológicos lo hagan hacer.

Si es un cobarde, pedirá disculpas, rogará que lo perdonen por haber interrumpido, y huirá agradecido con el amante por haberlo dejado ir sin un rasguño.

Pero tal vez la baja estatura del esposo lo ha hecho engreído, y lo ha convertido en alguien agresivo. Se va lleno de furia contra el hombre, sin importarle el tamaño y que pueda salir perdiendo.

O tal vez es un cínico, y se expresa burlescamente; o quizá pasan una gran cantidad de cosas, dependiendo del personaje.

Un cobarde puede crear una farsa, un hombre valiente creará una tragedia.

Tomemos a Hamlet, el danés pensativo, hagamos que sea él, y no Romeo, quien se enamora de Julieta. ¿Qué habría pasado? Hamlet también habría cavilado sobre la situación durante un largo tiempo, mascullando hermosos soliloquios sobre la inmortalidad del alma y el amor eterno que, como un ave fénix, resurge cada primavera. Podría haber consultado con sus amigos, su padre, a fin de hacer las paces con los Capuleto y, mientras continuaban estas negociaciones, Julieta, sin sospechar del amor de Hamlet, se habría casado sana y salva con Paris. Entonces Hamlet se pondría a cavilar aún más maldiciendo su destino.

Mientras Romeo se involucra en una gran cantidad de problemas y lo hace con un abandono temerario, Hamlet se sumerge en el mecanismo de su problema. Mientras Hamlet duda, Romeo actúa.

Resulta obvio que los conflictos de ambos personajes surgieron de su propio carácter, y no viceversa.

Si uno trata de forzar a que un personaje entre en una situación a la que no pertenece, el autor será una especie de Procrusto, personaje que cortaba los pies a sus víctimas para que cupieran en la cama.

¿Qué es más importante: la trama o el personaje? Ahora, intercambiamos al reflexivo y sensible Hamlet por un príncipe amante de los placeres, cuya única motivación para vivir son los privilegios que le otorga su rango como príncipe. ¿Vengaría la muerte de su padre? Difícilmente. Un personaje así convertiría la tragedia en una comedia.

Cambiamos a la ingenua Nora, ignorante de asuntos financieros, que falsifica un pagaré a favor de su esposo, y pongamos a una mujer madura, consciente de las finanzas del hogar, demasiado honesta para permitir que el amor que tiene por su esposo la lleve a descarriarse. Esta nueva Nora no habría falsificado ese pagaré, y Helmer habría muerto sin remedio.

El Sol, además de sus otras actividades, produce la lluvia. Si es cierto que los personajes tienen una importancia secundaria, no hay razón alguna por la que no podamos utilizar la Luna en lugar del Sol. Al hacerlo, ¿se obtienen los mismos resultados en la trama? Enfáticamente decimos que ¡no!

Sin embargo, algo sucederá. La Luna será testigo de la muerte lenta de la Tierra, en lugar de la vida turbulenta que produce el Sol. Sólo sustituimos el personaje. Esto, por supuesto, cambia nuestra premisa, y provoca una alteración considerable en el resultado de la obra. Con el Sol: vida. Con la Luna: muerte.

De aquí se infiere algo que es evidente: el personaje crea la trama, y no viceversa.

No es difícil comprender por qué Aristóteles pensó en los personajes de la forma como lo hizo. Cuando Sófocles escribió *Edipo Rey*, cuando Esquilo escribió *Agamenón* y cuando Eurípides escribió *Medea*, se supo-

nía que el *destino* desempeñaba el papel protagónico en el drama. Los dioses hablaban, y los hombres vivían o morían en concordancia con lo que aquellos dijeran. "La estructura de los incidentes" era ordenada por los dioses, y los personajes eran simplemente hombres que hacían lo que estaba predeterminado para ellos. Pero, mientras el público creía esto, y hay que recordar que Aristóteles basó en esto sus ideas, *en las obras en sí mismas esto no resulta ser cierto*. En todas las obras griegas importantes, los personajes producen la acción. En la actualidad, los dramaturgos han sustituido al *destino* por la *premisa* como la conocemos hoy en día. Sin embargo, los resultados son idénticos.

Si Edipo hubiera sido otra clase de hombre, no habría caído sobre él la tragedia. Si no hubiera sido apasionado e iracundo, no habría matado a un extraño en el camino. Si no hubiera sido necio, no habría insistido en sacar el tema de quién mató a Layo. Con una extraña perseverancia, indagó hasta en los más mínimos detalles, insistió en seguir porque era honesto, aun cuando el dedo acusador apuntaba hacia él. Si Edipo no hubiera sido honesto, no habría castigado al asesino privándose a sí mismo de la vista.

CORO: ¿Qué atrocidad has cometido? ¿Cómo pudiste arrancarte así los ojos? ¿Qué demonio te incitó?

EDIPO: Apolo, amigos míos, Apolo, fue él quien me trajo todos estos males; *pero la mano certera que me hirió fue la mía, no la de nadie más*.

¿Por qué Edipo se saca los ojos a pesar de que los dioses habían ordenado que fuera castigado de cualquier otra forma? Y seguramente los dioses habrían cumplido su promesa. Pero ahora sabemos que Edipo se castigó a sí mismo debido a su extraño carácter. Y continúa:

¿Para qué me servían los ojos, si nada podía yo mirar que me fuera grato a la vista?

Pero un truhán no sentiría lo mismo. Éste sencillamente habría sido exiliado y así se cumpliría la profecía, pero eso habría causado estragos en lo majestuoso que tiene *Edipo* como drama.

Aristóteles estaba equivocado entonces, y actualmente nuestros académicos están equivocados cuando aceptan sin revisar los precep-

cierto que Apolo es aquí un personaje secundario. Y, otra vez, es posible que alguien diga que Edipo está llevando a cabo la voluntad del *Destino*, cuando simplemente está demostrando la premisa.

Una vez en Tebas, Edipo responde el acertijo de la Esfinge, en cuya empresa habían fallado miles antes que él. La Esfinge preguntaba, a todos los que entraban o salían de la ciudad, ¿qué era aquello que en la mañana camina en cuatro patas, a medio día en dos, y en la noche en tres? Edipo respondió que era el ser humano, con lo que probó ser el hombre más sabio. La Esfinge se alejó avergonzada, y los tebanos, felices al ser liberados de su verdugo, lo eligieron como su rey.

De este modo, sabemos que Edipo era valiente, impulsivo, sabio, y, como una prueba más, Sófocles nos dice que bajo su mandato los tebanos fueron un pueblo próspero. Todo lo que le pasó a Edipo le ocurrió a causa de su carácter.

Si se olvida el “argumento” que habla de las creencias antiguas acerca del papel que juegan los dioses, y se lee la obra como está, se podrá confirmar la validez de nuestra afirmación: el personaje hace la trama.

En el momento en que Molière establece que Orgon es la víctima de Tartufo, la trama se desenvuelve de forma inmediata. Orgon representa a un fanático religioso. No hay razón por la que un fanático converso desaprobe todo aquello en lo que antes creía.

Molière necesitaba a un hombre que fuera intolerante con todo lo mundano. A través de la conversión, Orgon se transformó en este hombre. Estos datos sugieren que un hombre así debería tener una familia que se solazara en todas las inocentes alegrías de la vida. Nuestro hombre, Orgon, necesariamente debe considerar todas estas actividades terrenales como algo pecaminoso. Un hombre así llegará al límite de las cosas, con tal de cambiar el comportamiento de todos aquellos que están a su alrededor bajo su influencia o su dominio. Tratará de reformarlos. Y ellos se volverán resentidos.

Cuando un autor tiene una premisa bien definida, es juego de niños encontrar el personaje que llevará la carga de la misma. Cuando aceptamos la premisa: “El gran amor desafía incluso a la muerte”, necesariamente tendremos que pensar en una pareja que desafía a la tradición, a las objeciones familiares, y a la misma muerte.

¿Qué tipo de persona tiene la capacidad de hacer esto? Ciertamente no la tienen ni Hamlet ni un profesor de matemáticas. Este personaje debe ser joven, orgulloso y lleno de ímpetu. Se trata de Romeo. Romeo cumple con la parte que se le ha asignado tan fácilmente como lo hace Orgon en *Tartufo*. Estos personajes crean el conflicto. Una trama sin personaje es un artificio provisional que cuelga entre el cielo y la tierra como el ataúd de Mahoma.

¿Qué pensará de nosotros el lector si tuviéramos que anunciar que, después de un largo y tortuoso estudio, hemos llegado a la conclusión de que la miel es benéfica para el ser humano, pero que la importancia de la abeja es secundaria, y que, por lo tanto, la abeja está subordinada a su producto? ¿Qué pensarías tú si dijéramos que la fragancia es más importante que la flor, el trinar más importante que el ave?

Nos gustaría cambiar la cita de Emerson con la que inicié este capítulo. Para nuestros fines, la cita será:

¿Qué es un personaje?

Una circunstancia cuyas virtudes aún no se han descubierto.

7. Los personajes traman su propio drama

«Los hombres superficiales creen en la suerte», decía Emerson. El éxito de las obras de Ibsen no tiene nada que ver con la suerte. Este autor estudiaba, diseñaba y trabajaba mucho en cada obra. Tratemos de viajar en el tiempo para llegar hasta su estudio y verlo escribir. Ahora, tratemos de analizar a Nora y a Helmer de la obra *Casa de muñecas* a medida que empiezan a tramar su propia historia, de acuerdo con el principio de la premisa y el personaje.

No hay duda de que Ibsen se había impresionado con la desigualdad que había para la mujer de su época. (La obra fue escrita en 1879). Su carácter de cruzado lo llevó a probar que dentro del matrimonio “la desigualdad entre los sexos acarrea la desdicha.”

Para empezar, Ibsen sabía que necesitaba de dos personajes a fin de poder demostrar su premisa: un esposo y una esposa. Pero no funcionaría cualquier pareja. Tenía que contar con un esposo que personificara el egoísmo de todos los hombres de la época, y una esposa que simbolizara la sumisión de todas las mujeres. Estaba buscando un hombre ególatra y una mujer sacrificada.

Elegió a Helmer y a Nora, pero hasta este momento sólo eran nombres con las etiquetas “egoísta” y “no egoísta”. El siguiente paso obvio era darles cuerpo. El autor tenía que ser muy cuidadoso en la construcción de sus personajes porque más adelante serían ellos quienes tomarían sus propias decisiones en cuanto a lo que deberían o no deberían hacer. Y como Ibsen tenía una premisa bien planteada, y que además estaba ansioso por demostrar, sus personajes tenían que ser personas que pudieran sostenerse por sí mismas sin ayuda del autor.

Helmer se convirtió así en gerente de un banco. Tenía que ser un hombre muy trabajador y consciente para ganarse el rango más alto dentro de una institución importante. Es un hombre que rezuma responsabilidad, y tiene la apariencia de ser un jefe demasiado exigente.

No queda la menor duda de que pide puntualidad y devoción a sus subordinados. Tiene una sobredosis de orgullo cívico; conoce la importancia de su puesto y lo protege con el mayor cuidado. Su mayor objetivo es la respetabilidad social, y está presto a sacrificarlo todo, incluso el amor, para alcanzarla. En resumen, Helmer es un hombre odiado por sus subordinados y admirado por sus superiores. Sólo es humano en su hogar, y entonces lo hace con exageración. El amor por su familia es ilimitado, y con frecuencia es odiado y temido por los demás, por lo que necesita recibir más amor que el hombre promedio.

Tiene cerca de treinta y ocho años de edad, de estatura promedio y de naturaleza resuelta. Cuando habla, aun estando en su casa, es serio, grave, y se la pasa dando reprimendas aquí y allá. Su actitud sugiere antecedentes de clase media, honesto y no demasiado adinerado. El tiempo que dedica a pensar constantemente en el banco donde trabaja parece indicar que cuando era joven ambicionaba tener el puesto que ahora tiene en esa institución. Se siente extremadamente satisfecho consigo mismo y no alberga ninguna duda acerca del futuro.

Helmer no tiene malos hábitos, y no fuma ni bebe con excepción de una copa o dos en ocasiones especiales. Entonces lo percibimos como un hombre egoísta con elevados principios morales que exige ver cumplidos también en quienes lo rodean.

Todas estas cosas pueden verse en la obra, y aun cuando estos detalles sólo funcionan como un estudio superficial del personaje, dejan ver que Ibsen debe haber sabido mucho más acerca de Helmer. También debe haber sabido que la mujer tendría que oponerse a todos estos ideales representados por este hombre.

Así que esbozó a Nora. Ella es una niña: derrochadora, irresponsable, mentirosa, una mujer que engaña a la manera infantil. Es una alondra que baila y canta despreocupada, pero que ama sinceramente a su esposo y a sus hijos. Y el hecho de que ama a su esposo lo suficiente como para hacer cosas por él que nunca soñaría hacer por nadie más es lo esencial de su carácter.

Nora tiene una mente aguda y curiosa, pero conoce poco a la sociedad en la que vive. Impulsada por el amor y admiración que siente por Helmer está dispuesta a ser una esposa muñeca, lo cual

acarrea un retraso en su desarrollo mental a pesar de su inteligencia. Fue una hija consentida, y fue entregada a su esposo para que siguiera consintiéndola.

Ella es una mujer de unos veintiocho o treinta años, encantadora, atractiva. El pasado de Nora no es tan intachable como el de Helmer, pues su padre, al igual que ella, era un hombre despreocupado, irresponsable: tenía ideas extrañas, y en los anaqueles familiares había indicios de escándalos. Quizá el egoísmo de Nora es su deseo de ver a todos los demás tan felices como ella.

Aquí tenemos a dos personajes que generarán conflicto entre ellos. ¿Pero cómo será esto? No hay un solo indicio de que se vaya a desarrollar entre ellos una situación de triángulo amoroso. ¿Cuál es el conflicto que puede surgir entre una pareja que se ama tanto? Si tenemos alguna duda, debemos regresar al estudio de los personajes y a la premisa. Ahí encontraremos la clave. Buscamos y encontramos algo. Puesto que Nora representa al amor, contrario al egoísmo, ella podría hacer algo por su familia, mejor si es por su esposo, lo cual será malinterpretado por él. ¿Pero qué tipo de acto podría ser éste? Si nuevamente nos atoramos, podemos volver a leer los estudios de personaje que dejarán ver la respuesta. Helmer representa la *respetabilidad*. Muy bien. El acto de Nora debería poner en peligro o dañar la posición que tiene su esposo. Pero puesto que ella no es egoísta, esta acción deberá ser comedia por el bien de Helmer, y la reacción de él dejará al descubierto lo vacío de su amor cuando éste se equipara con su respetabilidad.

¿Cuál sería el acto que hará perder a este hombre el equilibrio al grado de olvidar todo cuando ve amenazada su posición? Sólo puede ser un acto que él mismo conoce *por experiencia propia* y sabe que es lo más despreciable y vergonzoso: algo relacionado con el dinero.

¿Robo? Podría ser, pero Nora no es ladrona, ni tiene acceso a grandes cantidades de dinero. Pero lo que ella hace tiene que ver con el aval para un préstamo. Será necesario que ella necesite desesperadamente ese dinero, y debe tratarse de una cantidad tan grande que no pueda conseguirla con facilidad, pero lo suficientemente pequeña para poder obtenerla sin levantar un gran revuelo.

Antes de seguir avanzando debemos conocer sus motivos para obtener ese dinero de una forma incómoda para su esposo, para decirlo

de manera directa. Quizá él está endeudado... No, no. Helmer nunca adquiriría deudas que no pudiera pagar. ¿Será que ella necesita algún accesorio para el hogar? No, eso no afectaría el interés vital de Helmer. ¿Será una enfermedad? Excelente idea. Helmer es quien está enfermo, y Nora necesita dinero para cuidarlo.

Es fácil seguir el razonamiento de Nora. Sabe poco de asuntos financieros. Ella necesita dinero para Helmer, pero *Helmer preferiría morir antes que pedir prestado*. Así que ella no puede acudir a sus amigos, a menos que Helmer descubra lo que ha hecho y la humille por ello. Tampoco puede robar, como ya hemos visto. El único camino que le queda es ir con un prestamista profesional. No obstante, ella está consciente de que, siendo mujer, su firma no bastará como garantía. No puede pedirle a un amigo que sirva de aval sin enfrentarse a las desagradables preguntas que está tratando de evitar. ¿Y a un extraño? Difícilmente se podría acercar a un hombre desconocido sin que eso se prestara a proposiciones inmorales. Y ella ama demasiado a su esposo como para siquiera pensar en algo así. Sólo una persona podría respaldarla: su padre. Pero él es un hombre que está muy enfermo, al borde de la muerte. Si estuviera sano, él la ayudaría a conseguir el dinero, pero entonces no habría obra. Los personajes deben demostrar la premisa mediante el conflicto; por lo tanto, es necesario que el padre de Nora esté muerto.

Nora se lamenta por esta situación, y eso la lleva a tener una idea. Va a falsificar la firma de su padre. Ahora que ha descubierto esta salida, se siente entusiasmada. La idea es tan perfecta que ella burbujea de alegría. Ahora no sólo tiene una forma de conseguir el dinero, sino de conciliar con Helmer la forma en que lo conseguirá. Le dirá a su esposo que su papá se lo dejó, y que no puede rechazarlo, puesto que ese dinero es suyo.

Entonces Nora continúa con el plan, recibe el dinero y es extremadamente feliz.

Pero hay una dificultad en el esquema. El prestamista conoce a la familia, pues trabaja en el mismo banco que Helmer. Todo el tiempo ha sabido que la firma había sido falsificada, pero para él es más valiosa la falsificación que la mejor garantía o depósito. Si Nora no puede pagar el préstamo (cumplir su promesa), Helmer lo haría con creces. Eso es

lo que lo convierte precisamente en Helmer. Con su respetabilidad en juego y su posición en riesgo, él haría cualquier cosa. El prestamista se siente seguro.

Si volvemos a leer los bocetos de los personajes de Nora y Helmer, veremos que los personajes son quienes hicieron posible esta historia.

¿Quién forzó a Nora a hacer lo que hizo? ¿Por qué no descartó las diferentes opciones y pidió el dinero prestado en forma legal?

La premisa la forzó a elegir sólo esa dirección: era la única que demostraría la premisa. Alguien dirá, y estaremos de acuerdo, que una persona tiene el privilegio de elegir cientos de caminos para lograr su propósito. Pero *no* cuando se tiene una premisa clara que se quiere demostrar. Después de un análisis riguroso y de su consecuente proceso de eliminación, es necesario encontrar *esa forma* en que se llegará a la meta planeada: demostrar la premisa. Al diseñar personajes que se comportaran naturalmente de forma que servirán para demostrar su premisa, Ibsen eligió ese camino para Nora.

No veo por qué sólo debe haber un camino para construir el conflicto. No creo que Nora no pudiera hacer otra cosa que falsificar el nombre de su padre.

¿Tú qué habrías elegido que hiciera Nora?

No lo sé. Pero debe haber otra posibilidad.

Si te niegas a pensar, aquí se termina la discusión.

Bueno, ¿por qué robar no sería algo tan bueno para la historia como falsificar un documento?

Ya hemos señalado que Nora no tenía acceso a dinero, pero supongamos que sí. ¿A quién le robaría? No a Helmer, por supuesto, pues él no tiene dinero. ¿A sus parientes? Muy bien, ¿pero la delatarían ellos cuando se dieran cuenta del robo? No lo podrían hacer sin atraer la desgracia sobre el apellido de la familia, y todo indica que ellos no dirían nada acerca del hurto de Nora. ¿Robaría ella entonces a los vecinos? Sería algo extraño para el personaje. Pero supongamos que lo hace: esto sólo complicaría las cosas.

¿Y no es eso lo que se busca: el conflicto?

Sólo cuando sirve para demostrar la premisa.

¿Y robar no sirve para eso?

No. Cuando Nora falsificó la firma de su padre, sólo puso en peligro a su esposo y a ella misma; al robar, lastimaría a personas inocentes, que de otra forma no estarían involucradas en la historia. Además, con un robo ella estaría cambiando la premisa. El miedo a ser descubierta y la inevitable desgracia opacarían la premisa original. Se trataría más bien de la denuncia del robo y no la defensa de la igualdad de la mujer.

Pero, te preguntas, ¿qué pasaría si Nora robara y no fuera descubierta? Eso probaría que es una buena ladrona, pero no que es una mujer que merece igualdad. Y ¿qué pasaría si la atraparan? Sobreveniría una batalla heroica en la que Helmer lucharía por sacarla de la cárcel, para después rechazarla. Su respetabilidad lo forzaría a hacer esto, demostrando así el lado opuesto de la premisa con la que empezamos. No, amigo mío. *De un lado, se tiene una premisa y del otro, un perfecto estudio de personaje. Es necesario seguir por el camino recto marcado por estos límites y no divagar de un lado a otro.*

Parece que uno no puede desprenderse de la premisa.

Así parece. *La premisa es un tirano que permite que sigas sólo un camino: el de la demostración absoluta.*

¿Por qué Nora no podía prostituirse?

¿Probaría eso que ella estaba cargando el peso y responsabilidad de cuidar del hogar? ¿Que es igual al hombre? ¿Que no debería haber casa de muñecas? ¿Lo demostraría este hecho?

¿Cómo puedo saberlo?

Si no lo sabes, fin de la discusión.

8. Personaje pivote

El personaje pivote es el *protagonista*. De acuerdo con el diccionario *Webster's*, el protagonista es: "el que toma la delantera en cualquier movimiento o causa".

Cualquier otro que se opone al protagonista es un oponente o *antagonista*.

Sin un personaje pivote, no hay obra posible. El personaje pivote es aquel que crea el conflicto y hace que la obra avance. El personaje pivote sabe qué es lo que quiere. Sin él, la historia se empantana... de hecho, no hay historia.

En *Otelo*, Iago (el personaje pivote) es un hombre de acción. Despreciado por Otelo, busca venganza al sembrar cizaña y celos. Él es quien así inicia el conflicto.

En *Casa de muñecas*, la insistencia de Krogstad en recuperar su posición social para su familia casi lleva a Nora a suicidarse. Él es el personaje pivote.

En *Tartufo*, la insistencia de Orgon para forzar a su familia a aceptar a Tartufo dio inicio al conflicto.

Un personaje pivote no sólo debe desear algo. Debe desearlo de forma tan desesperada que será destruido o destruirá a otros con tal de alcanzar su meta.

Se podría decir: "Supongamos que Otelo hubiera encomendado a Iago la misión que él codiciaba tan apasionadamente."

En ese caso, no habría habido obra.

Para tener un buen personaje pivote, siempre debe haber algo que una persona quiere más que cualquier otra cosa en la vida: venganza, honor, riqueza, etcétera.

Un buen personaje pivote *debe poner siempre algo vital en juego*.

No todos pueden ser personajes pivote.

Un hombre cuyo temor es más grande que su deseo, o un ser humano que no es movido por una gran pasión, o demasiado paciente que no se opone a nada, no pueden ser personajes pivotes.

Por cierto, existen dos tipos de paciencia: positiva y negativa.

Hamlet no tenía paciencia para *soportar* (negativa), pero sí tuvo paciencia para perseverar (positiva). Jeeter Lester, en *El camino del tabaco*,³³ tenía el tipo de paciencia que provoca admiración por los niveles que puede alcanzar la perseverancia humana. La paciencia de un mártir, a pesar de la tortura, es una fuerza poderosa que podemos usar en una obra o en cualquier otro tipo de material escrito.

Existe un tipo positivo de paciencia que es implacable: el desafío a la muerte. Y existe un tipo negativo de paciencia que no tiene elasticidad, ni fortaleza interna para alcanzar cierta fuerza.

Un personaje pivote es necesariamente agresivo, intransigente y llega a ser inclusive despiadado.

Aun cuando Jeeter Lester parece ser un personaje "negativo", llega a ser tan provocador como el "agresivo" Iago. Y ambos son personajes pivote.

Quizá sea necesario que aclaremos a qué nos referimos cuando decimos personajes pivote "negativos" y "positivos" (agresivos).

Todos comprendemos lo que es un personaje agresivo, pero debemos explicar a qué nos referimos con "negativo". Soportar el hambre, la tortura, el sufrimiento físico y mental en aras de un ideal, sea real o producto de la fantasía, es la fortaleza en proporciones homéricas. Esta fortaleza negativa es verdaderamente una agresión pues provoca una reacción en sentido contrario. Así, una fuerza negativa, si se puede soportar, se transforma en una fuerza positiva.

Cualquiera de estos tipos de fuerza es bueno para los distintos tipos de textos.

Una vez más, el personaje pivote es necesariamente agresivo, intransigente y despiadado inclusive, sin importar si es del tipo "negativo" o "positivo".

Un personaje pivote es la fuerza impulsora, y no porque él haya decidido serlo. Este personaje se convierte en lo que es por la simple

³³ Véase nota 25 de este capítulo.

razón de que alguna necesidad, interna o externa, lo obliga a actuar. Para él hay algo que está en juego, ya sea el honor, la salud, el dinero, la protección, la venganza o una poderosa pasión.

En *Edipo Rey*, Edipo insiste en encontrar al asesino del rey Layo. Él es el personaje pivote y su agresividad es motivada por la amenaza que le lanzó Apolo y que consistía en castigar a su reino con la peste si no encontraba al homicida. Es la felicidad de su pueblo la que lo obliga a convertirse en el personaje pivote.

Los seis soldados de *Enterrar a los muertos*³⁴ se niegan a ser enterrados, no por algo que los afecte a ellos en sí mismos, sino por la gran injusticia inflingida a la mayoría de los trabajadores. Se niegan a ser enterrados en favor de la humanidad.

Krogstad, en *Casa de muñecas*, es inflexible porque busca el bienestar de sus hijos y desea restaurar su posición social.

Hamlet descubre a los asesinos de su padre no sólo para justificarse a sí mismo, sino para llevar a los culpables frente a la justicia.

Como vemos, un personaje pivote nunca se convierte en personaje pivote porque así *lo quiera él o ella*. Realmente se ve forzado por las circunstancias tanto internas como externas para convertirse en lo que es.

El desarrollo de un personaje pivote no puede ser tan amplio como el de otros personajes. Por ejemplo, los *otros* personajes pueden pasar del *odio* al *amor* o del *amor* al *odio*, pero no puede hacerlo así el personaje pivote, porque, *cuando empieza la obra, el personaje pivote ya es sospechoso o está planeando matar*. Y el camino entre la sospecha y el descubrimiento de la traición es mucho más corto que el que va de la fe absoluta al descubrimiento de la traición. Por lo tanto, mientras que al personaje promedio le tomaría diez pasos ir del amor al odio, el personaje pivote recorrería sólo los últimos cuatro, tres, o dos pasos si no es que uno solo.

Hamlet empieza con la certidumbre (el fantasma de su padre le habla de asesinato) y termina con el homicidio. En *El luto embellece a Electra*,³⁵ Lavinia empieza con el odio, planea una venganza, y termina en desolación.

³⁴ Véase nota 24 de este capítulo.

³⁵ Véase nota 20 de este capítulo.

Macbeth empieza codiciando el trono del rey, y termina con asesinato y muerte.

La transición entre la obediencia ciega y la rebelión abierta es mucho mayor que la que existe entre la ira del opresor y su venganza en contra del trabajador rebelde. Aunque existe una transición en ambos casos.

Romeo y Julieta experimentan odio, amor, esperanza, desesperación y muerte, mientras que sus padres, los personajes pivote, sólo experimentan odio y arrepentimiento.

Cuando decimos que la pobreza propicia el crimen, no estamos hablando de una mera abstracción sino de las fuerzas sociales que hacen que exista la pobreza. Estas fuerzas son implacables, y esta característica está representada por *un hombre*. En una obra atacamos al hombre y, a través de él, las fuerzas sociales que lo convierten en lo que es. Este representante no puede ceder: las fuerzas que lo flanquean lo respaldan. Y si se debilitara, entonces sabríamos que fue una mala elección de personaje y que se necesita otro representante que pueda servir a plenitud a las fuerzas que están detrás de él.

El personaje pivote puede estar a la par en cuanto a la intensidad emocional de sus adversarios, pero tiene un rango para desarrollarla mucho más pequeño.

Todavía tengo dudas sobre algunos aspectos del desarrollo de un personaje. En la película Juárez,³⁶ por ejemplo, cada uno de los personajes pasa por una transición: Maximiliano va de la vacilación a la determinación; Carlota, transita del amor a la locura; Díaz pasa de la fe en su causa a la vacilación. Sólo Juárez no cambia; pero aun así su impasibilidad y su fe inquebrantable lo convierten en una figura monumental. ¿Qué estaba mal en la película? ¿Por qué no se desarrolló este personaje?

Sí se desarrolla, y lo hace constantemente, pero no de una forma tan obvia como los demás. Juárez es el personaje pivote, cuya

³⁶ La película *Juárez* data de 1939 y fue dirigida por William Dieterle. Trata de la llegada a México de Maximiliano, recientemente nombrado emperador, con su esposa Carlota, con el fin de enfrentar el impacto popular de Benito Juárez y la democracia en México. Abraham Lincoln apoya a Juárez y pide a los franceses que retiren el apoyo a Maximiliano. Carlota viaja a Francia para presentar sus súplicas a Napoleón.

fortaleza, determinación y liderazgo son responsables del conflicto. Volveremos a este punto y veremos por qué su posición central hace que su desarrollo sea menos evidente. Pero primero demostraremos cómo se desarrolla. Juárez hace una advertencia a Maximiliano, y después lleva a cabo su amenaza. Hay desarrollo. Cuando descubre que sus fuerzas no pueden contra los franceses, *Juárez cambia de táctica*, y dispersa su ejército. Desarrollo. Lo vemos en transición. Sabemos por qué cambia de parecer cuando escuchamos al niño pastor describir la forma en que sus perros se unen para luchar contra el lobo. Vemos cómo Juárez maneja la traición y enfrenta a sus enemigos en su propio campo. La escena en la que él camina a través de un campo de batalla en medio de los disparos lo muestra en un conflicto real y confirma la apreciación que ya teníamos de que es un hombre muy valiente.

La profundidad del amor de Juárez por su pueblo queda demostrada por su implacabilidad contra Maximiliano. A través de la constante exposición de su carácter podemos saber que su motivación es honesta y generosa.

En apariencia se revela una transición imperceptible cuando, sobre el ataúd de Maximiliano, Juárez murmura: «Perdóname». Su compasión queda al descubierto sin dejar sombra de duda y sabemos que su crueldad no iba dirigida contra Maximiliano sino contra el imperialismo.

Entonces, el desarrollo de este personaje va de la resistencia a una resistencia más fuerte, en lugar de ir del odio al perdón. Ya veo. ¿Por qué para Juárez no fue necesario cambiar para ser tan grandioso como Maximiliano?

Juárez es el personaje pivote. Hay que recordar que el desarrollo de un personaje pivote es mucho menor que el de otros personajes por la sencilla razón de que Juárez ya ha tomado una decisión *antes de que la historia comience*. Él es quien *propicia el desarrollo de los demás personajes*. La fortaleza de Juárez es la fuerza de las masas que están dispuestas a luchar y morir por su libertad.

Juárez no está solo. No está luchando porque quiera pelear. La necesidad obliga a una persona que ama la libertad a tratar de destruir a su opresor o a morir en lugar de someterse a la esclavitud.

Si un personaje pivote no tiene una necesidad interna o externa que lo lleve a luchar, con la excepción de su propio capricho como motivación para hacerlo, existe el peligro de que en cualquier momento deje de ser una fuerza motivadora, traicionando así la premisa, y con ello, la obra misma.

¿Qué pasa con la gente que quiere escribir, actuar, cantar, pintar? ¿Llamaría usted capricho a esta urgencia interna de expresión artística?

Para el noventa y nueve por ciento de esas personas sí creo que sea un capricho.

¿Por qué noventa y nueve por ciento?

Porque por lo general noventa y nueve por ciento de las personas se dan por vencidas antes de tener la oportunidad de alcanzar algún logro: No tienen perseverancia, les falta aguante, no tienen fortaleza física ni mental. Aunque hay personas que tienen fortaleza tanto física como mental, la urgencia interna para crear no es lo suficientemente fuerte.

¿Es posible que un elemento como el frío, el calor, el agua, el fuego, sea un personaje pivote?

No. Estos elementos eran los reyes absolutos de la Tierra cuando el hombre vagaba en la oscuridad de su primitiva existencia. Era el eterno *statu quo*, un estado de cosas que existió sin ser cuestionado ni desafiado durante miles de millones de años. Los protozoarios, el neumococo, las bacterias, la amiba, no hicieron nada para contrarrestar el orden existente. Lo hizo el hombre. El ser humano empezó el conflicto y se convirtió en el personaje pivote en el drama de la existencia. Desde entonces, no sólo ha dominado los elementos sino que está en los albores de conquistar a las enfermedades con las nuevas medicinas que se descubren día a día.

La agresividad del ser humano contra los elementos no depende de un capricho. Surge de la necesidad extrema y es acompañada por la inteligencia. Esta necesidad y esta inteligencia obligaron al ser humano a dividir el átomo y a crear una fuerza destructiva y amenazadora: la energía atómica; pero para poder sobrevivir, esta temeridad lo obligará a usar esa fuerza atómica para la elevación espiritual

Si un personaje pivote no tiene una necesidad interna o externa que lo lleve a luchar, con la excepción de su propio capricho como motivación para hacerlo, existe el peligro de que en cualquier momento deje de ser una fuerza motivadora, traicionando así la premisa, y con ello, la obra misma.

¿Qué pasa con la gente que quiere escribir, actuar, cantar, pintar? ¿Llamaría usted capricho a esta urgencia interna de expresión artística?

Para el noventa y nueve por ciento de esas personas sí creo que sea un capricho.

¿Por qué noventa y nueve por ciento?

Porque por lo general noventa y nueve por ciento de las personas se dan por vencidas antes de tener la oportunidad de alcanzar algún logro: No tienen perseverancia, les falta aguante, no tienen fortaleza física ni mental. Aunque hay personas que tienen fortaleza tanto física como mental, la urgencia interna para crear no es lo suficientemente fuerte.

¿Es posible que un elemento como el frío, el calor, el agua, el fuego, sea un personaje pivote?

No. Estos elementos eran los reyes absolutos de la Tierra cuando el hombre vagaba en la oscuridad de su primitiva existencia. Era el eterno *statu quo*, un estado de cosas que existió sin ser cuestionado ni desafiado durante miles de millones de años. Los protozoarios, el neumococo, las bacterias, la amiba, no hicieron nada para contrarrestar el orden existente. Lo hizo el hombre. El ser humano empezó el conflicto y se convirtió en el personaje pivote en el drama de la existencia. Desde entonces, no sólo ha dominado los elementos sino que está en los albores de conquistar a las enfermedades con las nuevas medicinas que se descubren día a día.

La agresividad del ser humano contra los elementos no depende de un capricho. Surge de la necesidad extrema y es acompañada por la inteligencia. Esta necesidad y esta inteligencia obligaron al ser humano a dividir el átomo y a crear una fuerza destructiva y amenazadora: la energía atómica; pero para poder sobrevivir, esta temeridad lo obligará a usar esa fuerza atómica para la elevación espiritual

del ser humano en lugar de utilizarla para su destrucción. Hará esto no por nobleza, sino porque la “necesidad” lo obligará de nuevo.

Una vez más: un personaje pivote se ve forzado a ser el personaje pivote a partir de una terrible necesidad ineludible, y no porque él lo desee.

9. El antagonista

Cualquiera que se oponga al personaje pivote necesariamente se convierte en el oponente o *antagonista*. El antagonista es el que detiene y recibe la embestida del implacable protagonista. Es contra quien el terrible personaje ejerce toda su fuerza, toda su astucia, todos los recursos de su poder de invención.

Si por cualquier razón el antagonista no puede dar una batalla larga, el autor muy bien puede buscar otro personaje que sí lo haga.

En cualquier obra, el antagonista es necesariamente tan fuerte y, con el tiempo, tan implacable, como el personaje pivote. Una pelea sólo es interesante si los contrincantes están al mismo nivel. En *Casa de muñecas*, Helmer es el antagonista de Krogstad. El protagonista debe ser peligroso para el antagonista y viceversa. Ambos son temibles. La mamá en *Cordón de plata*³⁷ encuentra un adversario que vale la pena en las mujeres que sus hijos trajeron a la casa. En *Otelo*, Iago es el protagonista temible y astuto; Otelo es el antagonista. La autoridad y el poder de Otelo son tan grandes que Iago no puede mostrar su juego abiertamente, pero de cualquier forma enfrenta un gran peligro, y más aún, pues está en riesgo su propia vida. Entonces, Otelo, es un antagonista que vale la pena. Lo mismo ocurre en el caso de Hamlet.

Permítanme repetirlo de nuevo: el antagonista debe ser tan fuerte como el protagonista. Las voluntades de dos personalidades en conflicto deben chocar entre sí.

Si un hombre grande y brutal enfrenta a un hombre pequeño y débil, nos pondremos en contra suya, pero esto no significa que debamos esperar con el alma en un hilo el resultado de un encuentro tan desigual. Éste lo conocemos de antemano.

³⁷ Véase nota 12 de este capítulo.

En realidad, una novela, una obra, o cualquier otro tipo de texto, es una crisis desde el principio hasta el final, la cual se ha desarrollado hasta alcanzar su eminente conclusión.

10. Orquestación de los personajes

Cuando el autor está listo para elegir al personaje de su obra, es necesario que busque la mejor organización y relación entre ellos al modo en que se organiza una orquesta. Si todos los personajes son del mismo tipo, por ejemplo, si todos son bravucones, el resultado sería como el de una orquesta formada solamente por percusiones.

En *Rey Lear*, Cordelia es amable, cariñosa y leal; Goneril y Regan, las hijas mayores, son frías, despiadadas, mentirosas e intrigantes. El mismo rey es temerario, obcecado y dado a ataques irracionales de ira.

La buena organización de la orquesta dramática es una de las razones por las que hay que aumentar el conflicto en cualquier obra.

Para una obra es posible elegir a dos mentirosos, dos prostitutas, dos ladrones, pero, si se eligen, cada uno deberá tener necesariamente un temperamento diferente, así como una visión de la vida y una forma de hablar muy distintas. Es posible que uno de los ladrones sea amable, y el otro grosero; uno puede ser un cobarde y el otro valiente; quizá uno respeta a las mujeres mientras que el otro las desprecia. Si ambos tuvieran el mismo temperamento, la misma visión de la vida, no habría conflicto y tampoco habría obra.

Cuando Ibsen eligió a Nora y a Helmer para *Casa de muñecas*, fue inevitable el hecho de que fueran un matrimonio, pues la premisa se relacionaba con la vida marital. Para cualquier persona es obvia esta fase de la selección.

La dificultad empieza cuando el dramaturgo elige a personas del mismo tipo y trata de generar un conflicto entre ellas.

Estamos pensando en algo como *Black Pit* de Maltz³⁸ en la cual Iola y Joe son muy parecidos. Los dos son amorosos y considerados; tienen los mismos ideales, deseos y temores. No debe sorprender-

³⁸ Véase nota 26 de este capítulo.

nos, entonces, que Joe tome su decisión fatal casi sin pasar por conflicto alguno en la obra.

Nora y Helmer también se aman. Pero Helmer es *dominante* mientras que Nora es *obediente*; escrupulosa, *leal y fiel*, *miente y engaña* como lo haría una niña. Helmer es responsable de todo lo que hace; mientras que Nora es despreocupada de sus acciones. *Nora es todo lo que Helmer no es; están perfectamente orquestados.*

Supongamos que Helmer se hubiera casado con la señora Linde. Ella es mentalmente muy madura, y está consciente del mundo y de los estándares de Helmer. Ella y Helmer podían haber discutido, pero nunca podrían haber creado el gran conflicto que surgió del contraste entre Nora y Helmer. Es muy poco probable que una mujer como la señora Linde hubiera falsificado la firma, pero si así lo hubiera hecho, habría sido perfectamente consciente de la gravedad de sus actos y de lo que esto implicaba.

Del mismo modo en que la señora Linde es tan distinta de Nora, Krogstad es diferente a Helmer. Y el doctor Rank es diferente de todos ellos. Juntos, estos personajes, tan contrastantes entre sí, son instrumentos que trabajan conjuntamente para formar una composición bien orquestada.

La orquestación demanda personajes bien definidos e inflexibles que se encuentren en oposición, moviéndose de un polo al otro a través del conflicto. Cuando decimos "inflexibles" tenemos en mente a Hamlet, que persigue su objetivo —averiguar acerca del asesinato de su padre— de la misma forma en que un galgo persigue al zorro. Tenemos en mente a Helmer, cuya idea rígida acerca del orgullo social provoca el drama. Pensamos en Orgon, de *Tartufo*, que en su fanatismo religioso cede su fortuna a un malvado y está dispuesto a exponer a su joven esposa a la lascivia de éste.

Siempre que vean una obra, sugiero que traten de encontrar cómo están alineadas las fuerzas dentro de ella. Estas fuerzas pueden ser grupos de personas o individuos: fascismo contra democracia, libertad versus esclavitud, religión opuesta al ateísmo. No todas las personas religiosas que luchan contra el ateísmo son iguales. Las divergencias entre sus formas de ser pueden ser tan amplias como la diferencia entre el cielo y el purgatorio.

En *Dinner at Eight*, Kitty y Packard están muy bien orquestados. Aunque Kitty se parece mucho en algunos aspectos a Packard, los separa un mundo de diferencias. Ambos desean ser aceptados en la alta sociedad, pero Packard quiere alcanzar la cima en el campo de la política. Kitty aborrece la política y todo lo que tenga que ver con Washington. Ella no tiene nada que hacer; él no tiene un solo momento de descanso. Ella se recuesta esperando que su amante regrese; mientras él corre de un lado a otro trabajando en sus asuntos. Entre estos dos personajes existen innumerables posibilidades de conflicto.

En cada gran trayectoria se incluyen algunos movimientos más pequeños. Supongamos que la gran trayectoria que hay en la obra es un paso del *amor* al *odio*. ¿Cuáles serían los movimientos pequeños en este trayecto? De la *tolerancia* a la *intolerancia* sería uno de ellos, el cual puede desglosarse aún más al ponerlo como de la *indiferencia* a la *molestia*. Ahora bien, cualquiera que sea la trayectoria que se elija para la obra, ésta afectará la orquestación de los personajes. Los personajes orquestados para el movimiento de *amor-a-odio* serían mucho más violentos que los personajes para el movimiento más pequeño que va de la *indiferencia* a la *molestia*. Los personajes de Chéjov encajan perfectamente en los movimientos que él eligió para sus obras.

Por ejemplo, Kitty y Packard nunca habrían sido buenos personajes para *El jardín de los cerezos*, y los personajes de esta obra nunca lograrían impacto alguno en *Rey Lear*. Los personajes en una obra deberán estar tan diferenciados como lo permita la trayectoria a utilizar. Se pueden escribir buenas obras a partir de las trayectorias más modestas, pero incluso en este caso el conflicto debe ser fuerte, como nos enseña la obra de Chéjov.

Cuando alguien dice: «Es un día lluvioso», no sabemos a qué tipo de lluvia se refiere. Puede ser:

- llovizna (pequeñas gotas)
- lluvia (gotas con caída continua)
- aguacero (mucho lluvia)
- tormenta (lluvia con viento)

Del mismo modo, alguien podría afirmar: «Fulanito es una mala persona». En este caso, no tenemos ni la más mínima idea de lo que “mala” significa. ¿Se trata de alguien:

poco fiable
indigno de confianza
mentiroso
ladrón
chantajista
violador
asesino?

Ahora sabemos con exactitud en qué categoría se encuentra nuestro personaje. Como autor, es necesario conocer el estatus exacto de cada uno de los personajes, porque éstos serán orquestados con sus opuestos. Para trayectorias diferentes es necesario realizar una orquestación distinta. Pero es imprescindible que haya este tipo de organización a la manera de una orquesta: *personajes fuertes, bien definidos e inflexibles en conflicto deben estar en proporción con la magnitud de la obra.*

Si, por ejemplo, la trayectoria fuera
de
indiferencia
al
aburrimiento
a la
impaciencia
a la
irritación
a la
molestia
a la
ira

los personajes no pueden ser blanco y negro. Más bien tendrían una tonalidad que va del gris claro al gris oscuro, *pero tendrían que estar orquestados.*

Si los personajes de una obra están correctamente orquestados, como los de *Casa de muñecas* o *Tartufo* o *Hamlet*, su forma de hablar tendría que también estar contrastada, es decir, ser diferente entre uno y otro. Por ejemplo, si uno de los personajes es una joven virginal y el otro es un joven libertino, sus diálogos reflejarán su respectiva naturaleza. La primera no tiene experiencia y sus ideas son ingenuas. En el lado opuesto, Casanova tiene una amplia experiencia, la cual se reflejará en todo lo que diga en la obra. Cualquier encuentro que haya entre estos dos personajes seguramente dejará al descubierto el conocimiento que tiene uno y la ignorancia de la otra. Si uno es fiel al diseño de un personaje tridimensional, los personajes serán fieles a sí mismos en cuanto a su forma de hablar y sus modales, y no deberá haber temores en cuanto a si hay o no hay contraste entre ellos. Si ponemos a un maestro de gramática frente a frente con un hombre que nunca pronuncia una palabra sin hacerla pedazos, se logrará todo el contraste necesario sin desviarse del camino para encontrarlo. Si sucede que estos dos personajes están en conflicto, y tratan de demostrar la premisa de la obra, el conflicto será mucho más rico e interesante debido al contraste que habrá en el lenguaje. *El contraste debe ser inherente al personaje.*

El conflicto se sostiene a través del desarrollo. La virgen ingenua puede llegar a ser más sabia. En el matrimonio, ella podría darle una lección al mismo Casanova, que se podría volver inseguro de sus propias capacidades. El profesor podría volverse descuidado con su forma de hablar, mientras que el otro hombre podría transformarse en un orador elocuente. Basta recordar el camino de desarrollo que siguió el personaje de Eliza en *Pigmalión* de Bernard Shaw.³⁹ Un ladrón puede volverse un hombre honesto, y un hombre honrado podría convertirse en un ladrón. El galán aprende a ser fiel, la esposa fiel se vuelve coqueta. El trabajador desorganizado se transforma en un hombre fuerte cuando aprende a organizarse. Por supuesto que

³⁹ *Pygmalion* (1913) es una obra teatral escrita por George Bernard Shaw basada en el cuento *Pigmalión* de Ovidio. Cuenta la historia de Henry Higgins, profesor de fonética que hace una apuesta con su amigo el coronel Pickering, la cual consiste en convertir a una humilde florista, Eliza Doolittle, en una dama de sociedad al enseñarle a hablar como lo hacía la clase alta, además de algunas cuestiones de buenos modales.

éstos son meros ejemplos. Existen variaciones infinitas de posible desarrollo para cualquier personaje, pero siempre debe estar presente el desarrollo. Sin éste se perdería todo contraste que pudiera existir al inicio de la obra. La ausencia de desarrollo indica la carencia de conflicto; y la falta de conflicto es un indicio de que los personajes no fueron bien orquestados.

11. Unidad de los opuestos

Incluso bajo el supuesto de que la obra está bien orquestada, ¿qué seguridad podemos tener de que los antagonistas no harán una tregua a media obra y darán por terminado el conflicto? La respuesta a esta pregunta será encontrada en lo que llamo “unidad de opuestos”. Esta es una frase que muchas personas aplican erróneamente o que no han comprendido bien desde el principio. La unidad de opuestos no se refiere a fuerzas o voluntades opuestas que chocan entre sí. La mala utilización de esta unidad conduce a una cuestión en que los personajes no pueden llevar el conflicto hasta sus últimas consecuencias. Nuestra primera protección contra esta catástrofe consiste en definir nuestros conceptos: ¿qué es la unidad de opuestos?

Si un hombre en medio de una multitud es empujado por un extraño y, después de algunos insultos de ambas partes, el extraño lo golpea, ¿la consecuente pelea sería el resultado de la unidad de opuestos?

Sólo de manera superficial, pero no desde sus bases. Esto es, los dos hombres quieren pelea. Sus egos han sido insultados, y quieren una venganza física, *pero la diferencia entre ellos no es tan marcada que sólo pueda ser resuelta a través de heridas o de la misma muerte*. Estos dos hombres serían antagonistas que pueden darse por vencidos a media obra. Es posible que lleguen a un acuerdo, que ofrezcan una explicación y se disculpen, y hasta se den las manos amistosamente. *La verdadera unidad de opuestos es aquella en la que es imposible llegar a un acuerdo*.

Tenemos que volver a recurrir a la naturaleza para encontrar un ejemplo antes de aplicar esta regla a los seres humanos. ¿Puede alguien imaginar un acuerdo entre el virus de una enfermedad mortal y los glóbulos blancos en un cuerpo humano? Sería una batalla a muerte, porque los opuestos están constituidos de tal manera que deben des-

truirse uno al otro para vivir. No hay opción. Un virus no puede decir: «Ah, bueno, este glóbulo blanco es muy fuerte para mí. Me voy a buscar otro lugar donde vivir.» Y el glóbulo tampoco puede dejar así nada más al virus sin sacrificarse. Son opuestos unidos para destruirse entre sí.

Ahora apliquemos el mismo principio al teatro. Nora y Helmer estaban unidos por muchas cosas: el amor, su hogar, los niños, la ley, la sociedad, el deseo. Aún así eran opuestos. Para sus caracteres individuales era necesario que esta unidad se rompiera, o que uno de ellos sucumbiera completamente al otro, aniquilando, así, su propia individualidad.

Al igual que el virus y el glóbulo, se puede romper la unidad y la *obra sólo terminaría con la muerte de alguna cualidad dominante de los personajes*, como la docilidad de Nora en la obra. Naturalmente, la muerte en el teatro no se aplica a la muerte del ser humano en la vida real. La separación de la unidad que existía entre Helmer y Nora fue algo muy doloroso y nada fácil para ellos. Cuanto más fuerte sea esa unidad, más dolorosa será la separación. Y esta unidad, a pesar del cambio cualitativo que haya ocurrido, afecta a los personajes que antes había vinculado. En *Idiot's Delight* no hay nada que una a los personajes. En esta obra si uno de los personajes no está de acuerdo, puede irse sin problema. Por otro lado, en *Journey's End* de Robert C. Sherriff quedaba perfectamente clara la unidad casi blindada que existía entre los soldados. Como espectadores, estábamos convencidos de que debían quedarse en las trincheras y, quizá, hasta morir ahí aun cuando desearan estar a kilómetros de distancia. Algunos de ellos bebían para poder tener el valor necesario para realizar las acciones que se esperaban de ellos. Analicemos su situación. Estos hombres vivían en una sociedad cuyas contradicciones culminaron en una guerra. Los hombres no querían pelear, pues no tenían nada que perder, pero fueron enviados al campo de batalla porque estaban sujetos a los deseos de quienes decidieron resolver sus problemas económicos mediante la guerra. Además, a estos jóvenes se les había enseñado desde la infancia que morir por su país es algo heroico. Así que se encuentran entre la espada y la pared en cuanto a sus emociones: escapar y vivir significaría ser señalados como cobardes y, por lo tanto, serían desprecia-

pción. Un virus no puede ser muy fuerte para mí. Y el glóbulo tampoco se divide. Son opuestos unidos

al teatro. Nora y Helmer en su hogar, los niños, la ley, los deberes. Para sus caracteres individuales, o que uno de ellos, cuando, así, su propia indivi-

de puede romper la unidad de alguna cualidad dominante en la obra. Naturalmente, la fuerza del ser humano en la existencia entre Helmer y Nora. Cuanto más fuerte sea la unión. Y esta unidad, a pesar de afecta a los personajes que no hay nada que una a los personajes no está de acuerdo, *Journey's End* de Robert C. La unidad casi blindada que existía, estábamos convencidos de que quizá, hasta morir ahí aun la existencia. Algunos de ellos buscarán realizar las acciones que les dan satisfacción. Estos hombres vivían en un mundo que perdieron en una guerra. Los personajes no tienen nada que perder, pero fueron sujetos a los deseos económicos mediante la explotación. Así que se encuentran entre las acciones: escapar y vivir significaría, si no lo tanto, serían desprecia-

dos; quedarse y pelear la guerra significaría recibir reconocimientos y la muerte. Entre ambos deseos es donde se encuentra el drama. La obra es un buen ejemplo de la unidad de opuestos.

En la naturaleza nada se "destruye" ni "muere". Todo se transforma en otra cosa, sustancia o elemento. El amor que sentía Nora por Helmer se transformó en liberación y sed de conocimiento. En el caso de Helmer, su complacencia se transformó en la búsqueda de la verdad sobre sí mismo y su relación en la sociedad. Un equilibrio que se ha roto encuentra otra forma de equilibrio. Tomemos el caso de Jack el destripador, por ejemplo; este hombre que asesinó de manera tan indiscriminada nunca fue atrapado por la policía, debido a que sus motivaciones eran oscuras. Parecía no tener ninguna relación ni nada que lo uniera a sus víctimas. Ni el rencor ni la ira, ni los celos ni la venganza estaban conectados con sus actos. Él y sus víctimas representaban opuestos sin unidad. Faltaba la motivación. Esta misma falta de motivación explica por qué se escriben tantas malas obras sobre crímenes. El robo o el asesinato por dinero con la única finalidad de exponerse ante una mujer, nunca es una buena motivación. Es superficial. No vemos esa fuerza irresistible que está detrás del crimen. Los criminales son personas frustradas por su historia personal, haciendo necesario el crimen ante la ausencia de acciones más normales. Si se nos diera la oportunidad de ver cómo un asesino se ve forzado por la necesidad, el entorno y contradicciones internas y externas, para cometer el crimen, estaríamos presenciando la unidad de opuestos en acción. Una adecuada motivación establece la unidad entre los opuestos.

El proxeneta le pide más dinero a la prostituta. ¿Deberá ella entregárselo? Tiene que hacerlo. Pues su esposo, a quien ella adora, está muy enfermo. Si ella se niega a darle ese dinero al proxeneta, éste puede delatarla.

Insultas a un amigo. Él se enoja y se va para no regresar. Pero si él te hubiera prestado mil dólares, ¿se podría ir tan fácilmente y no regresar jamás?

Tu hija se enamora de un hombre al que aborreces. ¿Puede ella irse de casa? Claro que puede. Pero ¿lo haría si esperara que tú apoyaras a su futuro esposo en de los negocios?

Tienes una sociedad con tu suegro. No te gusta la forma en que el anciano hace los negocios. ¿Puedes disolver la sociedad? No vemos por qué no puedas hacerlo. El único problema es que el anciano tiene en su poder un documento que falsificaste, y puede llevarte a la cárcel cuando quiera.

Estás viviendo con tu padrastro. Lo odias y, aún así, insistes en seguir en su casa. ¿Por qué? Tienes la terrible sospecha de que él mató a tu padre, y te quedas para probarlo.

Dividiste tu fortuna entre tus hijos, y a cambio pides que te den uno de los cuartos en su espaciosa casa. Más adelante se vuelven ingratos, y hasta groseros. ¿Podrías empacar tus cosas y alejarte de ellos, cuando no tienes ya medios para sostenerte económicamente?

□ (Los últimos dos ejemplos pueden resultarnos conocidos. Y deberían serlo pues se trata otra vez de *Hamlet* y de *Rey Lear*.)

El fascismo y la democracia en una lucha a muerte son una perfecta unidad de opuestos. Uno tiene que ser destruido para que el otro pueda vivir. A continuación menciono algunos binomios más que son unidades de opuestos:

ciencia – superstición
 religión – ateísmo
 capitalismo – comunismo

Y así podríamos seguir indefinidamente, citando unidades de opuestos en las que los personajes están tan unidos unos a otros que les resulta imposible llegar a un arreglo. Por supuesto, los personajes tienen que estar hechos de una materia tal que rebasarán los límites. La unidad entre opuestos debe ser tan fuerte que el empate puede romperse sólo si uno de los adversarios o ambos quedan exhaustos, derrotados o completamente aniquilados al final.

Si las hijas del rey Lear hubieran comprendido el empeño de su padre, no habría habido drama. Si Helmer hubiera podido ver la motivación que llevó a Nora a falsificar la firma, es decir, si hubiera visto que ella hizo todo eso por él, nunca se habría escrito *Casa de*

muñecas. Si el gobernante de un país en guerra sólo pudiera penetrar en el abismal temor de sus soldados, tal vez les permitiría regresar a casa y daría por terminada la guerra, pero ¿podrían ellos dejarlo hacer semejante cosa? Por supuesto que no. Las hijas del rey Lear son inflexibles porque eso está en su naturaleza y porque han apostado sus sentimientos a una sola meta. Los gobiernos están en guerra porque por las contradicciones internas se ven forzados a seguir el camino de la destrucción.

A continuación presento la sinopsis de una sátira que establece la unidad de opuestos a medida que avanza la historia:

Es una animada tarde de invierno y regresas a casa después de trabajar. Te sigue un perrito. Y le dices: «qué bonito perro», y puesto que no hay nada que los una, tú sigues el camino, olvidándote del perro. Al llegar a la puerta, te percatas de que el animal ahí sigue. Por decirlo de cierta manera, el perro te ha adoptado. Pero a ti no te interesa para nada el perro y le dices: «¡Fuera, fuera!»

Subes la escalera, cenas con tu esposa, lees algo, escuchas la radio y vas a acostarte. A la mañana siguiente, con gran sorpresa, te das cuenta de que el perro aún sigue ahí moviendo la cola, esperando que aparezcas.

«¡Qué persistencia!», te dices, y sientes algo de compasión. Llegas al metro, con el perro detrás de ti. Lo pierdes en la entrada y unos minutos después te olvidas del animal. Pero en la noche, al regresar a casa, vuelves a toparle con él. Aparentemente, te estaba esperando y te saluda al verte como un amigo a quien no ve hace mucho tiempo. Para este momento el perro ya está famélico y tiene demasiado frío, pero también estaba contento y esperanzado en que lo adoptaras. Y así lo harás, si es que tienes el corazón en su lugar. No quieres un perro, pero te ablanda esta persistencia tan increíble de parte de un animal. El perro te quiere, te ama y parece que está dispuesto a morir en la puerta de tu casa antes que darse por vencido.

Lo llevas escaleras arriba. Con su tenacidad, el perro ha establecido una unidad de opuestos entre ustedes dos.

Pero tu esposa está molesta. Ella no quiere para nada al perro. Tú defiendes la acción que acabas de realizar, pero sin convencerla. Ella es obstinada. Y dice: «El perro o yo, escoge»; así que cedes. Y después

de alimentar a tu pequeño amigo, le dices a tu esposa: «Sácalo tú de la casa, yo no tengo corazón para hacerlo.» Ella saca al perro rápidamente, pero al poco rato se siente triste mientras recuerda al perro lleno de mocos en el frío de la noche.

Ella empieza a dudar. Se siente molesta por haberse visto forzada a ser insensible, pero después de todo, ella nunca había querido un perro, y tampoco lo quiere ahora.

La noche está arruinada. Ves a tu esposa con una mirada extraña y hostil, como si por primera vez la vieras tal como es.

A la mañana siguiente vuelves a encontrar al perro, pero ahora estás realmente enojado. Este animal es el causante del primer disgusto verdadero entre tú y tu esposa. Tratas de perseguir al maldito perro, pero él se niega a ser alcanzado. Otra vez te escolta hasta la entrada del metro, pero ahora tienes la seguridad de que cuando regreses te las va a pagar de una vez por todas.

Pasas todo el día pensando en el perro y en tu esposa. Piensas que para este momento el perro está congelado hasta los huesos. Decides que tienes que hacer algo al respecto, y te urge salir y llegar a casa.

Cuando por fin llegas, el perro ya no está, y en lugar de subir a la casa, empiezas a buscarlo. Pero no hay señas del animal. Te sientes totalmente decepcionado. Quieres volver a meterlo en la casa y desafiar a tu mujer. Si ella es quien quiere irse por culpa del perro, déjala hacerlo, de cualquier forma ella nunca te quiso.

Subes lleno de amargura, y enfrentas el espectáculo más extraño que hayas visto. Ves a un pequeño perro sentado en tu mejor sillón, bien bañado y cepillado; y ante él está arrodillada tu esposa, hablándole como si fuera un bebé.

En este caso, el perro es el personaje pivote. Su determinación cambió a dos seres humanos. Se perdió el equilibrio, pero se construyó otro orden. Incluso si tu esposa no hubiera dejado entrar al perro, la antigua relación entre tú y ella se habría destruido de igual manera.

La verdadera unidad de opuestos sólo puede romperse si en uno o más personajes se cambia profundamente una característica o rasgo dominante. En una verdadera unidad de opuestos, es imposible ser inflexible.

II. Personaje

Una vez que hayas formulado tu premisa, lo primero que se debe hacer, con pruebas en caso necesario, es comprobar si los personajes tienen unidad de opuestos entre sí. Si los personajes no cuentan con este vínculo fuerte y sólido, el conflicto nunca llegará a un clímax.

III. Conflicto

1. Origen de la acción

El soplar del viento es la acción, aunque sólo se trate de una brisa.

Y la lluvia es acción, hasta en el puro nombre. En inglés, el verbo y el sustantivo son la misma palabra (*rain*).

Nuestro ancestro, el hombre de las cavernas, mataba para comer, y, por supuesto, esto era acción.

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

Entonces, ¿es posible tratar a la acción como un fenómeno aislado?

Volvamos al viento. Lo que llamamos viento es la contracción de la masa y la expansión del océano de aire invisible que nos rodea. El frío y el calor crean lo que conocemos como "viento". Éste es el resultado de variados factores que hacen posible la acción. Es imposible que haya viento inactivo, sin movimiento.

La lluvia es el producto del sol y de otros factores. Sin ellos, no habría lluvia.

El hombre de las cavernas mataba. Matar es una acción, pero detrás de ésta hay un hombre que vive en condiciones que lo obligan a matar para conseguir comida, en defensa propia o por buscar la gloria. Matar, aunque es una "acción", sólo es el resultado de factores importantes.

No hay acción en esta tierra que sea el origen y el resultado al mismo tiempo. Todo es resultado de algo más; *la acción no puede surgir de ella misma*.

Vayamos un poco más lejos en lo que al origen de la acción se refiere.

Movimiento equivale a acción. ¿De dónde viene el movimiento? Se nos dice que el movimiento es la materia, y la materia es energía, pero,

puesto que por lo general la energía es reconocida como movimiento, volvemos al punto de partida.

Tomemos un ejemplo concreto: el protozooario. Esta criatura unicelular es activa. Come y digiere por absorción; se mueve. Lleva a cabo las actividades básicas de la vida, las cuales son, obviamente, resultado de algo específico: el mismo protozooario.

¿La acción del protozooario es innata o adquirida? Descubrimos que la composición química del animal incluye oxígeno, hidrógeno, fósforo, hierro, calcio. Todos son elementos complejos, y *cada uno de ellos es muy activo dentro de su composición*. Entonces parece que el protozooario heredó la "acción" junto con sus otras características de sus múltiples progenitores.

Será mejor que detengamos nuestra indagación justo en este momento, antes de que se empantane y nos lleve a hablar del sistema solar. No es posible encontrar la acción en una forma aislada y pura, aunque siempre está presente como resultado de otras condiciones. Llegamos a la conclusión de que es posible decir que la acción no es más importante que los factores que contribuyen a que ésta surja.

2. Causa y efecto

En este capítulo dividiremos el conflicto en cuatro grandes partes: “conflicto estático”, “conflicto repentino”, “conflicto ascendente” y “anticipación del conflicto”. Examinaremos estos diferentes conflictos para ver por qué uno es estático, y permanece así sin importar lo que haga el autor; por qué el segundo salta repentinamente, desafiando la realidad y el sentido común; por qué el tercero, que aumenta lentamente y surge de forma natural sin que haya un esfuerzo obvio por parte del dramaturgo; y por qué la obra no puede existir sin prefigurar el conflicto.

Pero antes sigamos la pista a un conflicto y veamos cómo cobra vida.

Supongamos que eres un hombre joven amable e inofensivo. Nunca has lastimado a nadie, ni tienes la menor intención de infringir la ley en un futuro. Eres soltero, y en una fiesta a la que no ibas a ir conoces a una muchacha que te gusta. Te gusta su sonrisa, el tono de su voz, su vestido. Tú y ella tienen gustos similares. En resumen, esto parece ser el principio de un gran amor.

Con gran nerviosismo, la invitas a ver un espectáculo. Ella acepta. No hay nada malo en esto, nada fuera de lo común, y a pesar de todo puede tratarse de un momento decisivo en tu vida.

En tu casa, revisas tu guardarropa que consiste en un sólo traje que usas en todas las ocasiones elegantes. Después de echarle un vistazo; el traje cumple con todos los requisitos que para ti debe tener esa prenda. Pero por alguna razón, decides que es un traje pasado de moda; y además, te parece barato y andrajoso. Ella no está ciega y con toda seguridad se dará cuenta.

Entonces decides que debes comprar un traje nuevo. ¿Pero cómo? No hay dinero. Lo que ganas se lo entregas a tu mamá, que es el sostén de la casa para ti y tus dos hermanitas. Tu padre está muerto,

y tu salario sirve para pagar todos los gastos de la familia, zapatos para las niñas, los gastos médicos para tu madre. Deben la renta... No, no puedes comprar un traje.

Por primera vez te sientes viejo. Recuerdas que ya tienes más de veinticinco años, y que pasarán muchos años antes de que cualquiera de tus hermanas tenga edad para trabajar. ¿De qué sirve entonces hacer planes —vivir—, de llevar a tu novia al teatro? De cualquier forma, nada bueno puede resultar de ello. Así que la dejas plantada.

Esta decisión te hace sentir molesto en casa, apático en el trabajo. Puedes rumiar amargamente tu situación; te sentirás desanimado. No puedes dejar de pensar en la muchacha, en lo que debió pensar de ti aquel día, en si te atreverás a volver a llamarla, en la imposibilidad de verla de nuevo. Te vuelves negligente en la oficina, y antes de que te des cuenta te corren del trabajo. Esto no mejora tu carácter. Entonces te vuelcas en una búsqueda frenética de trabajo sin encontrarlo. Haces solicitud para recibir apoyo de la beneficencia pública, y lo obtienes, después de una experiencia asoladora, desgastante y vergonzosa. Te sientes tan inútil como un limón exprimido. Después de que has conseguido el apoyo de la beneficencia te das cuenta de que recibes demasiado poco para vivir bien, y que lo que obtienes sólo es suficiente para evitar que mueras de hambre.

Como vemos, éste como la mayoría de los conflictos, pueden encontrar sus orígenes en el entorno, en las condiciones sociales del individuo.

Ahora la cuestión es saber de qué material estás hecho. ¿Qué tanta determinación tienes? ¿Cuánto empuje posees? ¿Cuánto sufrimiento puedes soportar? ¿Qué esperabas del futuro? ¿Qué tan previsora eres? ¿Tienes imaginación? ¿Tienes la capacidad de hacer planes a largo plazo para llevar un programa en tu vida? ¿Tienes la capacidad física para llevar a cabo el programa que planeas?

Si estás lo suficientemente estimulado, tomarás una decisión. Y esta decisión pondrá en movimiento las fuerzas para frustrarse a sí misma, preparando una reacción contraria, la cual se opondrá a tus deseos. Quizá nunca seas consciente de este proceso, pero el dramaturgo sí debe serlo. Cuando invitaste a aquella muchacha al teatro, nunca te

imaginaste que habías iniciado una larga cadena de eventos que podían culminar en tu decisión desesperada de hacer algo ahora. Si eres lo suficientemente fuerte, surge el conflicto, que es el resultado de un largo proceso evolutivo que puede haberse iniciado en los eventos cotidianos, como una simple invitación.

Si este hombre toma una decisión, pero carece de la fuerza para llevarla a cabo, o si es un cobarde, la obra será estática, avanzará muy lentamente, y se sentirá plana. Sería mejor que el autor dejara por la paz a un personaje así, pues todavía no está lo suficientemente maduro, está verde, para llevar a cabo un conflicto extenso. Si el dramaturgo tiene visión, quizá sea capaz de visualizar a este personaje en un momento psicológico —el punto de arranque— cuando el débil o el cobarde no es capaz de enfrentar una batalla, pero puede encontrarse con su adversario más allá de la mitad del camino. Esto lo estudiaremos más adelante en el apartado “punto de arranque”.

Ahora bien, en segundo lugar tenemos al conflicto repentino, el cual puede ocurrir si el hombre decidiera, después de ver lo astroso de su traje, robar un banco o asaltar a un transeúnte. Sería ilógico que un muchacho inofensivo llegara a este tipo de conclusión tan rápidamente. Tendría que haber más eventos fuertes, cada uno de ellos más urgente y doloroso que el anterior, hasta forzarlo a tomar semejante decisión. Es posible que en la vida real un hombre haga algo inesperado en un momento de frustración y desesperación, pero esto nunca sucederá en el teatro. En una obra lo que queremos ver es la secuencia natural, el desarrollo paso a paso de un personaje. Queremos ver cómo las altas normas morales, el manto de la decencia, son arrebatados de un personaje que ha sido destrozado por las fuerzas emanadas de él mismo y de su entorno.

Todo conflicto que surge en una obra debería ser anticipado primero por las fuerzas específicas y enfrentadas entre sí. Aclaremos esto mientras avanzamos en el tema, pero hay una cuestión que me gustaría enfatizar aquí. Todos los conflictos que se encuentran dentro del conflicto mayor y principal serán cristalizados en la premisa de la obra. Los pequeños conflictos que llamamos “transición” llevaron al personaje de un estado mental a otro, hasta que se ve forzado a tomar una decisión.

(Véase el capítulo de “Transición”.) A través de estas transiciones, o pequeños conflictos, el personaje se desarrollará en un tempo lento y constante.

En otro capítulo hemos estudiado lo complejo de la palabra “felicidad”. Tomemos una parte de cualquiera y verás cómo la estructura completa de “felicidad” se resquebraja y pasa por un cambio radical, el cual, en el proceso de transformación, puede hacer que la “felicidad” se convierta en “infelicidad”.

El doctor Milislav Demerec¹ leyó una ponencia sobre la herencia (*Heredity*) frente a los asistentes a la reunión anual de la Asociación Americana para el Avance de la Ciencia, en Richmond, Virginia, el día 30 de diciembre de 1938. Entonces escribió:

El equilibrio dentro del sistema genético es tan sensible que la ausencia de un solo gen del total de varios miles de genes puede alterar el sistema a tal grado que se vería imposibilitado para funcionar y el organismo no sobreviviría. Además, se han registrado numerosos casos de interacción entre los genes en los que un solo cambio en uno de los genes afecta el funcionamiento de otro gen aparentemente sin relación con éste. Al considerar toda la evidencia actual, resulta evidente que la actividad de un gen está determinada por tres factores internos: 1) la constitución química del gen en cuestión; 2) la constitución genética del sistema en que actúa el gen; 3) la posición que tiene el gen en el sistema de genes. Estos tres factores internos, aunados a los factores externos del entorno, determinan el fenotipo (totalidad de características heredables) del organismo.

Por lo tanto, un gen debería ser considerado como una unidad que forma parte de un sistema bien organizado y un cromosoma debería verse como un nivel más elevado en esa organización. En ese sentido, no existen los genes como unidades individuales que tienen propiedades fijas, pero tampoco puede negarse su existencia como unidades que componen un sistema más grande, con propiedades parcialmente determinadas por ese sistema.

¹ Milislav Demerec (1895-1966). Fue un genetista croata-estadunidense, director del laboratorio Cold Spring Harbor (CSHL) de 1941 a 1960. Nació en Kostajnica (entonces parte del Imperio Austro-Húngaro, ahora Croacia). Emigró a los Estados Unidos en 1916. Estudió agricultura en su país natal y en Francia. Realizó investigaciones sobre la genética del maíz. Durante la Segunda Guerra Mundial utilizó sus conocimientos de genética bacteriana para incrementar el rendimiento de la bacteria de la penicilina. En 1946 fue admitido en la Academia Nacional de Ciencias de los Estados Unidos.

Del mismo modo que el gen es una unidad pero forma parte de una sociedad bien organizada de genes, un ser humano es una unidad que, a su vez, es parte de una sociedad bien organizada de otros seres humanos. Lo afecta cualquier cambio que se presente en la sociedad; y cualquier cosa que le ocurra a este ser humano afecta, asimismo, a la sociedad.

Uno puede encontrar conflictos por todas partes. Basta con observar a los miembros de la familia, a los amigos, a los parientes, a los conocidos, a los socios, y ver si se puede descubrir una de las siguientes características: afecto, abuso, arrogancia, avaricia, esmero, extrañeza, descaro, jactancia, astucia, confusión, erudición, orgullo, desprecio, destreza, torpeza, curiosidad, cobardía, crueldad, dignidad, deshonestidad, libertinaje, envidia, vehemencia, egoísmo, extravagancia, inconstancia, fidelidad, frugalidad, alegría, locuacidad, galantería, generosidad, honestidad, indecisión, histeria, imprudencia, mal carácter, idealismo, impulsividad, indolencia, impotencia, imprudencia, amabilidad, lealtad, lucidez, morbosidad, malicia, misticismo, modestia, obstinación, prudencia, placidez, paciencia, pretensión, pasión, inquietud, sumisión, sarcasmo, sencillez, escepticismo, brutalidad, solemnidad, sospecha, estoicismo, disimulo, sensibilidad, esnobismo, traición, ternura, desaliño, versatilidad, venganza, vulgaridad, celos.

Cualquiera de estas, y miles de otras características, puede ser el terreno adecuado para sembrar el conflicto. Dejemos que un escéptico se oponga a un militante y tendremos un conflicto.

El frío y el calor crean un conflicto: el trueno y el rayo. Pongamos a los opuestos cara a cara y el conflicto será inevitable. Hagamos que cada uno de estos adjetivos represente a un ser humano, e imaginemos posibles conflictos cuando se encuentren:

ahorrativo – despilfarrador

moral – inmoral

sucio – pulcro

optimista – pesimista

amable – grosero

fiel – coqueto

inteligente – estúpido
 tranquilo – violento
 alegre – taciturno
 saludable – hipocondríaco
 con sentido del humor – carente de sentido del humor
 sensible – insensible
 refinado – vulgar
 ingenuo – de mundo
 valiente – cobarde

Cuando el hombre de las cavernas buscaba comida, tuvo que luchar con un enemigo tangible: una enorme bestia que, a su vez, podía convertirse en alimento. Aquí tenemos un conflicto. Aquel hombre puso su vida en la balanza, y supo que era una batalla a muerte. De este modo se sientan las bases para el conflicto: conflicto, crisis, conclusión.

Un juego de fútbol es un campo para el conflicto. Los equipos están organizados con fuerzas equiparables: se enfrentan dos grupos igualmente fuertes. (Véase “Capítulo 10, Orquestación de los personajes”.) Pero, debido a que la meta de los equipos es obtener la victoria, la batalla será amarga y difícil de ganar.

El boxeo es conflicto. Todos los deportes de competencia son arena de conflicto. El alboroto en una cantina también es conflicto. Una lucha por la supremacía entre los hombres o naciones también implica conflicto. Cada una de las manifestaciones de la vida, desde el nacimiento hasta la muerte, es un conflicto.

Existen formas de conflicto más complejas, pero todas ellas surgen de este sencillo fundamento: ataque y contraataque. *Hay un conflicto verdadero cuando los antagonistas están al mismo nivel de fuerza.* No causa emoción alguna ver a un hombre fuerte y hábil luchar con uno enclenque y debilucho. Cuando se enfrentan dos individuos en igualdad de fuerzas, ya sea en el cuadrilátero o en el escenario, cada uno de ellos se ve obligado a utilizar todas sus capacidades. Cada uno dejará ver cuánto don de mando tiene; cómo funciona su mente en una emergencia; que tipo de defensa es capaz de llevar a cabo; qué tan fuerte es en realidad; así como si tiene reservas para actuar a la defensiva cuando está en peligro. Ataque, contraataque es igual a conflicto.

Si tratamos de aislar el conflicto y examinarlo como un fenómeno independiente, corremos el peligro de dirigirnos a un callejón sin salida. No existe nada que no esté en contacto con su entorno y todo aquello que lo rodea o con el orden social en el cual existe. Nada vive por sí solo; todo es complemento de otra cosa.

El germen del conflicto puede ser rastreado en todas las cosas, en todas partes. No todos saben la respuesta cuando se les pide que digan cuál es su ambición en la vida. Pero lo que es seguro es que esa persona tiene una ambición aunque ésta sea sencilla, tal vez sólo para ese día, esa semana, ese mes. Y el conflicto puede surgir a partir de esa ambición pequeña, aparentemente sin consecuencias. El conflicto puede convertirse en algo cada vez más grave, llegar a una crisis, y después a un clímax, y entonces el individuo se ve forzado a tomar una decisión que alterará su vida de manera considerable.

La naturaleza tiene un elaborado sistema de distribución de las semillas de plantas diversas. Si cada ser tuviera la oportunidad de desarrollarse en un solo año, la humanidad sería sofocada por tanta vegetación y dejaría de existir, y lo mismo sucedería con las plantas.

Todo ser humano tiene alguna ambición particular, dependiendo del carácter del individuo. Si cientos de personas tuvieran ambiciones similares, las probabilidades indican que sólo uno de ellos tendrá la perfecta combinación de circunstancias, tanto en él mismo como en el mundo que lo rodea, lo cual le permitirá alcanzar su meta. Así, volvemos a encontrarnos con el carácter, la razón por la que un individuo persistirá y otro no.

No queda duda alguna acerca de que el conflicto surge del personaje. *La intensidad del conflicto estará determinada por la fuerza de voluntad del individuo tridimensional que es el protagonista.*

Es posible que una semilla caiga en algún lugar, pero no necesariamente germinará. Se puede encontrar una ambición en cualquier parte, pero el hecho de que germine o no dependerá de la condición física, sociológica y psicológica de la persona en que surge dicha ambición.

Si en cada persona la ambición floreciera con la misma fuerza, eso también provocaría el ocaso de la humanidad.

Aparentemente, un buen conflicto consta de dos fuerzas en oposición. Si vamos al fondo del asunto, cada una de estas fuerzas es

producto de diversas circunstancias complicadas en una secuencia cronológica, lo cual crea una tensión tan terrible que debe culminar en una explosión.

Revisemos otro ejemplo de cómo se forma el conflicto.

Brass Ankle,² una obra de 1930, es un buen ejemplo de cómo germina el conflicto.

LARRY: [El esposo, sorprendido.] Ruth y yo no nos vamos a quedar con ese niño, doctor. No puede usted pensar que vamos a tener un negro en la familia.

DR. WAINWRIGHT: Eso, por supuesto, es asunto suyo, de usted y de Ruth. Después de todo es su hijo.

LARRY: ¡Mi hijo: un negro!

Larry es un ciudadano líder en el pequeño pueblo donde vive, y está luchando por separar a los negros de los blancos. Tiene la creencia de que una sola gota de sangre negra hace que un hombre no sea adecuado para la sociedad de blancos, y ahora su esposa, que es blanca, ha dado a luz a un bebé negro. Para él es una tragedia personal. Si el pueblo llega a enterarse de ello, se volverá el hazmerreír para toda la vida. Éste es un conflicto agravado. Larry se verá forzado a tomar una decisión: admitir que el niño es suyo, o negar su paternidad. Pero en este momento no estamos interesados en lo que va a ocurrir; deseamos llegar hasta el origen del conflicto. Queremos saber cómo se forman los conflictos.

El autor dice:

Larry tiene cerca de treinta años, es alto, erguido y atractivo, con cabello lacio y rubor en las mejillas. Sus gestos nerviosos y rápidos hablan de una naturaleza emocional tensa.

Antes de casarse, podríamos decir que era un hombre flojo. Fue consentido por las mujeres de su casa, y quizá también tuvo muchos

² *Brass Ankle*, obra escrita por el guionista estadounidense Dubose Heyward (1885-1940). Esta obra fue publicada por Farrar y Rinehart en 1931, y habla de la historia de hombres blancos en el mundo sureño donde las circunstancias salen de su control. Autor de *Porgy* (novela, obra de teatro y ópera), en cuyas distintas versiones trata del estilo de vida afroamericano en Charleston, Carolina del Sur, a principios de la década de 1930.

amoríos. Pero había una joven, Ruth, la hija de John Chaldon, con una belleza especial y sombría, una dama diferente a las demás mujeres del pueblo. Ella nunca hacía caso a Larry, pero él le rogó con insistencia, cambió su conducta, y al final ella cedió y se casaron.

¿Hasta aquí existe alguna pista que nos indique que se va a producir un conflicto? Hay muchas, pero no significarían nada si la obra estuviera ubicada en Nueva York. No hay que olvidar la vital importancia del lugar donde ocurre la historia. Más adelante veremos por qué.

Una vez más, recordemos la apariencia física de Larry: es bien parecido. Es un hombre mimado, y sabe cómo seducir a las mujeres. De otra forma nunca se hubiera casado con Ruth y la tragedia no habría tenido lugar.

Ahora el entorno, la época específica en que ocurre el evento. La obra transcurre dos generaciones después de la guerra civil. Los negros libertos viven en el pueblo, lo mismo que los mulatos, y algunos negros incluso pasan por blancos. Existen varias familias respetables y bien acomodadas que, en apariencia son blancas, pero el doctor del pueblo sabe que en realidad son negros. Por su trabajo como partero sólo él sabe quién es quién y sabe que por las venas de Ruth corre sangre negra aunque es considerada blanca. De hecho, ella misma se ve como blanca. El segundo niño es uno de esos raros casos de retroceso genético.

El hecho de que Ruth sea atractiva y que sea una dama también es muy importante en el conflicto que se cierne en la historia.

LARRY: Siempre juré que me casaría con una dama. No vi venir el golpe.

Y más adelante:

LARRY: ...y todo te lo debo a ti. Nunca tuve ambiciones hasta que me casé contigo.

Ahora, gracias a la influencia de Ruth, Larry es propietario de una próspera tienda.

Sus cualidades físicas los atrajeron uno al otro. El ambiente social hizo de Larry lo que es: holgazán, arrogante, consentido; y también

hizo de Ruth una mujer con dignidad y de voz dulce. Para él, ella era un ideal; para ella, él era un niño. A él le parecía atractiva la dignidad de ella, pues él carecía de esta cualidad; y a ella le atraían los modales bohemios y temerarios de Larry, pues ella carecía de desenvoltura. Por el gran amor que le tenía a Larry, Ruth pensó que podría convertirlo en un hombre.

Otra vez el entorno o el ambiente social: un pueblo pequeño, poca gente joven. Si hubiera habido más muchachas, Larry no se habría casado con Ruth. Pero no había muchas jóvenes, y él fue extremadamente feliz con su esposa. Él es cada vez más ambicioso, y los habitantes del pueblo quieren que se convierta en el primer alcalde de esa comunidad en pleno desarrollo.

AGNES: [*Vecina.*] Lee [*su esposo*] dice que ganaste el caso de los niños Jackson para presentarlo al supervisor de educación. Sabes que yo tuve mucho que ver con eso. Si yo no hubiera estado detrás de él, él nunca se habría esforzado lo suficiente. Yo digo que si él espera que yo le dé hijos, tiene que estar pendiente y lograr que vayan a la escuela sin tener que sentarse con gente que todos sabemos que lleva sangre negra por sus venas.

LARRY: [*Con voz cansada.*] Sí, Agnes, sabemos que tienes mucho que ver con eso.

Este diálogo nos da información acerca de los sentimientos que hay en el pueblo en contra de los negros y también obliga a Larry a tomar una posición contra ellos. También nos muestra que Larry es un líder, y sabemos que desea seguir siendo el líder *por el amor que le tiene a Ruth*. Así que Larry corre y vocifera su problema a los cuatro vientos, con lo que agrava y refuerza el conflicto que se está formando y que caerá sobre él.

Parece que, después de todo, el conflicto surge del personaje, y si deseamos conocer la estructura del conflicto, primero debemos conocer al personaje. Pero puesto que el personaje recibe la influencia de su entorno, también debemos saber acerca de éste. Parecería que el conflicto surge espontáneamente a partir de una sola causa, pero esto no es así. Un conjunto complejo de diversas razones da forma a un conflicto aislado.

3. Conflicto estático

Aquellos personajes que en una obra no pueden tomar una decisión son responsables del conflicto estático, o más bien, creo que debemos culpar al dramaturgo que elige este tipo de personajes. *No es posible esperar que surja un conflicto a partir de un hombre que no quiere nada y no sabe qué es lo que quiere.*

Estático significa que no se mueve, que no ejerce fuerza de ningún tipo. Puesto que pretendemos llevar a cabo un detallado análisis de lo que hace que la acción dramática sea estática, aquí debemos señalar que hasta el conflicto más estático tiene algún tipo de movimiento. En la naturaleza nada es totalmente estático. Por ejemplo, un objeto inanimado está lleno de movimientos imperceptibles para el ojo humano; una escena muerta dentro de la obra también contiene movimiento, pero éste es tan lento que parece que la escena está quieta.

Ningún diálogo, por más inteligente que sea, puede hacer avanzar una obra si ésta no promueve el conflicto. Sólo el conflicto puede generar más conflicto, y el primer conflicto parte de una voluntad consciente que lucha por lograr una meta, la cual está supeditada a la premisa de la obra.

Es posible que una obra sólo tenga una premisa principal, pero cada personaje tiene, a su vez, su propia premisa, la cual choca con las de los otros. En este caso, siempre habrá corrientes y contracorrientes que van de un lado a otro y regresan, pero siempre deben hacer avanzar la línea vital de la obra, es decir, la premisa.

Si, por ejemplo, una mujer siente que su vida es estéril, y se lamenta recorriendo su habitación, pero no hace nada al respecto, se trata de un personaje estático. El dramaturgo puede poner las líneas más cautivadoras en la boca de un personaje así, pero la mujer permanece impotente y estática. La pena y el dolor no son suficientes para crear un conflicto; necesitamos que la *voluntad* haga algo relacionado con el problema de manera consciente.

A continuación presento un buen ejemplo de conflicto estático:

- ÉL: ¿Me amas?
 ELLA: Ah, no lo sé.
 ÉL: ¿No puedes tomar una decisión?
 ELLA: Lo haré.
 ÉL: ¿Cuándo?
 ELLA: Bueno... pronto.
 ÉL: ¿Qué tan pronto?
 ELLA: Ah, no lo sé.
 ÉL: ¿Puedo ayudarte?
 ELLA: Eso no sería justo, ¿verdad?
 ÉL: Todo es justo en el amor, especialmente si puedo convencerte de que yo soy el hombre que amas.
 ELLA: ¿Y cómo vas a lograrlo?
 ÉL: Primero te besaría...
 ELLA: Ah, pero no te lo voy a permitir hasta que estemos comprometidos.
 ÉL: Si no me dejas besarte, ¿cómo es que vas a saber si me amas o no?
 ELLA: Me gusta estar contigo.
 ÉL: ¿Te gusta estar conmigo?
 ELLA: Ah, no lo sé... todavía.
 ÉL: Con eso terminamos la discusión.
 ELLA: ¿Cómo?
 ÉL: Dijiste...
 ELLA: Aunque tal vez más adelante yo pueda aprender a disfrutar de tu compañía.
 ÉL: ¿En cuánto tiempo?
 ELLA: ¿Y cómo voy a saberlo?

Y así podríamos seguir indefinidamente, y no habría cambios sustanciales en estos personajes. Hay conflicto, es cierto, pero es estático. Los dos permanecen en el mismo nivel. Podemos atribuir este estatismo a una mala orquestación. Ambos son del mismo tipo, y no hay una con-

vicción profunda en ninguno de ellos. Incluso el hombre que persigue a esta mujer carece del empuje, de la determinación de una fuerte convicción que nos diga que ésta es la única mujer que él quiere como pareja. Pueden seguir así durante meses. Pueden separarse, o bien, el hombre fuerza la decisión hacia el final, y sólo Dios sabe cuándo será esto. Así como están ahora, no son una pareja afortunada para una composición dramática.

El conflicto no puede surgir sin el ataque y el contraataque. En el ejemplo anterior ella empezó en el polo de la "incertidumbre", y al final, todavía sigue en la incertidumbre. Él empezó en el polo de la esperanza, y al final, él todavía está en el mismo ánimo.

Si el personaje de la mujer empieza en la "virtud" y pasa a la "maldad", veamos los pasos intermedios que tiene que dar:

1. Virtuosa (pura, casta)
2. Perversa (frustrada en su virtud)
3. Disoluta (comportamiento indecoroso e impropio)
4. Impropia (se vuelve casi indecente)
5. Desordenada (ingobernable)
6. Inmoral (licenciosa)
7. Malvada (depravada, sinvergüenza)

La obra se volverá estática si un personaje se detiene en el primero o segundo paso y se queda ahí durante mucho tiempo antes de pasar al siguiente punto. Por lo general esta característica se presenta cuando la obra carece de una fuerza que la impulse, esto es, de la premisa.

Aquí tenemos una interesante obra estática, *Idiot's Delight* escrita por Robert E. Sherwood.³ Aunque la moraleja de la obra es altamente encomiable y el autor es un dramaturgo merecedor de reconocimientos, esta obra es el ejemplo clásico de cómo no se debe escribir una obra. (Véase la sinopsis de la página 350.)

La premisa de la obra es: ¿Los fabricantes de armas propician los problemas que conducen a la guerra? La respuesta del autor es sí.

³ Véase nota 22 del capítulo anterior, p. 108.

La premisa es desafortunada porque es superficial. La obra tiene cierta intención, pero desde el momento en que el autor elige a una minoría segregada como un archienemigo de la paz, ya está negando la verdad. No puede haber lluvia sin la existencia de los océanos y otros factores. Ningún fabricante de armas puede propiciar los problemas si hay estabilidad económica y los países llegan a acuerdos entre sí. La fabricación de armas es resultado del militarismo, de mercados nacionales e internacionales insuficientes, del desempleo y cuestiones similares. Aunque en el epílogo de la obra publicada el señor Sherwood habla de las personas sobre las que escribió la obra, es triste que en el texto las haya despreciado.

En su obra no hay personas que realmente importen. Vemos al señor Weber, el siniestro fabricante de armas diciendo que no vendería armamento si no hubiera compradores. Esto es cierto. El punto crucial es ¿por qué los otros compran las armas? El señor Sherwood no tiene nada que decir al respecto. Puesto que la concepción de su premisa es superficial, sus personajes necesariamente se transforman en fotografías a color.

Sus dos personajes principales son Harry e Irene. Harry va de la *insensibilidad a la sinceridad y a la valentía ante la muerte*. Irene empieza en *libertad de los valores morales* y termina en las mismas alturas que Harry.

Si hay ocho pasos entre estos dos polos, entonces estos personajes empezaron en el primero, se quedaron ahí durante dos actos y medio, se saltaron los siguientes segundo, tercero, cuarto, quinto y sexto pasos, como si éstos nunca hubieran existido, y empezaron a avanzar de nuevo desde el séptimo y octavo pasos durante la última parte de la obra.

Los personajes deambulan por todos lados sin una motivación en especial. Entran, se presentan y salen porque el autor desea que otro personaje entre en escena. Entonces los personajes vuelven a entrar por alguna motivación artificial, dicen lo que piensan y cómo se sienten, y vuelven a deambular para que pueda entrar el siguiente grupo.

Una cosa en la que esperamos que estén de acuerdo con nosotros nuestros críticos es en que una obra debería tener conflicto. *Idiot's Delight* sólo lo tiene en algunos momentos pues los personajes, en lugar de involucrarse en el conflicto, nos hablan de ellos mismos, lo

cual es contrario a todas las normas del drama. Qué lástima que Harry, tan jovial y amable, y que Irene, con unos antecedentes interesantes, no hayan sido utilizados más adecuadamente. Aquí incluyo algunos extractos representativos de la obra:

Estamos en el salón de Hotel Monte Gabriela. Se espera que estalle una guerra en cualquier momento. Las fronteras han sido cerradas, y los huéspedes no pueden salir. Llegamos a la página seis y leemos:

DON: Allá también es bonito.

CHERRY: Aunque he escuchado que ahora allá hay demasiada gente. Yo... mi esposa y yo esperamos que aquí sea más tranquilo.

DON: Bueno, por el momento, sí está muy tranquilo aquí. [*No hay conflicto.*]

Ahora llegamos a la página treinta y dos. Las personas siguen deambulando por aquí y por allá, sin nada que hacer. Entra Quillery, se sienta. Entran cinco policías y hablan en italiano. Entra Harry y habla con el doctor acerca de nada en particular. Sale el doctor y Harry habla con Quillery. Un poco más tarde, sin causa aparente, Quillery se refiere a Harry como "camarada". Cuando entra Quillery el autor dice: «un radical socialista extremo pero, aún así, francés.» Lo que el público ve es que el personaje está loco, con excepción de unos cuantos momentos racionales. ¿Por qué estaría loco? Aparentemente porque es un radical-socialista, y todos los socialistas radicales extremos están locos. Más adelante matan a Quillery por ridiculizar a los fascistas, pero ahora él y Harry hablan de cerdos, de cigarros y de guerra. Es pura palabrería sin sentido, y entonces este socialista dice: «Recuerden, no estamos en 1914. Desde entonces, se han escuchado algunas voces nuevas, que se elevan por encima del resto. Sólo necesito mencionar una de ellas: Lenin, Nikolai Lenin.» Puesto que este socialista radical está loco, y es tratado como tal por los demás personajes, es posible que el público crea que están oyendo a otro socialista radical extremo (sinónimo de loco). Entonces Quillery habla con Harry, de revolución, de un idealismo inútil, pero que Harry no sabe de qué se trata todo esto. Pero todo esto sólo nos demuestra cuan locos están estos socialistas radicales extremos.

Ahora llegamos a la página cuarenta y cuatro. Los personajes siguen entrando y saliendo. El doctor deplora la mala suerte que lo mantiene ahí. Beben, hablan. Puede estallar una guerra, pero todavía no hay señales ni siquiera de un conflicto estático. No hay trazas de un personaje, con excepción de cierto loco a quien ya nos hemos referido.

Volteamos la página sesenta y seis, seguros de que tendremos alguna acción a estas alturas de la obra:

WEBER: ¿Quieres beber un trago, Irene?

IRENE: No, gracias.

WEBER: ¿Y usted, capitán Locicero?

CAPITÁN: Gracias. Brandy con soda. Dumpty, por favor.

WEBER: Sí, señor.

BEBE: [Grita.] ¡Edna! ¡Vamos a tomar un trago!

[Entra Edna.]

WEBER: Para mí, Cinzano.

DUMPTSY: Oui, monsieur. [Va al bar.]

DOCTOR: Resulta tan increíble todo esto.

HARRY: A pesar de todo, doctor, yo sigo siendo optimista. [Mira a Irene.] Dejemos que prevalezca la duda a lo largo de la noche, al amanecer llegará la luz de la verdad. [Se voltea hacia Shirley.] Vamos a bailar, cariño. [Bailan.]

TELÓN

Incrédulos, frotamos nuestros ojos, pero esto sigue siendo el final del primer acto. En caso de que un joven dramaturgo se atreva a presentar una obra semejante a cualquier productor, se arriesgaría a que lo pongan de patitas en la calle. El público debe compartir el optimismo de Harry para poder sobreponerse a una dosis de desesperanza como esa.

Sherwood debe haber leído *Journey's End*, en la cual un soldado que se encuentra en las trincheras en el frente se hace pedazos por los nervios que siente durante la espera antes de que puedan salir de ahí. Los personajes de la obra *Idiot's Delight* también están esperando una

guerra, pero en este caso hay una diferencia. En *Journey's End* tenemos personajes, gente de carne y hueso, a quienes conocemos. Estas personas están luchando por seguir siendo valientes. Sentimos y sabemos que en cualquier momento llegará el "gran golpe", y no tienen más alternativa que la de enfrentarlo y morir. En la obra *Idiot's Delight* los personajes no se encuentran en un peligro inminente.

No queda duda de que Sherwood tenía la mejor de las intenciones cuando escribió la obra, pero nunca han sido suficientes las buenas intenciones.

El mayor momento dramático de *Idiot's Delight* está en el segundo acto. Vale la pena echarle un ojo. Quillery escuchó decir a un mecánico que puede estar equivocado, que los italianos han bombardeado París. Se pone frenético. Y grita:

QUILLERY: ¡Y yo digo que Dios maldiga a esos asesinos!

MAYOR Y SOLDADOS [*saltan*]: ¡Asesinos!

HARRY: ¡Ahora escuchen, compa...!

SHIRLEY: ¡Harry! ¡Tú no te metas en este caos!

QUILLERY: ¡Ya ves, estamos unidos! ¡Francia, Inglaterra, Estados Unidos!
¡Somos aliados!

HARRY: ¡Cállate, Francia! Está bien, capitán. Podemos manejar la situación.

QUILLERY: ¡No se atreverán a pelear contra el poder de Inglaterra y de Francia! ¡Las democracias libres en contra de la tiranía fascista!

HARRY: ¡Ahora, por el amor de Dios, dejen de vacilar!

QUILLERY: ¡Inglaterra y Francia están luchando por las esperanzas de la humanidad!

HARRY: Hace un minuto, Inglaterra era un carnicero vestido de traje.
¡Ahora somos aliados!

QUILLERY: Estamos juntos. ¡Estaremos juntos para siempre! [*Se vuelve hacia los oficiales.*]

El autor hace que esta figura patética se vuelva hacia los oficiales italianos. Teme que no se ofendan, en cuyo caso la gran escena dramática se vendría abajo. Así que el pobre ingenuo se voltea hacia los oficiales.

- QUILLERY: Digo que Dios los maldiga. Dios maldiga a los villanos que los enviaron en este viaje de muerte.
- CAPITÁN: Mire, francés, si no cierra la boca, nos veremos forzados a arrestarlo.

Éste es el primer paso hacia el conflicto. Por supuesto, no es muy justo pelear contra un hombre demente pero esto es mejor que nada.

- HARRY: Está bien, capitán. El señor Quillery está a favor de la paz. Va de regreso a Francia para detener la guerra.
- QUILLERY: [A Harry.] No está usted autorizado para hablar por mí. Yo soy competente para decir lo que siento, y yo digo: ¡Abajo el fascismo! ¡Abajo el fascismo!

Por supuesto, después de esto, los oficiales le disparan. Los demás van a bailar y fingen que no están muy impresionados. Pero no pueden engañarnos.

En algún momento, Irene le dice un *espléndido discurso* a Aquiles, pero antes de ese punto, y después del mismo, no pasa nada.

Otro ejemplo menos obvio de un conflicto estático puede encontrarse en la obra de Noel Coward *Design for Living*.⁴

Gilda se ha alternado entre dos amantes hasta que llega el momento de casarse con uno de sus amigos. Los dos amantes regresan para reclamarle a Gilda. Como es natural, su esposo se enfurece. En esta escena los cuatro están juntos, al final del tercer acto.

- GILDA: [Imperturbable.] ¡Pues sí!
- LEO: ¡Pues sí, ¿verdad?!
- GILDA: ¿Qué va a pasar?

⁴ Comedia escrita por Noel Coward (1899-1973), dramaturgo y actor inglés, ganador del premio de la Academia. Obra estrenada en 1932 y llevada al cine en 1933 (*Una mujer para dos*, Ernst Lubitsch), estelarizada por Gary Cooper. En París, el escritor Leo y el pintor Otto se enamoran de Gilda. Ella no puede decidir de cuál de los dos está enamorada, así que deciden vivir los tres juntos. Al principio son amigos pero a medida que pasa el tiempo los dos hombres empiezan a competir entre sí. Gilda decide terminar con esto casándose con su jefe, Ernest, pero el matrimonio acaba por parecerle aburrido. Después de una fiesta, Gilda regresa con los dos hombres y Ernest accede a divorciarse.

- OTTO: Otra vez tu máscara de hipocresía. ¡Ah, querida! ¡Querida!
¡Querida!
- GILDA: ¡Se ven tan chistosos los dos en pijama!
- ERNEST: [*El esposo.*] Creo que nunca antes en toda mi vida he estado tan molesto.
- LEO: Es molesto para ti Ernest. Puedo darme cuenta. Y lo siento mucho.
- OTTO: Sí, los dos lo sentimos.
- ERNEST: Creo que su arrogancia es insoportable. No sé qué decirles. No sé qué hacer. Estoy demasiado molesto. Gilda, por favor, ¡diles que se vayan!
- GILDA: No lo harían. Ni aunque me quedara sin aliento repitiéndoselos.
- LEO: Muy cierto.
- OTTO: No nos vamos sin ti, claro que no.
- GILDA: [*Sonríe.*] Qué tiernos son.

No hay un desarrollo evidente en el personaje, y por lo tanto el conflicto es estático. Si un personaje, por la razón que sea, pierde su realidad, se vuelve incapaz de crear un conflicto ascendente.

No es necesario aburrir al público, en caso de querer hablar sobre algo aburrido. Tampoco es necesario ser superficial para mostrar una personalidad superficial. Debemos saber qué es lo que motiva a un personaje, aún cuando ni él se conozca a sí mismo. El autor no debe escribir en un vacío para mostrar a personajes que viven así. Ningún sofisma explicará este hecho.

GILDA: [*Imperturbable.*] ¡Pues sí!

«Pues sí» significa «¿qué va a pasar ahora?» y nada más que eso. No hay nada provocativo ni de ataque en esa frase que conduzca a un contraataque. Incluso para la superficial Gilda resulta ineficaz, y obtiene la respuesta correcta: Leo: ¡Pues sí, ¿verdad?!

Si la afirmación de Gilda pudiera tener algún movimiento imperceptible, la respuesta de Leo no tiene nada de nada. No sólo no logra atrapar el pequeño desafío que ella le ofrece; sino que lo deja como estaba. No hay movimiento perceptible.

La siguiente línea es sarcástica, pero los tres "ah, querida" no sólo *no* implican un desafío, sino que denotan la impotencia del que habla para remediar la situación. Si queda alguna duda al respecto, veamos la siguiente línea: «¡Se ven tan chistosos los dos en pijamas!» Aparentemente el sarcasmo de Otto pasó inadvertido. Gilda no recibió la estocada, y la obra, por lo tanto, se niega a avanzar.

Lo menos que podía hacer el autor en este momento es mostrar otra faceta del carácter de Gilda. Podíamos haber visto las motivaciones de Gilda para llevar esa vida amorosa, para sus infidelidades. Pero no vemos nada más que un comentario superfluo: que se espera de los "personajes" que simplemente son maniqués a través de los cuales habla el autor.

ERNEST: Como que nunca antes he estado tan molesto.

Cualquiera que diga una línea como ésta es inofensivo. Puede quejarse, pero no puede añadir nada ni restar nada a la suma de la obra. Su exclamación no agrava la situación. No existe amenaza alguna, no hay acción. ¿Cuál es el personaje débil? Aquel que, por alguna razón, no puede tomar una decisión.

LEO: Es molesto para ti Ernest. Puedo darme cuenta. Y lo siento mucho.

Hay una cierta crueldad en esta línea. A Leo le importa un comino Ernest. Pero el conflicto sigue en el mismo punto en el que estaba. Entonces Otto entra al quite y le asegura a Ernest que también él está apenado. Si acaso esto resulta chistoso se debe a que en la vida real una actitud semejante sería brutal e insensible. No existe un personaje que pueda utilizar semejante humor y al mismo tiempo ser heroico, y por lo tanto no puede provocar conflicto.

El siguiente texto de Ernest es revelador. El antagonista admite que no puede iniciar ningún tipo de pelea, que debe acudir al premio (Gilda) para que pelee por él. Esto puede ser chistoso en un numerito de dos líneas, pero no es el conflicto necesario para una obra.

Si volvemos a leer la cita completa, veremos que en la última línea la obra está casi en el mismo punto en el que empezó. El movimiento

dramático es insignificante, especialmente cuando recordamos que el acto continúa así durante varias páginas.

En *Brass Ankle* de Dubose Heyward, casi todo el primer acto se ocupa de la exposición. Pero el segundo y tercer acto sostienen ese primer acto tan malo. En la situación inicial de *Design for Living* existe la causa para el conflicto, pero nunca se materializa debido a la superficialidad de los personajes. El resultado de ello es el conflicto estático.

4. Conflicto repentino

Uno de los principales peligros en cualquier conflicto repentino es que el autor tiene la impresión de que el conflicto surgió poco a poco. Por ello, se resiente con cualquier crítico que insiste en que se trata de un conflicto repentino. ¿Cuáles son las señales de peligro que puede buscar el autor? ¿Cómo podemos saber cuando vamos en la dirección equivocada? Aquí hay algunas pistas:

Ningún hombre honesto se convertirá en un ladrón de la noche a la mañana; ningún ladrón será honesto de un momento a otro. Ninguna mujer sensata dejará a su esposo impulsivamente, sin que haya habido una motivación previa. Ningún ladrón idea un robo y lo lleva a cabo al mismo tiempo. Ningún acto físico violento se ha realizado sin una *preparación mental*. Ningún naufragio ha ocurrido sin un motivo fuerte. Es posible que falte una parte esencial del barco, el capitán puede estar agotado, ser inexperto o estar enfermo. Incluso cuando un barco choca con un iceberg, podemos encontrar la intervención de la negligencia humana. Leamos *The Good Hope* de Heijermans,⁵ y veamos cómo se hunde un barco y cómo la tragedia humana alcanza una nueva altura.

Si se quiere evitar caer en el conflicto repentino o en el conflicto estático, se debería conocer de antemano el camino por el que transitarán los personajes.

Aquí hay algunos ejemplos. Los personajes pueden ir de:

borrachera a sobriedad
sobriedad a borrachera

⁵ Herman Heijermans (1864-1924), escritor neerlandés de origen judío cuya gran parte de su obra versó sobre la vida de los judíos. Entre sus obras está *Op hoop van zegen* (1900, traducida al inglés como *The Good Hope*, 1928). Esta es una obra escrita en cuatro actos y relata un viaje del que depende la vida de toda una comunidad. Se desata una tormenta, las mujeres y los niños esperan en la orilla, el bote está a la deriva...

timidez a descaro
descaro a timidez
sencillez a pretensión
pretensión a sencillez
fidelidad a infidelidad, y así sucesivamente

Si sabemos que nuestro personaje tiene que viajar de un polo a otro, nos encontraremos en una posición ventajosa para ver que el personaje se desarrolle de manera continua y estable. No estaríamos dando vueltas; más bien, los personajes tendrían un destino y lucharían a cada paso para alcanzarlo.

Si el personaje empieza en "fidelidad" y con un salto como el que daría Gargantúa llega a la "infidelidad", omitiendo los pasos intermedios, estaremos frente a un conflicto repentino, y esto afectará la obra.

Aquí tenemos un conflicto repentino:

ÉL: ¿Me amas?

ELLA: Ah, no lo sé.

ÉL: No seas tonta. ¿Por qué no te decides?

ELLA: Qué listo, ¿no?

ÉL: No tanto si me enamoro de una mujer como tú.

ELLA: Te daré un golpe en la cara en un minuto. [*Ella se va.*]

Él en su insistencia empezó desde el "afecto", y llegó al "desprecio" sin ninguna transición. Ella empezó de la "incertidumbre" y saltó al "enojo" de la misma forma.

El carácter del hombre era falso desde el principio porque si en realidad la amara, no podría preguntarle a ella si lo ama y, en el mismo impulso, decirle que es tonta. Si él piensa que ella es tonta, entonces no querría que ella lo amara.

Nuevamente, los dos personajes son del mismo tipo: impetuosos, excitables. En este tipo de personajes, la transición se mueve a la velocidad de la luz. Antes de que el autor se dé cuenta, la escena habrá terminado. Sí, se puede prolongar, pero puesto que los personajes se están moviendo con saltos y brincos, estarán uno encima del otro en

un instante. Liliom, un personaje de la obra de Ferenc Molnár,⁶ es del mismo tipo que “Él” de la escena anterior. Pero la contraparte de Liliom es exactamente lo opuesto. Julie es servil, paciente y amorosa.

Por lo general, los personajes mal orquestados producen conflictos estáticos o conflictos repentinos, pero incluso los personajes bien orquestados pueden dar saltos en la historia, y casi siempre lo hacen, *cuando falta la transición adecuada*.

Si el autor desea crear un conflicto repentino, sólo necesita obligar a los personajes a incorporarse en una acción que es ajena a ellos. Si se les hace actuar sin pensar, el autor se saldrá con la suya pero su obra no será eficaz.

Si, por ejemplo, tienes la premisa: “Un hombre deshonorado se puede redimir a través del autosacrificio”, el punto de arranque será el hombre deshonorado. La meta es el mismo hombre deshonorado, pero purificado y quizá glorificado. Entre estos dos polos hay un espacio “vacío” podríamos decir. Depende del personaje la forma en que se va a llenar este espacio. Si el autor elige personajes que confían en la premisa y están dispuestos a luchar por ella, va por el camino correcto. El siguiente paso será estudiar a los personajes a fondo como sea posible. El estudio demostrará, como una verificación, si estos personajes realmente son capaces de hacer lo que la premisa espera de ellos.

No es suficiente que “el hombre deshonorado” salve a una anciana de un incendio, à la Hollywood, y sea redimido instantáneamente. Debe haber una cadena lógica de eventos que lleven al personaje de un momento al otro. Debe seguirse cada uno de los pasos necesarios.

Cuando en *Casa de muñecas* Nora quiere dejar a Helmer y a sus hijos, nos hace saber el por qué. Y más que eso, estamos convencidos de que éste es el único paso que ella podía haber tomado. En la vida real, ella podía haberse quedado callada; podía no haber dicho una sola palabra, y conformarse sólo con dar golpes en la puerta. Si fuera

⁶ Ferenc Molnár (Hungria, 1878-1952). Comediógrafo y novelista húngaro nacido en Budapest. Entre sus fantasías dramáticas y comedias de enredo más conocidas están *Az ördög* [El diablo, 1907], *Liliom* (1909), *A testőr* [El centinela, 1910], *A hattyú* [El cisne, 1922] y *A vörös malom* [El molino rojo, 1923]. Gran parte de sus numerosas obras se han llevado al cine.

a hacer esto mismo en el escenario, estaríamos frente a un conflicto repentino. No la comprenderíamos, aunque sus motivaciones pudieran ser las mejores.

Debemos estar inmersos en el conocimiento de los personajes, pero el conocimiento que tenemos en un conflicto repentino es sólo superficial. *Los verdaderos personajes deben tener la oportunidad de abrirse ante los espectadores, y deben tener la posibilidad de observar los cambios significativos que tienen lugar dentro de ellos mismos.*

Proponemos desarmar el tercer acto de Casa de muñecas, dejando sólo los puntos esenciales, y así volverla ineficaz. Éste es el gran final de la obra. Helmer acaba de decirle a Nora que él no va a permitirle que se lleve a los niños. Pero suena el timbre y llega un sobre que contiene una nota y el documento falsificado. Helmer grita, se ha salvado su honor.

NORA: ¿Y yo?

HELMER: Tú también, por supuesto. Los dos estamos salvados, tú y yo. Y yo te perdono, Nora.

NORA: Gracias por tu perdón. [*Ella sale.*]

HELMER: No, no te vayas... [*Se asoma.*] ¿Qué haces ahí dentro?

NORA: [*Desde dentro.*] Quitándome el disfraz.

HELMER: Sí, está bien. Trata de calmarte y tranquilizarte otra vez, mi pajarillo asustado.

NORA: [*Entra en un vestido cotidiano.*] Ya me cambié.

HELMER: ¿Para qué? Ya es muy tarde.

NORA: Porque ya no puedo seguir viviendo contigo.

HELMER: ¡Nora! ¡Nora! ¡Estás fuera de ti! ¡No lo voy a permitir! ¡Te lo prohíbo!

NORA: Ya no tiene caso que me prohíbas nada.

HELMER: Ya no me amas.

NORA: No.

HELMER: ¡Nora! ¿Y puedes decirlo así?

NORA: Me duele mucho, pero no puedo evitarlo.

HELMER: Ya veo, ya veo. Se ha abierto un abismo entre nosotros, no hay por qué negarlo. Pero, Nora, ¿no sería posible que lo llenáramos?

- NORA: Como soy ahora, ya no soy esposa para ti. [*Toma su abrigo y su sombrero así como una pequeña bolsa.*]
- HELMER: ¡Nora, no en este momento! Espera hasta mañana.
- NORA: [*Poniéndose el abrigo.*] No puedo pasar la noche en el cuarto de un hombre extraño.
- HELMER: ¡Se acabó todo! ¡Se acabó todo! Nora, ¿no volverás a pensar en mí?
- NORA: Sé que con frecuencia pensaré en ti y en los niños y en esta casa. Adiós. [*Ella sale hacia el pasillo.*]
- HELMER: [*Se hunde en una silla junto a la puerta y esconde la cara en las manos.*] ¡Nora! ¡Nora! [*Mira a su alrededor y se levanta.*] Vacío. Ella se fue. [*Se escucha la puerta cerrarse abajo.*]

FINAL

Lo que tenemos aquí es un conflicto híbrido de lo peor. No es estático y no siempre es repentino. Es una combinación de ambos tipos de conflicto que podría confundir fácilmente el escritor joven. Por lo tanto, lo examinaremos con más detalle.

Existe un conflicto en ciernes cuando Nora anuncia que se va. Helmer se lo prohíbe pero ella de todos modos se va. Hasta aquí estamos bien. Pero hay conflicto repentino en todo el resto de la escena. El primer salto es la reacción que tiene Nora ante el perdón de Helmer. Ella le agradece y sale de la habitación, saltando sobre un abismo para lograrlo. ¿Ella es sincera cuando dice estar agradecida, o está utilizando un sarcasmo sutil? Nora no es buena sarcástica. Ella se da cuenta perfectamente de la injusticia de la que es objeto y por lo mismo es poco probable que hiciera bromas al respecto, ni amargada ni de otra forma. Pero tampoco parece un momento de gratitud de su parte. Así que nos quedamos con todas esas preguntas cuando ella sale del cuarto.

Cuando regresa y anuncia que ya no puede seguir con Helmer, resulta demasiado repentino. No ha habido preparación para que ella dé este paso.

Pero el salto más grande ocurre cuando Helmer reacciona al hecho de que Nora ya no lo ama:

Ya veo, ya veo. Se ha abierto un abismo entre nosotros.

Resulta casi increíble que un hombre con el carácter de Helmer llegue a ese nivel de comprensión sin considerar de antemano que provocará una fuerte impugnación. Si leemos la versión original al final de este capítulo queda claro a qué me refiero.

Al terminar la escena (en nuestra versión) Nora se va, pero no es una decisión surgida de su problema. Es un salto, un impulso. No sentimos una necesidad absoluta de que lo haga. Tal vez se trata de un capricho del que se arrepentirá y se retractará al día siguiente. Al dejar a Helmer de la forma en que lo hace (en nuestra versión), Nora no logra convencernos, a pesar de su justificación. Éste es el resultado inevitable de un conflicto repentino.

Siempre que un conflicto se retrasa, o surge bruscamente, se detiene, o brinca, es necesario volver a leer nuestra premisa. ¿Está bien diseñada? ¿Es activa? En ese momento hay que remediar cualquier falla que exista en este punto, y entonces volver a los personajes. Tal vez el protagonista es muy débil para sobrellevar la carga de la obra (lo cual tiene que ver con una mala orquestación). *Tal vez, algunos de los personajes de la obra no están en desarrollo constante.* No hay que olvidar que cuando una obra es estática, esto se relaciona directamente con un personaje estático que no puede tomar decisiones. Y no hay que olvidar que este personaje puede ser estático porque no tiene tres dimensiones. Un conflicto detonador genuino es el resultado de personajes que están bien redondeados en términos de la premisa, es decir, que fueron trabajados a partir de ella. De este modo, cada una de las acciones de un personaje como éste será comprensible y resultará dramática para el público.

Si la premisa es "el celoso no sólo se destruye a sí mismo, sino que también destruye al objeto de su amor", el autor sabe, o debería saber, que cada una de las líneas en la obra, cada uno de los movimientos de los personajes deben apoyar y favorecer a la premisa. Partiendo del hecho de que hay muchas soluciones para cada situación, *a los personajes se les permite elegir sólo aquellas soluciones que ayudarán a mejorar y demostrar la premisa.* En el momento en que el autor se decida por una premisa, él y sus personajes se convierten en sus esclavos. Cada uno de los per-

sonajes debe sentir, de manera intensa, que la acción dictada por la premisa es la *única acción posible*. Además, el dramaturgo debe estar convencido de la verdad absoluta que hay en la premisa, o, de lo contrario, sus personajes serán la pálida repetición de su convicción superficial y mal digerida. Recordemos que una obra no es la imitación de la vida. En una obra se debe condensar todo lo que es importante, todo lo necesario. Veremos, en la última parte de *Casa de muñecas*, cómo se agota cada posibilidad antes de que Nora deje a su esposo. Incluso si no se está de acuerdo con la decisión final, ésta resulta comprensible. Para Nora, es absolutamente necesario irse.

Cuando los personajes nada más dan rodeos, *sin tomar ninguna decisión*, sin duda alguna la obra será muy aburrida. Pero si los personajes están en un proceso de desarrollo, no hay nada que temer.

El personaje pivote es responsable del desarrollo de los demás mediante el conflicto. Para ello, hay que asegurarse de que nuestro personaje pivote sea inflexible, que no puede transigir y que no lo hará. Hamlet, Krogstad, Lavinia, Hedda Gabler, Macbeth, Iago, Manders en *Espectros*,⁷ los doctores en *Yellow Jack*⁸ son personajes pivote de tal linaje para quienes transigir queda fuera de toda cuestión. Si una obra brinca o es estática, hay que revisar que la unidad de opuestos sea sólida. El asunto aquí es que el vínculo entre los personajes no puede romperse, y sólo se romperá mediante la transformación de una de las características en uno de ellos, o con la muerte.

Pero regresemos a Nora una vez más. Paso a paso. Nora alcanzó un clímax menor. Ella sigue avanzando a partir de ahí para llegar a otro clímax, esta vez en un plano más alto. Y ella sigue creciendo más, luchando constantemente para aclarar su camino hasta alcanzar su meta última, la cual está contenida en la premisa.

Y ahora, tal vez, debamos volver a leer la obra original. *Las oraciones en cursiva* (además de las acotaciones, por supuesto) *son las que utilizamos en nuestro ejemplo en la escena para ilustrar el conflicto repentino.*

⁷ Véase nota 1 del capítulo 1, p. 34.

⁸ Se refiere a la obra escrita en 1934 por Sidney Howard (ganador de premios Pulitzer y Oscar) y Paul de Kruif (microbiólogo y escritor), fue llevada al cine en 1938. Trata sobre los esfuerzos del mayor Walter Reed por luchar contra la fiebre amarilla —conocida como *yellow jack*— en Cuba entre 1898 y 1900.

CASA DE MUÑECAS

Acto tercero

AMA DE LLAVES: [A medio vestir, en la antesala.] Una carta para la señora.

HELMER: Dámela. [Toma la carta y cierra la puerta.] Sí, es de él. Pero no te la daré; quiero leerla yo mismo.

NORA: Sí, léela.

HELMER: [Cerca de la lámpara.] Casi no tengo valor para hacerlo. Podría ser el fin para nosotros dos... No. Debo saberlo. [Rompe el sobre precipitadamente, repasa en silencio algunas líneas, examina un papel que viene dentro, y lanza un grito de alegría.] ¡Nora! [Nora lo mira interrogante.] ¡Nora! No, tengo que volver a leerlo. ¡Sí, es cierto! ¡Estoy salvado! ¡Nora, estoy salvado!

NORA: ¿Y yo?

HELMER: Tú también, por supuesto; los dos estamos salvados, tú y yo. Mira, te devuelve el pagaré falsificado. Dice que lo lamenta y se arrepiente... habla de un cambio feliz en su vida... Bueno, ¡qué importa lo que diga! ¡Nos hemos salvado, Nora! Nadie puede hacerte nada... ¡Ah, Nora, Nora!... no, primero debo destruir estas cartas delatorias... [Lanza una mirada al recibo.] No, no, no quiero verlo. Todo este asunto no será más que una pesadilla para mí. [Rompe las dos cartas y el recibo, los arroja dentro de la estufa y mira arder los pedazos.] Ya está. Ya no existe el problema. Dice que desde la Navidad, tú... ¡Qué tres días más terribles debes haber pasado, Nora!

NORA: Sí, durante estos tres días he sostenido una lucha terrible conmigo misma.

HELMER: Y la agonía en la que te debes haber metido sin ver otra salida más que... No, no traigamos los malos recuerdos. Sólo debemos alegrarnos y repetir sin cesar: ¡Ya pasó! ¡Ya pasó! Escúchame, Nora. Pareces no darte cuenta de que ya todo pasó. ¿Pero qué te ocurre?... ¿por qué esa cara tan inexpresiva? Ah, ya comprendo, mi pobrecita Nora; no pareces creer que yo te haya perdonado. Pero es cierto, Nora, lo juro; te lo he perdonado todo. Sé que todo lo que hiciste fue por amor a mí.

NORA: Eso es verdad.

HELMER: Me has amado como una esposa debe amar a su marido. Solamente que te faltó el suficiente conocimiento para saber elegir los medios utilizados. Pero ¿supones que por eso te quiero menos, porque no sabes cómo actuar con responsabilidad? No, no; sólo apóyate en mí; y yo te daré consejo y te guiaré. Dejaría yo de ser hombre si este desamparo femenino no te hiciera aún más atractiva a mis ojos. No debes pensar más en las palabras duras que te dije en mi primer instante de consternación, cuando creía que todo iba a derrumbarse sobre mí. *Te he perdonado, Nora.* Te juro que ya te perdoné.

NORA: *Gracias por tu perdón. [Ella sale por la puerta de la derecha.]*

HELMER: *No, no te vayas... [Se asoma.] ¿Qué haces ahí dentro?*

NORA: *[Desde dentro.] Quitándome el disfraz.*

HELMER: *[De pie, en la puerta abierta.] Sí, está bien. Trata de calmarte, y tranquilízate otra vez, mi pequeño pajarillo asustado. Descansa y siéntete protegida. Tengo amplias alas para cobijarte. [Se pasea, sin alejarse de la puerta.] Qué tranquilo y acogedor es nuestro hogar, Nora. Aquí estás segura; aquí te voy a proteger como a una paloma acechada para salvarte de las garras del gavián; apaciguaré tu pobre corazón temeroso. Poco a poco lo conseguiré, Nora, créeme. Mañana temprano verás todo con otros ojos. Pronto todo volverá a ser como antes. Y antes de lo que imaginas, no me necesitarás para repetirme que te he perdonado porque lo advertirás por ti misma. ¿Cómo puedes pensar que alguna vez podría yo llegar a rechazarte, a hacerte reproches? No te imaginas cómo es el corazón de un verdadero hombre. Hay algo que resulta tan dulce y satisfactorio para un hombre en el hecho de saber que ha perdonado a su mujer, y que lo ha hecho con toda libertad y desde el fondo de su corazón. Es como si la hubiera hecho dos veces suya; como si por eso ella volviera a nacer, por decirlo de algún modo; y ella, por esta razón, se ha convertido no sólo en su esposa sino también en su hija. Después de todo lo que hemos pasado, eso es lo que vas a ser para mí, mi pequeña y asustada criatura. No te preocupes por nada, Nora; sólo sé franca y clara conmigo,*

y yo seré tanto tu voluntad como tu conciencia. ¿Pero qué es esto? ¿No te has acostado? ¿Ya te cambiaste?

NORA: [*En vestido cotidiano.*] Sí, Torvaldo. *Ya me cambié.*

HELMER: ¿*Pero para qué? Con lo tarde que es.*

NORA: Esta noche no pienso dormir.

HELMER: Pero, querida Nora...

NORA: [*Mira su reloj.*] No es tan tarde. Siéntate aquí, Torvaldo. Tenemos mucho de qué hablar. [*Se sienta a un lado de la mesa.*]

HELMER: Nora, ¿qué pasa? ¿Y esa cara tan indiferente y distante?

NORA: Siéntate. Va a ser una larga plática; tengo mucho que decirte.

HELMER: [*Se sienta en el lado opuesto de la mesa.*] ¡Me inquietas, Nora! Y no te comprendo.

NORA: No. A eso me refiero. No me comprendes, y yo tampoco te he comprendido en todo este tiempo hasta esta noche. No, no me interrumpas. Sólo debes escuchar lo que tengo que decirte... Vamos a ajustar cuentas, Torvaldo.

HELMER: ¿A qué te refieres?

NORA: [*Después de un breve silencio.*] ¿No te parece algo extraño que estemos sentados aquí uno frente al otro?

HELMER: ¿Algo extraño?

NORA: Tenemos ocho años de casados. ¿No te das cuenta que ésta es la primera vez que tú y yo, como marido y mujer, tenemos una conversación seria?

HELMER: ¿A qué te refieres con seria?

NORA: En estos ocho años, y hasta más, desde que nos conocimos, no hemos tenido una sola conversación en serio.

HELMER: ¿Te refieres a que yo debería haberte contado siempre todas mis preocupaciones sin que tú pudieras hacer nada para ayudarme?

NORA: No me refiero a cuestiones de trabajo. Digo que nunca nos hemos sentado gustosos para hablar y llegar al fondo de las cosas.

HELMER: Pero querida Nora, ¿qué de bueno te habría traído todo esto?

NORA: A eso me refiero; nunca me has entendido. Se han equivocado mucho conmigo, Torvaldo. Primero mi papá, y después tú.

HELMER: ¡Qué dices! Nosotros dos... ¿Nosotros que te hemos amado más que nadie en el mundo?

- NORA: [*Niega con la cabeza.*] Nunca me has amado. Nada más pensaste que era agradable estar enamorado de mí.
- HELMER: Nora, pero ¿qué es lo que dices?
- NORA: Es la pura verdad, Torvaldo. Cuando vivía con papá, él me daba su opinión sobre todas las cosas y yo, así, tenía las mismas opiniones; y si yo pensaba diferente, prefería quedarme callada porque a papá no le habría gustado. Me decía su muñequita, y jugaba conmigo igual a como yo jugaba con mis muñecas. Y cuando vine a vivir contigo...
- HELMER: ¿Qué forma de hablar es ésa sobre nuestro matrimonio?
- NORA: [*Impasible.*] Quiero decir que sencillamente pasé de las manos de papá a las tuyas. Arreglaste todo a tu manera, y así yo adquirí los mismos gustos que tú, o fingía tenerlos, ya no estoy segura, creo que algunas veces fingía y otras era cierto. Cuando lo recuerdo, me parece que he estado viviendo aquí al día como una persona pobre. Sólo existía para hacerte piruetas, Torvaldo. Como tú lo deseabas. Tú y papá han cometido un gran pecado en mi contra. Es culpa suya que yo no haya hecho nada con mi vida.
- HELMER: ¡Qué injusta y desagradecida eres, Nora! ¿No has sido feliz aquí?
- NORA: No, nunca he sido feliz. Creí serlo, pero no lo he sido jamás.
- HELMER: ¡No... no has sido feliz!
- NORA: No, sólo alegre. Y tú siempre has sido tan amable conmigo. Pero nuestro hogar no es más que un cuarto de juegos. He sido una esposa-muñeca como fui una hija-muñeca para papá, y nuestros hijos han sido mis muñecas. Me divertía cuando jugabas conmigo, como los niños se han divertido cuando yo jugaba con ellos. Eso ha sido nuestro matrimonio, Torvaldo.
- HELMER: Hay algo de verdad en lo que dices... aunque como siempre tienes una opinión exagerada y deformada. Pero desde hoy todo cambiará. Se ha terminado la hora del recreo y volveremos a la hora de clases.
- NORA: ¿Clases para quién? ¿Para mí o para los niños?
- HELMER: Para ti y para los niños, mi querida Nora.
- NORA: Vaya, Torvaldo, no eres tú el hombre que habrá de educarme para ser la esposa que necesitas.

HELMER: ¿Y me lo dices tú?

NORA: Y yo... ¿qué capacidad tengo para criar a los niños?

HELMER: ¡Nora!

NORA: ¿No dijiste tú mismo hace un momento que es una misión que no te atreves a confiarme?

HELMER: ¡Estaba enojado! ¿Por qué reparas en eso?

NORA: De hecho, tienes toda la razón. No soy capaz de semejante tarea. Hay otra misión que debo realizar antes. Debo tratar de educarme a mí misma... y tú no eres el hombre que me puede ayudar para hacerlo. Debo lograrlo sola. Y por eso voy a dejarte en este momento.

HELMER: [*Se levanta de un salto*] ¿Qué dices?

NORA: Necesito estar completamente sola para poder comprenderme a mí misma y al mundo que me rodea. *Es por esa razón que no puedo permanecer contigo más tiempo.*

HELMER: ¡Nora! ¡Nora!

NORA: Me voy de aquí en este preciso momento. Estoy segura de que Cristina me dará asilo por una noche...

HELMER: ¡*Te has vuelto loca! ¡No lo permitiré! ¡Te lo prohíbo!*

NORA: *Ya no tiene sentido que me prohíbas nada.* Me llevaré conmigo lo que es mío. No me llevo nada tuyo, ni ahora ni después.

HELMER: ¡Qué locura es ésta!

NORA: Mañana saldré para mi casa... me refiero a mi casa de soltera. Allá me será más fácil encontrar algo que hacer.

HELMER: ¡Eres una mujer ciega y tonta!

NORA: Debo intentar comprender esto, Torvaldo.

HELMER: ¡Abandonas tu hogar, a tu esposo y a tus hijos! ¡Y no consideras el qué dirán!

NORA: No puedo detenerme en eso. Sólo sé que es necesario para mí.

HELMER: Estoy impresionado. Así es como descuidas tus deberes más sagrados.

NORA: ¿Y según tú, cuáles son mis deberes más sagrados?

HELMER: ¿Tengo que decírtelo yo? ¿No son aquellos deberes para con tu esposo y tus hijos?

NORA: Tengo otros deberes igual de sagrados.

- HELMER: No los tienes. ¿Cuáles deberes podrían ser estos?
- NORA: Mis deberes conmigo misma.
- HELMER: Antes que todo, eres esposa y madre.
- NORA: Ya no lo creo. Considero que antes que todo soy un ser humano pensante, igual que tú... o, que al menos, debo intentar llegar a serlo. Torvaldo, no me queda ninguna duda de que la mayoría de las personas te darán la razón, y que estos puntos de vista se pueden encontrar en los libros; pero ya no puedo conformarme con lo que diga la mayoría de la gente, o con lo que digan los libros. Debo reflexionar por mí misma en estas cosas para tratar de comprenderlas.
- HELMER: ¿Puedes entender el lugar que ocupas en esta casa? ¿No tienes una guía infalible para estos asuntos... no tienes religión?
- NORA: Torvaldo, me temo que no sé exactamente lo que es la religión.
- HELMER: Pero ¿qué dices?
- NORA: Sólo sé lo que me dijo el pastor cuando me confirmé. Me dijo que la religión era esto y aquello y lo de más allá. Cuando me haya alejado de todo esto, y esté sola, también revisaré estos asuntos. Veré si lo que dijo el pastor es verdad, o cuando menos, si es verdad para mí.
- HELMER: ¡Esto es inaudito en una niña de tu edad! Pero si la religión no puede llevarte por el buen camino, déjame tratar de despertar tu conciencia. ¿Supongo que tienes algún sentido moral? ¿O debo pensar que no lo tienes? Responde.
- NORA: Torvaldo, te aseguro, que no me resulta fácil responder esa pregunta. De verdad no lo sé. Este asunto me deja perpleja. Sólo sé que tú y yo lo vemos desde un ángulo distinto. También estoy aprendiendo que las leyes no son como yo pensaba; pero me doy cuenta de que es imposible convencerme de que la ley es justa. De acuerdo con la ley, una mujer no tiene el derecho de evitar una molestia a su anciano padre o de salvar la vida de su esposo. No puedo creerlo.
- HELMER: Hablas como una niña. No comprendes las condiciones del mundo en que vives.
- NORA: No, no lo sé. Pero voy a intentarlo. Voy a ver si puedo dilucidar quién tiene la razón: el mundo o yo.

HELMER: Estás enferma, Nora; estás delirando. Casi llego a pensar que estás loca.

NORA: Nunca he tenido tanta claridad de pensamiento como esta noche.

HELMER: ¿Y con esa lucidez y esa seguridad abandonas a tu esposo y a tus hijos?

NORA: Sí, así es.

HELMER: Entonces hay una única explicación posible.

NORA: ¿Y cuál es?

HELMER: *Ya no me amas.*

NORA: *No, en efecto.*

HELMER: ¡*Nora!*.. ¿*Y me lo dices así?*

NORA: *Me duele mucho, Torvaldo, siempre has sido tan amable conmigo, pero no puedo evitarlo. Ya no te amo.*

HELMER: [*Se recompone.*] ¿Esta también es una convicción clara y verdadera?

NORA: Sí, absolutamente. Ésta es la razón por la que ya no puedo seguir aquí.

HELMER: ¿Y puedes decirme qué fue lo que hice para perder tu amor?

NORA: Sí, por supuesto. Fue esta noche, al ver que no se realizaba el milagro que yo esperaba; y entonces me di cuenta de que tú no eras el hombre que yo pensaba que eras.

HELMER: Explícate mejor. No te entiendo.

NORA: He esperado pacientemente ocho años; Dios sabe que yo era consciente de que los milagros no ocurren a diario. Después cayó esta desgracia sobre mí; y entonces sentí que por fin iba a ocurrir el milagro. Cuando la carta de Krogstad estaba ahí, en ningún momento imaginé que tú aceptarías las condiciones de este hombre. Estaba tan segura de que le dirías: «Vaya usted a contárselo a todo el mundo.» Y cuando lo hubiera hecho...

HELMER: Sí... ¿Cuándo yo hubiera expuesto a mi esposa a la vergüenza y la desgracia?

NORA: Cuando lo hubiera hecho, estaba completamente segura de que darías la cara y asumirías toda la responsabilidad y dirías: yo soy el culpable.

HELMER: ¡*Nora!*

- NORA: ¿Quieres decir que yo nunca habría aceptado semejante sacrificio de tu parte? No, claro que no. Pero ¿qué habrían valido mis afirmaciones frente a las tuyas? Éste es el milagro que yo esperaba y temía; y para evitarlo, quise acabar con mi vida.
- HELMER: Nora, por ti habría trabajado día y noche, soportaría las penas. Pero no hay nadie que sacrifique el propio honor por el ser amado.
- NORA: Es algo que han hecho cientos de mujeres.
- HELMER: ¡Ah, hablas y piensas como una chiquilla!
- NORA: Puede ser. Pero tú no piensas ni hablas como el hombre con quien yo quiera unirme. Tan pronto como desapareció tu temor, y no era un temor por lo que pudiera pasarme a mí, sino por lo que podría pasarte a ti, cuando todo hubo pasado, y en lo que a ti se refiere, era exactamente como si nada hubiera ocurrido. Exactamente como antes, volví a ser tu alondra, tu muñeca, a quien en el futuro tratarías con exagerado cuidado, porque era un ser tan frágil y endeble. [Se levanta.] Torvaldo, en ese momento fue cuando me di cuenta de que durante ocho años yo había estado viviendo aquí al lado de un extraño, y con quien hasta tuve tres hijos... ¡Ah, no puedo ni siquiera pensar en ello! ¡Podría hacerme pedazos yo misma!
- HELMER: [Con tristeza.] *Ya veo, ya veo. Se ha abierto un abismo entre nosotros, no hay por qué negarlo. Pero, Nora, ¿no sería posible que lo llenáramos?*
- NORA: *Como soy ahora, no soy mujer para ti.*
- HELMER: Sé que puedo convertirme en un hombre distinto.
- NORA: Tal vez... si te quitan tu muñeca.
- HELMER: ¡Pero separarnos!... ¡Separarme de ti! No, no, Nora. No puedo hacerme a esa idea.
- NORA: [Sale por la derecha.] *Razón de más para hacerlo. [Regresa con su abrigo y una pequeña bolsa, que coloca en la silla junto a la mesa.]*
- HELMER: ¡Nora, Nora, todavía no! *Espera hasta mañana.*
- NORA: [Se pone el abrigo.] *No puedo pasar la noche en la habitación de un hombre desconocido.*

HELMER: ¿Pero no podemos vivir aquí como hermanos?

NORA: [*Se pone el sombrero.*] Sabes muy bien que eso no duraría. [*Se envuelve en su chal.*] Adiós, Torvaldo. No veré a los pequeños. Sé que están en mejores manos que las mías. Como soy ahora, no les sirvo para nada.

HELMER: Pero algún día, Nora... ¿algún día?

NORA: ¿Cómo voy a saberlo? No tengo idea de lo que va a ser de mí.

HELMER: Pero eres mi esposa, sin importar lo que te pase.

NORA: Escucha, Torvaldo. He oído decir que cuando una esposa abandona el hogar de su esposo, como lo estoy haciendo ahora, él queda liberado de toda obligación para con ella. En cualquier caso, te libero de todas tus obligaciones. No debes sentirte atado a mí de ninguna manera, como tampoco quiero estar atada a ti. Deber existir plena libertad de ambas partes. Toma, aquí te devuelvo tu anillo. Dame el mío.

HELMER: ¿También eso?

NORA: También eso.

HELMER: Aquí tienes.

NORA: Está bien. Ahora todo terminado. Aquí dejo las llaves. Las muchachas conocen perfectamente el manejo de la casa, incluso mejor que yo. Mañana, cuando me haya ido, Cristina vendrá a empacar las cosas que traje de mi casa. He pedido que me las mande.

HELMER: ¡*Se acabó!* ¡*Se acabó!* Nora, ¿no volverás nunca más a pensar en mí?

NORA: *Sé que pensaré con frecuencia en ti, en los niños y en la casa.*

HELMER: ¿Puedo escribirte, Nora?

NORA: No, nunca. No debes hacerlo.

HELMER: Pero al menos déjame enviarte...

NORA: Nada, nada.

HELMER: Permíteme ayudarte si lo necesitas.

NORA: No. No puedo recibir nada de un extraño.

HELMER: Nora, ¿puedo dejar de ser un extraño para ti?

NORA: [*Toma la bolsa.*] Ay, Torvaldo, tendría que realizarse el mayor de los milagros.

HELMER: Dime cuál es ese milagro.

NORA: Tú y yo tendríamos que estar tan cambiados que... Ay, Torvaldo ya no creo que vayan a ocurrir milagros.

HELMER: Pero yo sí. Dime. Tan cambiados que...

NORA: Que nuestra vida en común fuera un verdadero matrimonio. Adiós. [*Sale por el pasillo.*]

HELMER: [*Se hunde en una silla y hunde la cara entre sus manos.*] ¡Nora! ¡Nora! [*Mira alrededor y se levanta.*] Vació. Ya se fue. [*Con un rayo de esperanza.*] ¿El mayor de los milagros? [*Se escucha el sonido de la puerta que se cierra abajo.*]

TELÓN

Ahora leamos el conflicto repentino del inicio del capítulo una vez más. Vale la pena ver cómo si se elimina la transición, un conflicto ascendente puede transformarse en un conflicto repentino.

5. Conflicto ascendente

El conflicto ascendente es resultado de una premisa bien diseñada y bien orquestada, de personajes tridimensionales, entre quienes está bien establecida la unidad de opuestos.

“Un egoísta exacerbado se destruye a sí mismo” es la premisa de *Hedda Gabler*⁹ de Ibsen. Al final, Hedda se suicida porque, sin darse cuenta, quedó atrapada en la red de su propia trama.

Cuando empieza la obra, Tesman y Hedda, su esposa, acaban de regresar de su luna de miel la noche anterior. La señorita Tesman, tía con la que él vivía, llega temprano esa mañana para ver si todo está bien. Ella y su decrepita hermana han hipotecado su pequeña pensión anual con el fin de conseguir una casa para los recién casados. La tía considera a Tesman como su propio hijo, y él la considera como padre y madre a la vez.

TESMAN: ¡Qué hermoso sombrero te acabas de comprar! [*El sombrero está en su mano y lo mira por todas partes.*]

SEÑORITA TESMAN: Lo compré por Hedda.

TESMAN: ¿Por Hedda? ¿Cómo?

SEÑORITA: Sí, para que Hedda no se avergüence de mí cuando salgamos juntas. [*Tesman deja el sombrero. Por fin entra Hedda. Es irritable. La señorita Tesman le entrega un paquete a Tesman.*]

TESMAN: Bueno, qué veo. ¿Me las has guardado, tía Julia? ¡Hedda! ¿No te parece conmovedor?

HEDDA: Pues ¿qué es?

TESMAN: Mis viejos zapatos de casa. ¡Mis pantuflas!

⁹ *Hedda Gabler*. Escrita en 1890, once años después de *Casa de muñecas*. Hedda es una mujer que sueña con un mundo ideal y sublime, pero que vive una realidad burguesa y mediocre.

- HEDDA: Ah, sí. Recuerdo que en nuestro viaje hablabas mucho de ellas.
- TESMAN: Sí, me hicieron mucha falta. [*Va hacia ella.*] ¡Ahora te las voy a enseñar, Hedda!
- HEDDA: [*Se acerca a la estufa.*] Gracias. Francamente no me interesa.
- TESMAN: [*La sigue.*] Fíjate. A pesar de lo enferma que estaba, la tía Rina las bordó para mí. Ah, no puedes imaginarte la cantidad de recuerdos que me traen.
- HEDDA: [*En la mesa.*] A mí no.
- SEÑORITA: Claro que a Hedda no, George.
- TESMAN: Bueno, pero ahora ella pertenece a la familia, y pensé...
- HEDDA: [*Interrumpe.*] Nunca nos vamos a entender con esta doncella. [*La doncella prácticamente crió a Tesman.*]
- SEÑORITA: ¿No te llevas bien con Bertha?
- TESMAN: ¿Por qué, querida, qué te hace pensar eso?
- HEDDA: [*Señala.*] ¡Mira! ¡Ahí! Dejó su viejo sombrero ahí tirado en una silla.
- TESMAN: [*Consternado, deja caer las pantuflas al suelo.*] Por qué, Hedda...
- HEDDA: Sólo imagina si alguien entrara y lo viera.
- TESMAN: Pero Hedda... ¿si es el sombrero de la tía Julia!
- HEDDA: Ah. ¿Sí?
- SEÑORITA: [*Recoge el sombrero.*] Sí, claro que es mío. Y en cuanto a que es viejo, no lo es, señora Hedda.
- HEDDA: En realidad no lo vi de cerca, señorita Tesman.
- SEÑORITA: [*Se pone el sombrero.*] Permítame decirle que es la primera vez que lo uso... la primera.
- TESMAN: Y es un sombrero muy vistoso también... muy bonito.
- SEÑORITA: No es para tanto, George. [*Mira a su alrededor.*] ¿Mi sombrilla? Ah, aquí está. [*La coge.*] Porque también ésta es mía... [*Murmura*]... y no de Bertha.
- TESMAN: ¿Sombrero nuevo y sombrilla nueva? ¡Fíjate, Hedda!
- HEDDA: Y le sientan muy bien.
- TESMAN: Sí, ¿verdad? Pero, querida tía, observa bien a Hedda antes de irte. ¡Mira qué hermosa es!

SEÑORITA: Ah, cariño, eso no es novedad. Hedda siempre ha sido encantadora. [*Se hace a un lado.*]

TESMAN: [*La sigue.*] Sí, ¿pero ya notaste la magnífica condición física que tiene? ¿Cómo embarneció en el viaje?

HEDDA: [*De un lado a otro de la habitación.*] ¡Ah, silencio!

Llevamos sólo unas cuantas páginas del principio de la obra, y aparecen ante nosotros tres personajes completos y redondos. Los conocemos y ellos viven y respiran, mientras que en *Idiot's Delight* el autor necesita dos actos y medio para juntar a sus dos personajes principales y desafiar a un mundo hostil en la última escena de la obra.

¿Por qué surge el conflicto en *Hedda Gabler*? Antes que nada, existe la unidad de opuestos; además de que los personajes son complejos con *convicciones fuertes*. Hedda desprecia a Tesman y todo lo que él representa. Ella es inflexible. Se casó con él por conveniencia y lo utiliza para alcanzar un nivel social más alto. ¿Es posible que ella lo corrompa a pesar de ser el representante de la pureza y de la honestidad más escrupulosa?

Ningún dramaturgo se atrevería a alinear a estos personajes —todos ellos tan distintos entre sí— sin tener una premisa bien definida.

En una lucha a muerte, se puede lograr tensión a través de personajes inexorables. La premisa debe mostrar la meta que se desea alcanzar, y los personajes deberían guiarse por esa meta, como ocurría con el Destino en el drama griego.

En *Tartufo*, el conflicto ascendente es atribuible a Orgon, el personaje pivote, que fuerza la aparición del conflicto. Él es inflexible. Al inicio, declara lo siguiente:

Él [Tartufo] alejó mi alma de mi infancia y me enseñó a no poner mi corazón en las cosas mundanas. Y ahora, yo podría ver morir a mi madre, a mi esposa o a mis hijos sin sentir demasiado dolor.

Cualquier hombre que pueda hacer semejantes afirmaciones provocará un conflicto, y así lo hace.

Así como la creencia de Helmer en la honestidad escrupulosa y en el honor cívico desencadena el drama, la intolerancia rabiosa de Orgon acarreó sobre él todas las desventuras que le acontecen. Hay que pres-

tar atención a la “intolerancia rabiosa”. Iago en *Otelo* es inflexible; la tenacidad de perro bulldog que tiene Hamlet lo lleva al final amargo de la historia; el deseo arraigado que tiene Edipo por encontrar al asesino del rey hizo que la tragedia cayera sobre él. Estos personajes con voluntad de hierro, guiados por una premisa bien comprendida y claramente diseñada, sólo pueden elevar la obra hasta alcanzar su nivel más alto.

Dos fuerzas determinadas e inflexibles que entablan un combate provocarán un conflicto ascendente con una fuerza vigorosa.

No se debe permitir que nadie nos diga que sólo ciertos tipos de conflicto poseen valor dramático o teatral. Cualquier conflicto funcionará si se tienen personajes tridimensionales con una premisa bien planteada. A través del conflicto, estos personajes se darán a conocer a sí mismos, y cobrarán un valor dramático, suspenso y todos los demás atributos que en la jerga teatral se conocen como “dramáticos”.

En *Espectros*¹⁰, al principio es amable la oposición que manifiesta Manders contra la señora Alving, pero se desarrolla paulatinamente hasta llegar a un conflicto ascendente.

MANDERS: ¡Ah! Ahí tiene los resultados de su lectura. Una buena semilla dio frutos: ¡un tipo de literatura abominable, subversiva y de propuesta!

□ (Pobre Manders. Qué razón tiene en su reclamo. Siente que ha dicho la última palabra, y que la señora Alving será aplastada. Su ataque la condena. Ahora veremos el contraataque, el cual constituye el conflicto. La condena por sí sola no puede crear el conflicto si la persona condenada la acepta. Pero la señora Alving la rechaza, y se la arroja a la cara.)

SRA. ALVING: En eso se equivoca, mi amigo. Usted es el que me hizo que empezara a pensar, así que le debo las gracias por eso.

□ (Por supuesto que Manders grita consternado: «¡Yo!» El contraataque debe ser más fuerte que el ataque con el fin de que el conflicto

¹⁰ Véase nota 1 del capítulo I, p. 34.

no sea estático. Por lo tanto, la señora Alving reconoce el hecho pero culpa a su acusador.)

SRA. ALVING: ¡Sí! Al forzarme a someterme a lo que usted llama deber, y a mis obligaciones, al considerar correcto y justo aquello contra lo que luchaba todo mi ser como si peleara contra un ser abominable. Eso fue lo que me llevó a examinar con una mirada crítica todas sus enseñanzas. Yo sólo quería deshilar un punto, pero en cuanto lo hice todo el tejido se desbarató y entonces me di cuenta de que el tejido había sido hecho a máquina.

□ (Lo obliga a adoptar una posición defensiva. Él titubea por un momento. Ataque, contraataque.)

MANDERS: [*Suavemente y con emoción.*] ¿Es eso todo lo que he logrado a través de la lucha más dura que he tenido en mi vida?

□ (La señora Alving se le ofreció en un momento crucial. Y él le está recordando el sacrificio que tuvo que hacer al rechazarla. Esta pregunta inofensiva es un desafío, y la señora Alving lo acepta.)

SRA. ALVING: Mejor llámelo la derrota más vergonzosa de su vida.

□ (Cada palabra lleva el conflicto más lejos.)

Si yo le digo ladrón a alguien, esto es una invitación al conflicto, pero nada más. Del mismo modo que en el acto de la concepción se necesita al macho y a la hembra, así se requiere algo junto con el desafío para el conflicto. El acusado podría responder: «Mira quién lo dice», y podría rehusarse a continuar con la ofensa, lo cual significaría que el conflicto se cancela. Pero si como respuesta esa persona también *me* llama ladrón, existe la promesa de un conflicto.

El drama no es una imagen de la vida sino su esencia. En una obra de teatro es necesario condensar. En la vida, las personas pelean un año sí

y otro no, sin llegar a tomar la decisión de eliminar el factor que provoca el problema. En el drama esto debe condensarse en los aspectos esenciales, dando la ilusión de años de altercados y prescindiendo del diálogo superfluo.

Resulta interesante notar que en *Tartufo* el conflicto ascendente se logró por un método diferente del que se utilizó en *Casa de muñecas*. Mientras que en las obras de Ibsen, conflicto significa un combate real entre los personajes, en *Tartufo*, Molière empieza con un grupo enfrentado a otro grupo. La insistencia de Orgon, que será arruinada por él mismo, no puede ser considerada conflicto. Sin embargo, logra alcanzar una tensión ascendente. Veamos:

ORGON: Es un título de propiedad, perfectamente legal, mediante el cual te cedo todos mis bienes.

□ (Es obvio que esta afirmación no es un ataque.)

TARTUFO: [*Retrocediendo.*] ¿A mí? Ah, hermano, hermano mío. ¿Cómo se te ocurrió semejante cosa?

□ (Y esto tampoco es un contraataque.)

ORGON: Porque, para decir verdad, fue tu historia la que me dio la idea.

TARTUFO: ¿Mi historia?

ORGON: Sí, esa historia acerca de tu amigo en Lyons, quiero decir Limoges. ¿Estás seguro de que no lo has olvidado?

TARTUFO: Ahora lo recuerdo. Pero si hubiera sabido que iba a provocarte esto, hermano, antes me hubiera cortado la lengua.

ORGON: Pero tú no... ¿no me estás diciendo que lo rechazas?

TARTUFO: No, cómo puedo yo aceptar una responsabilidad tan grande.

ORGON: ¿Por qué no? Aquel hombre lo hizo.

TARTUFO: Ah, hermano, pero él era un santo, mientras que yo soy un ser indigno.

ORGON: Yo no conozco ningún santurrón, y no confiaré en nadie más que en ti.

TARTUFO: Si yo aceptara esta encomienda, hombre de Luzbel, se diría que me he aprovechado de tu sencillez.

- ORGON: La gente me conoce mejor, mi amigo. No soy alguien a quien se pueda engañar fácilmente.
- TARTUFO: No me refiero a lo que puedan decir de mí, hermano, sino de ti.
- ORGON: Entonces aleja tus temores, mi amigo, porque me place verlos parlotear. Y piensa, piensa en el poder eterno que te dará este título de propiedad. Con él, podrías reformar mi hogar tan ingobernable, salvarlo de una vez de la relajación y de la prodigalidad para que ya no angustien a tu alma.
- TARTUFO: Es cierto que me daría grandes oportunidades.
- ORGON: ¡Ja! Lo admites. Entonces, ¿no es tu deber aceptar lo que te cedo por su bien y el mío?
- TARTUFO: Antes no lo había visto así. Incluso hasta puede ser como tú dices.
- ORGON: Así es. Hermano, su salvación está en tus manos. ¿Vas a dejarlos perder por completo?
- TARTUFO: Tus argumentos me han convencido, querido amigo. Hice mal en dudar.
- ORGON: ¿Entonces aceptas el título de propiedad?
- TARTUFO: Se hará la voluntad del cielo en este y otros asuntos. Lo acepto.
[Pone el título en su pecho.]

Hasta aquí no hay conflicto, pero sabemos que no sólo el incauto Orgon quedará arruinado con este trato, sino también su familia tan adorable y decente. Ahora, pasmados, veremos cómo Tartufo utilizará este poder recién adquirido. En realidad esta escena es una preparación para el conflicto: anticipa o prepara el conflicto.

Aquí nos enfrentamos a un conflicto ascendente distinto del que expusimos antes. ¿Cuál de los dos métodos es mejor? La respuesta es: cualquiera de los dos es bueno siempre y cuando ayude a surgir al conflicto. Molière alcanzó su conflicto ascendente al unir fuertemente a la familia para desafiar a Tartufo (grupo contra grupo). La reticencia de Tartufo a aceptar la oferta que le hace Orgon es hipócrita y débil. No hay conflicto en ningún momento. *Sin embargo, la sola oferta que hace Orgon de transferir su fortuna a Tartufo constituye el punto de tensión y anticipa una batalla a muerte entre él y su familia.*

Regresemos a *Spectros* por un momento. Manders dice:

¡Ah! Ahí tiene los resultados de su lectura. Una buena semilla dio frutos: ¡un tipo de literatura abominable, subversiva y de propuesta!

Si la señora Alving contestara: «¿De veras?» o «¿Y a usted qué le importa?» o «¿Qué sabe usted de libros?» o cualquier cosa de este tipo para increpar a Manders sin atacarlo, el conflicto sería, por cualquier lado que se le mire, estático. Pero ella responde:

En eso se equivoca, mi amigo.

Primero, ella le da una negativa general, y después añade una ironía al llamarlo "mi amigo". La siguiente oración es algo inesperada, llevando el ataque al territorio del enemigo. Es un puñetazo en el cuerpo que casi la paraliza.

Usted es el que me hizo que empezara a pensar, así que le debo dar las gracias por eso.

Si nos pudiéramos en el campo de la lucha libre, el "¡Yo!" de Manders equivaldría a un "¡Auch!" o inclusive a "¡Falta!"

La señora Alving sigue aprovechando su ventaja, lanzando puñetazos sobre el desafortunado Manders, liquidándolo con un gancho al hígado pero falla el golpe. Si la señora Alving hubiera logrado acabar con su antagonista, la obra habría terminado ahí mismo. Pero Manders tampoco es un luchador rudo. Cuando recibe el golpe, se defiende para recuperar su posición, y después contraataca con fuerza. Éste es un conflicto ascendente.

SRA. ALVING: Mejor llámelo la derrota más vergonzosa de su vida.

□ (El puñetazo que golpeó la barbilla de Manders.)

MANDERS: [Boxeando.] Fue la victoria más grande de mi vida, Helen. Una victoria sobre mí mismo.

SRA. ALVING: [Cansada pero valerosa.] Nos hicieron mal a los dos.

MANDERS: [Al ver una oportunidad, se apresura.] ¿Un mal? Mal para mí que te supliqué que, como esposa, regresaras con tu

legítimo marido cuando me buscaste, medio aturdida y chillando: «Aquí estoy. Tómame.» ¿Estuvo mal eso?

El conflicto sigue aumentando cada vez más, revelando los sentimientos más íntimos de los personajes, las fuerzas que los llevaron a actuar como lo hicieron; la posición que tiene ahora cada uno de ellos; y el rumbo que están tomando. Cada uno de los personajes tiene una premisa bien diseñada en la vida. Saben qué es lo que quieren, y luchan para conseguirlo.

La obra de Eugene O'Neill, *El luto embellece a Electra*¹¹ es un espléndido ejemplo de conflicto ascendente. El único problema es que los personajes, cuando se encaminan hacia su final inevitable, aunque están involucrados en una lucha a muerte, no tienen una motivación profunda.

Si leemos la sinopsis que se presenta al final de este libro, podremos encontrar una fuerza motivadora dinámica e irresistible en los personajes, la cual los lleva a su final inevitable: Lavinia venga a su padre, y Cristina se libera a sí misma del vínculo con su esposo.

El conflicto llega por oleadas, provocando un impresionante crescendo cada vez más alto, impresionante en cuanto al poder que alcanza, hasta que empezamos a hacer un escrutinio sobre los personajes. Entonces, muy a nuestro pesar, nos damos cuenta de que toda esta sangre y este escándalo eran sólo imitaciones. No podemos creerles. No eran personas de carne y hueso. Eran la creación de un autor cuya vitalidad y poder extraordinarios los hacen comportarse como lo harían los seres vivos conscientes. Pero en el momento en que el autor los deja solos se caen bajo el endeble peso de su existencia.

Los personajes van sin oponer resistencia hacia donde el autor les dice que vayan. No tienen voluntad propia. Lavinia odia a su mamá con un odio frío porque es precisamente este sentimiento el que generará el conflicto. Lavinia descubre algunas cosas acerca de su padre, lo cual disminuirá el amor desbordado tan protector que ella siente por él, pero lo reduce al grado de ser inexistente. Así tuvo que hacerlo, como si tuviera que cumplir con el papel que el autor le había asignado.

¹¹ Véase la nota 20 del capítulo anterior, p. 107.

El Capitán Brent odia a los Mannon porque en el pasado ellos dejaron morir de hambre a su madre. Pero tampoco importa el hecho de que él mismo la haya abandonado a su destino, y que se hubiera alejado de ella durante años. El conflicto debe continuar.

Cristina odia a su esposo porque su amor se transformó en odio, y lo mata. Pero ¿qué fue lo que hizo que este amor se transformara en odio? El autor nunca lo explica.

O'Neill tiene una buena razón para no divulgar su secreto: él mismo no lo conoce. No tiene premisa.

O'Neill imitó el patrón del teatro griego. Pensó que si utilizaba al Destino en lugar de la premisa aseguraría la presencia de una fuerza generadora que sería equivalente a los clásicos del drama helénico. Pero falló porque las obras griegas tienen una premisa disfrazada de Destino, mientras que O'Neill sólo incluyó al Destino ciego, sin premisa.

Como vemos, el conflicto ascendente puede lograrse también con personajes superficiales, mal diseñados, pero no es este el tipo de obra que queremos escribir. Cuando estamos en el teatro sentados en la butaca, es posible que este tipo de obras nos impresione y hasta nos infunda terror. Pero estas obras muy pronto se convierten sólo en recuerdos porque no se asemejan a la vida que conocemos. Los personajes no son tridimensionales.

Una vez más: el conflicto ascendente se consigue con una premisa bien diseñada y con la unidad de opuestos, además con personajes tridimensionales.

6. Movimiento

Resulta muy sencillo poder reconocer una tormenta como conflicto, aunque lo que experimentamos y llamamos "tormenta" o "ciclón", en realidad es el clímax, esto es, el resultado de cientos y miles de pequeños conflictos, cada uno más grande y más peligroso que el anterior, hasta llegar a una crisis: la calma antes de la tormenta. La decisión se toma en ese último momento, y la tormenta o bien pasa y se aleja, o rompe con toda su furia.

Cuando pensamos en cualquier manifestación de la naturaleza, solemos pensar en que sólo existe una causa posible. Decimos que una tormenta empieza de tal o cual forma, y se nos olvida que cada tormenta tiene antecedentes distintos, aunque los resultados sean básicamente los mismos, del mismo modo en que cada muerte se origina de diferentes condiciones, aunque, en esencia, la muerte es la muerte.

Todo conflicto está formado por ataque y contraataque, aunque cada conflicto es distinto de cualquier otro. En cada conflicto hay movimientos pequeños, casi imperceptibles (transiciones), los cuales determinan el tipo de conflicto ascendente que se utilizará. Estas transiciones, a su vez, están determinadas por cada uno de los personajes. Si el personaje es lento para pensar, o perezoso, su transición afectará al conflicto por su pereza, y puesto que no hay dos personas que piensen exactamente igual, tampoco hay dos transiciones ni dos conflictos idénticos.

Observemos a Nora y a Helmer durante un momento. Veamos la motivación que ellos mismos no conocen. ¿Por qué Nora asiente cuando eso afianza el argumento de Helmer *contra* ella? ¿Qué está implicado en una sencilla oración?

Helmer acaba de descubrir la falsificación del documento. Está iracundo.

HELMER: Miserable criatura, ¿qué has hecho?

□ (Éste no es un ataque. Él sabe perfectamente qué fue lo que hizo Nora, pero está horrorizado al darse cuenta. Helmer está luchando contra él mismo y necesita tomar un respiro. Pero esta línea *presagia* el ataque rencoroso que se avecina.

NORA: Déjame ir. No debes sufrir por mi culpa. No debes llevar tú ese peso.

□ (Y éste tampoco es un contraataque, aunque el conflicto continúa en aumento. Aquí, Nora todavía no está consciente de que Helmer no tiene la menor intención de cargar con la culpa de ella, y tampoco se da plena cuenta de que él está enojado con ella. Ella sabe que él ha estallado de cólera, pero cree que no habla en serio. Y conserva la última pizca de ingenuidad la cual la hace muy atractiva en vistas del peligro inminente. Entonces ésta no es una oración para pelear, sino una transición que hace crecer el conflicto.)

Si no conociéramos a Helmer, su carácter, sus escrúpulos morales, su fanatismo por la honestidad, la batalla de Krogstad en ningún momento sería un conflicto. No habría nada que esperar. La única pregunta sería quién es más astuto que todos. Así, *el movimiento pequeño sólo se hace importante en relación con el movimiento más grande.*

*La fiebre del heno*¹² es una obra que nos ofrece material como ejemplo. La escena que hemos tomado no contiene grandes movimientos. No hay nada en juego, nada que haga importantes a los pequeños movimientos. Si un personaje pierde no hay daño alguno: mañana será otro día. El hecho de que esta obra sea una comedia no es excusa para que haya una falla tan grave, como evidenciaremos más adelante por el hecho de que ésta no es una buena comedia.

¹² *La fiebre del heno* (*Hay Fever*) es una comedia escrita en 1924 por Noel Coward (véase nota 4 de este capítulo), y llevada a escena en 1925. Desde entonces se ha presentado en numerosas ocasiones. La trama se ubica en la campiña inglesa, en la que los miembros de la excéntrica familia Bliss han invitado a algunos amigos para pasar con ellos el fin de semana. Pero el comportamiento egoísta de los anfitriones provoca la huida de los invitados.

Los comentarios entre paréntesis después de cada diálogo (ataque, avance, contraataque) indican las potencialidades de desarrollo que tiene ese parlamento en cada conflicto.

De *La fiebre del heno* de Noel Coward:

(Una familia formada por una encantadora madre, actriz retirada; un padre muy agradable que es novelista, y dos hijos preciosos. Han invitado a algunas personas para el fin de semana. Mamá Judith invitó a su amistad más reciente. Papá David también, lo mismo que Sorel, la hija; Simón, el hijo, ha invitado quién sabe a quién. Antes de que lleguen los invitados —son cuatro personas comunes que funcionan como “patifios” para la familia— están discutiendo sobre cómo se van a acomodar para dormir.)

SOREL: Debí pensar que tú estarías arriba dándole alas a los jóvenes tontos y huecos que han quedado encantados al saber tu nombre. [Ataque.]

JUDITH: Puede que sea cierto, pero no le permito a nadie más que a mí decirlo. Espero que te portes bien conmigo como hija, y no como una tía regañona. [Contraataque. Aumenta.]

SOREL: Eso es tan vulgar. [Ataque. Aumenta.]

JUDITH: ¿Vulgar? Tonerías. ¿Qué me dices de tu diplomático? [Contraataque.]

SOREL: ¿Estás segura de que lo mío es distinto, mamita? [Estático.]

JUDITH: Si crees que porque eres una joven vigorosa e ingenua de diecinueve años tienes el monopolio total de cualquier aventura amorosa que pueda ocurrir, lo siento pero es mi deber desilusionarte. [Ataque.]

SOREL: Pero, mamá... [Aumento.]

JUDITH: Así como vas, cualquiera puede pensar que tengo ochenta años. Fue un gran error no haberte inscrito en un internado para que cuando volvieras a casa yo me hubiera convertido en tu hermana mayor. [Estático.]

SIMÓN: No habría servido de nada; todos saben que somos tu hijo y tu hija. [Estático.]

JUDITH: Nada más porque fui lo bastante estúpida como para mecerlos frente a las cámaras cuando eran chiquitos. Sabía que me arrepentiría. [Estático.]

- SIMÓN: No veo para qué tratar de ser más joven de lo que eres. [*Ataque. Aumenta.*]
- JUDITH: A tu edad, querido, sería indecente que lo intentaras. [*Contraataque.*]
- SOREL: Pero mamita, no te das cuenta, es horriblemente indigno que te andes pavoneando con hombres jóvenes. [*Ataque.*]
- JUDITH: No me pavoneo, nunca lo he hecho. Moralmente siempre me he portado bien, toda mi vida, más o menos, y si jugar me da placer, no veo por qué no he de coquetear. [*Estático.*]
- SOREL: Pues ya no debería darte placer. [*Ataque.*]
- JUDITH: Sabes, Sorel, cada día te vuelves más detestablemente femenina. Hubiera querido criarte de otra forma. [*Contraataque.*]
- SOREL: Estoy orgullosa de ser femenina. [*Ataque.*]
- JUDITH: Eres encantadora y yo te adoro [*la besa*], y eres muy bonita y estoy muy celosa de ti. [*Estático.*]
- SOREL: ¿De veras? Qué conmovedor. [*Estático.*]
- JUDITH: ¿Serás amable con Sandy verdad? [*Estático.*]
- SOREL: ¿Y mejor no puede dormir en el sótano, en el “infiernillo”? [*Estático.*]
- JUDITH: Cariño, él es muy atlético y todas esas tuberías de agua disminuirían su vitalidad. [*Estático.*]
- SOREL: También disminuirán la vitalidad de Richard. [*Estático.*]
- JUDITH: Él ni siquiera las notará. Probablemente como diplomático está muy acostumbrado a las embajadas tropicales calurosas con abanicos y toda la cosa. [*Estático.*]
- SIMÓN: De todos modos será agotador. [*Estático.*]
- SOREL: Te estás volviendo muy aburrido y exclusivista, Simón. [*Salto.*]
- SIMÓN: Para nada, sólo que detesto ser cordial con los hombres que son tus amigos. [*Ataque.*]
- SOREL: Nunca has sido amable con ninguno de mis amigos, hombres o mujeres. [*Contraataque.*]
- SIMÓN: Como sea, el cuarto japonés es una habitación para mujeres, y una mujer es quien debe hospedarse ahí. [*Estático hasta para ser la transición que se supone que es.*]
- JUDITH: Se lo prometí a Sandy. A él le fascina todo lo japonés. [*Estático.*]

SIMÓN: También a Myra. [Salto.]

JUDITH: ¡Myra! [Salto.]

SIMÓN: Myra Arundel, yo la invité. [Aumento.]

JUDITH: ¿Que hiciste qué? [Aumento.]

¡Sorpresa! ¡Sorpresa! Nadie, con excepción del público, sospechaba que Simón también podía haber invitado a alguien. Éste es el punto alcanzado por la escena: es evidente que hay varias páginas escritas en balde porque no hay un movimiento grande que le dé significado a los movimientos pequeños. Y, debido a que los personajes son transparentes y bidimensionales, tampoco hay mucha transición.

Supongamos que quieres echar a andar un coche: ésta es tu premisa. Primero hace ignición la gasolina. Una gota de gasolina puede explotar. Si por alguna razón no se produce ahí la explosión (conflicto), el carro se quedará estático (igual que la obra). Pero si la gasolina fluye sin dificultad, ocurrirá una explosión tras otra (un conflicto crea otro conflicto) y la máquina vibrará con un canturreo constante. El carro (y tu obra) se estará moviendo.

Todas esas pequeñas explosiones pondrán el carro en movimiento. Para iniciar el movimiento grande de las ruedas, son necesarias no una ni dos sino muchas explosiones

En una obra, cada conflicto provoca que se desencadene una serie de pequeños conflictos. Y cada uno de ellos es más intenso que el anterior. La obra se mueve, impulsada por el conflicto que, a su vez, fue creado por los personajes en su deseo por alcanzar su meta: *demostrar la premisa*.

Pero regresemos con nuestros viejos amigos, Nora y Helmer. Veamos cómo su conflicto se mueve y cambia.

HELMER: Sin aires de tragedia, por favor. [Mira al pasillo.] Aquí te quedarás y me darás una explicación. ¿Entiendes lo que hiciste? Respóndeme. ¿Comprendes lo que has hecho?

□ (Las líneas sugieren un tempo más acelerado. Cuando la puerta se cierra, las palabras ganan peso. Este diálogo completo es un ataque.)

NORA: [*Lo mira fijamente y habla con una mirada cada vez más fría.*] Sí, ahora estoy empezando a comprenderlo a cabalidad.

□ (La respuesta de Nora no es un contraataque. Es cierto, el ataque y el contraataque correspondiente es el método más directo y corto para construir el conflicto. Pero a lo largo de una obra si únicamente se utiliza este método se corre el riesgo de hacerla cansada y se terminaría demasiado rápido.

La respuesta de Nora es negativa, pero debemos comprender por qué. Ella *se está negando a obedecer* la demanda impaciente de su hombre que le exige una explicación. No le explica nada, y ahí está el primer rayo de conciencia en su respuesta, el primer signo de que Helmer recibirá más de lo que había convenido. ¿Es entonces el texto de Nora una línea de batalla? Definitivamente sí. La frialdad y el tono nos previenen del peligro que se avecina. Pero Helmer, en su furia, no lo ve. Poco a poco se sumerge en una ira incontrolable.)

HELMER: [*Se pasea por el cuarto.*] ¡Qué despertar más espantoso! ¡Darme cuenta después de ocho años de que la mujer que era mi alegría y orgullo es una hipócrita, una mentirosa, y más que eso, es una criminal! ¡No se puede expresar el horror de todo esto! ¡Qué vergüenza! ¡Qué vergüenza! [*Nora está callada y lo mira fijamente. Él se detiene frente a ella.*]

□ (Ahora el ataque de Helmer es muy violento por lo que cualquier interrupción por parte de Nora mataría el efecto logrado por Ibsen. Su silencio es lo suficientemente elocuente y habla por ella mejor que cualquier línea que incluso el mismo Shakespeare pudiera concebir.

Aquí vemos que el conflicto se transforma en una variación del ataque directo: el contraataque. El silencio de Nora es un contraataque sutil, y ahí está la resistencia requerida para preparar la acción.)

HELMER: Debí haber sospechado que algo así pasaría. Debí haber presentido lo que estaba por venir. Con la ligereza de principios de tu padre... ¡silencio!... tú heredaste la ligereza de tu padre. Falta de religión, falta de moral, falta de sentido del

deber. ¡Ahora recibo el castigo por mi indulgencia para lo que hice! Lo hice por tu bien, y es así como me pagas.

- (El ataque de Helmer es directo, avasallante. La respuesta de Nora es interesante.)

NORA: Sí, así es.

- (Su aceptación comprueba lo que él dice, pero hay una razón para ello. Ella quiere irse. Por primera vez, ella se da cuenta de que los ocho años que ha vivido con su esposo han sido una pesadilla. Otra vez su respuesta es negativa y no es un contraataque ortodoxo, sino la primera señal de su toma de conciencia. Además, funciona para enfurecer a Helmer. El hombre que quiere pelear y que no encuentra oponente poco a poco se vuelve peligroso. No queremos dar a entender que la intención de Nora es provocar el enojo de su esposo. Por el contrario, ahora ella ve la desesperanza que existe en pasar la vida al lado de ese hombre. Ella está de acuerdo con aquella afirmación porque está fortalecida por su determinación de irse, y porque lo que él dice es cierto, pero sólo ahora ella ve las implicaciones de esa verdad. Ibsen utiliza el estado en que se encuentra Nora para llevar el conflicto más allá.)

A medida que seguimos leyendo, vemos cómo Helmer, con argumentos abrumadores, pisotea a Nora. Parece que la batalla se da en un solo lado, y semeja una pelea por el campeonato en la que uno de los contrincantes lanza golpes a un oponente aparentemente indefenso. Pero Nora, en lugar de debilitarse, espera pacientemente su turno. Cada golpe recibido fortalece su posición, y su resistencia es el contraataque en sí mismo.

Este tipo de conflicto difiere del conflicto que antes estudiamos. Es distinto pero no por ello menos efectivo.

Es efectivo, de acuerdo, pero no veo la "diferencia".

¿Recuerdas la escena de *Spectros* que citamos? Esa escena entre Manders y la señora Alving contenía todos los elementos de un conflicto directo. Toda la obra fue escrita en esa forma: ataque, contraataque,

7. Anticipar el conflicto

Si sientes la necesidad de leer tu obra a un pariente o a un amigo, hay que hacerlo. Pero no le pidas comentarios. Es posible que esa persona sepa mucho menos que tú acerca de tu texto y con sus comentarios te hará más daño que bien. Además no tiene las cualidades necesarias para dar consejo experto, y lo estarías obligando a asumir una postura incómoda y dolorosa.

Si tienes que leer tu trabajo a otra persona, pídele que te indique el momento en que se empieza a sentir cansada o aburrida. Este momento señala la falta de conflicto, lo cual es una señal de que sin duda tus personajes están mal orquestados. Quiere decir que en la propuesta no hay personajes combativos, que no tiene unidad de opuestos y que no hay un personaje pivote inflexible. Si falta todo esto, entonces no hay un trabajo unificado, sino sólo una acumulación de palabras.

Un autor puede argumentar que el público no tiene el alto nivel intelectual requerido para apreciar su obra inteligentemente. ¿Pero y entonces qué? ¿Se sostiene la afirmación anterior? Sí, se sostiene porque cuanto más inteligente sea la persona, más pronto se aburrirá, cuando no pueda detectar la anticipación del conflicto desde el mero principio.

El conflicto es el latido de toda escritura. Nunca ha existido un conflicto sin que primero éste se anuncie. El conflicto es esa gran energía atómica donde una sola explosión provoca una serie de explosiones.

Nunca ha habido una noche sin crepúsculo; una mañana sin amanecer; un invierno sin otoño; un verano sin primavera; todos estos acontecimientos anticipan el siguiente. La anticipación no es necesariamente la misma. De hecho, nunca ha habido dos primaveras o dos crepúsculos idénticos.

Una obra sin conflicto crea una atmósfera de desolación, es la inminencia de la descomposición.

Sin el conflicto, la vida no sería posible en la Tierra, o, en ese caso, en ningún lugar del universo. La técnica de la escritura es sólo una réplica de la ley universal que gobierna al átomo y a las constelaciones que cubren el cielo.

Pongamos frente a frente a dos fanáticos o grupos antagonistas y podremos prefigurar un conflicto de tal intensidad que nos quite el aliento.

La película *Treinta segundos sobre Tokio* (Mervyn LeRoy, 1944)¹³ es un ejemplo perfecto de lo anterior. Los primeros dos tercios de la película carecían de todo conflicto y aún así el público se quedaba sentado hasta el final como si estuviera hipnotizado. ¿Qué fue lo que pasó? ¿Qué hechizo lanzaron los autores sobre el público para captar su atención de esa forma? Es muy sencillo. Anticiparon o anunciaron el conflicto.

Se reúnen los pilotos y un oficial les dice: «Muchachos, todos ustedes son voluntarios para llevar a cabo una misión extremadamente peligrosa. Es tan peligrosa que, para salvaguardar la seguridad de todos, será mejor no comentar entre ustedes el destino que llevan».

Esta advertencia es el trampolín para la historia. Enseguida, los personajes se sumergen en un prolongado programa de entrenamiento para llevar a cabo el viaje tan peligroso para el que se han comprometido y que los espera.

En realidad, anticipar es prometer algo; en nuestro caso esa promesa es el conflicto.

Si en esta historia específica estaba justificada o no la espera prolongada, es algo ajeno a nuestro interés en este momento. Lo que es importante recordar es que el público estuvo sin aliento, durante dos horas, esperando aquellos treinta segundos sobre Tokio que les habían anticipado, prometido.

Aumenta mucho la expectativa cuando en el cuadrilátero se enfrenta un buen par de luchadores, los cuales están al mismo nivel. Lo mismo ocurre en el escenario.

¹³ *Treinta segundos sobre Tokio*. Película filmada en 1944, basada en el libro de Ted W. Lawson, trata sobre el recuento que hace un testigo presencial del entrenamiento, la misión y las consecuencias que él y los pilotos de su grupo experimentaron en 1942.

Es posible que aceptes esto como cierto, pero te preguntarás ¿cómo se pueden presentar personajes fuertes e inflexibles en el escenario, y anticipar el conflicto al inicio de la obra o de la historia?

Pensamos que éste es el trabajo más sencillo que debe enfrentar el escritor. Tomemos a Helmer de *Casa de muñecas*, por ejemplo. Su actitud inflexible hacia la ligereza de la delincuencia presagia problemas con una certeza semejante a la de la muerte. ¿Qué será capaz de hacer cuando descubra que Nora falsificó una firma a su nombre? ¿Cederá? No sabemos. Una cosa es cierta: habrá problemas. *Cualquier personaje inflexible podría provocar cierta expectativa.*

Los seis soldados muertos en *Enterrar a los muertos* protestan contra la injusticia. El acto en sí contiene ya el conflicto (son inflexibles.)

Realmente anticipar el conflicto es lo que da *tensión* en el diálogo teatral.

Por lo general, el público lo llama psicología de “sentido común”. Cualquier autor que desestime este “sentido común” del público se enfrentará a un brusco despertar.

Un hombre que nunca ha oído hablar de Freud juzgará la obra de la misma forma en que lo hace el crítico especializado que está sentado junto a él. Si la obra carece de conflicto, subterfugio o truco en el diálogo tendrá influencia en este espectador primitivo del público. Él sabe que la obra es mala. ¿Cómo lo sabe? Se aburrió. Lo alertó su sentido común, su cualidad innata para distinguir entre lo bueno y lo malo. ¿Y verdad que se quedó dormido? Ésta es una clara señal de que en lo que a él respecta la obra es mala. Para nosotros, su reacción significa que la obra carecía de conflicto, e incluso de la anticipación del mismo.

La gente desconfía de los extraños. Sólo en el conflicto se puede uno “poner a prueba”. En el conflicto se revela el verdadero ser del escritor. En el escenario, así como en la vida, todo mundo es un extraño que no se “confirma” a sí mismo. Una persona que se pone a tu lado en un momento de adversidad es una persona probada. No, no es posible engañar al público. Incluso una persona analfabeta sabe que la diplomacia y la buena conversación no son señales de sinceridad ni amistad. Pero el sacrificio sí lo es. Otra vez, es tan necesaria la preparación o anticipación de *cualquier cualidad* de un personaje como lo es la respiración para un ser humano.

Ahora bien, si anuncias un conflicto estás prometiendo la verdadera sustancia de la existencia. Puesto que la mayoría de nosotros procedemos con cautela y escondemos al mundo nuestra esencia verdadera, estamos interesados en ser testigos de las cosas que les pasan a aquellos que son forzados a revelar sus verdaderas formas de ser bajo circunstancias de conflicto o estrés. Anunciar o anticipar el conflicto no es todavía el conflicto en sí mismo, pero con sumo interés esperamos que se nos cumpla la promesa de llegar a él. En el conflicto estamos *forzados* a dejarnos ver. Parece que resulta fascinante para todos el hecho de que nosotros mismos o que otros dejen al descubierto su verdadera esencia.

No creo que sea necesario vender a los escritores la idea de que anunciar o anticipar el conflicto es algo indispensable. La cuestión más importante y más difícil es cómo usamos esta herramienta. Por ejemplo, en *Esperando al Zurdo*, de Clifford Oddets¹⁴, la primera línea ya prometía una tensión que iba en aumento.

FATT: Te equivocas. No me estoy riendo.

Fatt y los maleantes están en la plataforma en *contra* de una huelga. Los espectadores, que son también personajes de la obra, están *a favor* de la huelga.

La pobreza ha llevado a los futuros huelguistas a tomar el asunto en sus manos. Son amargados y decididos. Están en una situación muy precaria. No tienen nada que perder. Y si es que quieren vivir *tienen* que irse a la huelga.

Por otro lado, están Fatt y los maleantes. Si el sindicato se va a la huelga, los pistoleros perderán su trabajo. Como vemos, no son maleantes comunes. Son peores. Representan a los líderes corruptos del sindicato. En caso de que estalle la huelga, se perderían grandes cantidades de dinero del sindicato. Esta huelga no es como cualquier otra: es una revolución.

Ambos lados están en el límite en que pueden perder o ganar *todo*. En un enfrentamiento determinado entre estos dos grupos de

¹⁴ Véase nota 9 del capítulo 1, p. 43.

III. Conflicto

personas, es lo que produce la tensión, la cual, en el idioma del dramaturgo, anticipa el conflicto.

Por ejemplo, grupos de personas inflexibles que se enfrentan entre sí en una confrontación es un elemento que anticipa un conflicto despiadado, el cual culminará en un final terrible.

Bajo ninguna circunstancia, los hombres con determinación pueden o quieren ceder. Para poder vivir, uno debe destruir al otro. Ahora sumemos todo esto y veremos cómo realmente todo desemboca en la anticipación del conflicto.

8. Punto de arranque

¿Cuándo debe levantarse el telón? ¿Cuál es el punto de arranque? Cuando el telón se levanta, el público desea saber, lo más pronto posible, quiénes son esas personas que están en el escenario, qué es lo que quieren, y por qué están ahí. ¿Cuál es la relación que existe entre ellos? Pero, en algunas obras, los personajes parlotean durante mucho tiempo antes de que se nos dé la oportunidad de saber quiénes son y qué es lo que quieren.

En *George and Margaret*,¹⁵ una obra mediocre de los años treinta, el autor utiliza cuarenta páginas para presentarnos a la familia. Entonces, en la página 46 tenemos un indicio de que uno de los hijos fue visto entrar al cuarto de la sirvienta. Ahí se deja caer el tema. La vida familiar se mueve en un engrane bien aceitado. Todos están un poco locos. A nadie le importan los demás, y por fin, en la página 82 descubrimos que definitivamente uno de los hijos estuvo en el cuarto de la sirvienta. No fue nada serio, ya saben, sino sólo un amorío casual.

Aunque los personajes están bien diseñados, como buenos retratos al carbón, nos preguntamos por qué estaban en el escenario. ¿Qué esperaban lograr? La obra es ligeramente exagerada pero hace un retrato meticuloso de una familia tranquila. El autor sabe cómo dibujar, pero carece hasta del más elemental conocimiento de lo que es la composición dramática.

Resulta inútil escribir sobre una persona que no sabe qué es lo que quiere, o quiere sólo algo superficialmente. Incluso si una persona sabe qué es lo que quiere, pero no tiene una necesidad interna ni

¹⁵ En español: *Jorge y Margarita*. Su autor, Gerald Savory (Londres, 1909-1996), participó en la adaptación al cine de su obra *George and Margaret* (George King, 1940), una comedia familiar y sobre la vida en los suburbios. El ambiente familiar se derrumba cuando esperan la llegada de dos visitantes. Uno de los tres hermanos anuncia que planea casarse con la sirvienta; el cocinero organiza una huelga en la cocina. Finalmente, todo se arregla pero los visitantes no llegan nunca.

externa para lograr este deseo *de manera inmediata*, será un personaje con desventajas para la obra.

¿Qué hace que un personaje inicie una cadena de eventos que podría destruirlo o ayudarlo a salir airoso? Sólo hay una respuesta: *la necesidad*. Debe haber algo en juego, algo realmente importante debe estar en riesgo. Si en la obra hay uno o más personajes de este tipo, se asegura que él sea bueno.

Una obra puede empezar exactamente en el punto donde el conflicto culminará en una crisis.

Una obra puede empezar en el punto donde por lo menos uno de los personajes ha alcanzado un momento de decisión en su vida.

Una obra puede empezar con una decisión que precipitará el conflicto.

Un buen punto de arranque es donde algo vital está en riesgo al principio de la obra.

El inicio de *Edipo Rey* es la *decisión* que toma Edipo de encontrar al asesino de su padre. En *Hedda Gabler*, el desdén de Hedda hacia su esposo y todo lo que él le dice es un buen principio. Ella es tan directa en expresar su desprecio que alcanza el nivel de decisión cuando opta porque *nada* de lo que haga el marido la va a satisfacer. Conociendo el carácter de Tesman, nos preguntamos por cuánto tiempo aguantará el maltrato de su esposa. Nos preguntamos si su amor lo llevará a someterse, o si se rebelará en algún momento.

En *Antonio y Cleopatra*¹⁶ escuchamos a los soldados de Antonio preocupados por la dominación que ejerce Cleopatra sobre su general. De inmediato vemos el conflicto que existe en Antonio que se debate entre el amor y el ejercicio de su liderazgo. Los amantes se encontraron cuando la carrera de Antonio estaba en la cúspide; y este encuentro pone a prueba el momento de decisión de esta carrera. Como miembro de los triunviros, Antonio ha convocado a Cleopatra para pedirle que responda por su conducta al haber ayudado a Casio y a Bruto en la guerra en que fueron derrotados. Antonio es el fiscal, Cleopatra la defensa, pero él se enamora de ella, en contra de los intereses de Roma y de los suyos propios.

¹⁶ La obra de Shakespeare.

En cada una de estas obras, en cada trabajo que podemos llamar obra sin ruborizarnos, se levanta el telón cuando por lo menos un personaje ha alcanzado *un momento crucial en su vida*.

En *Macbeth*, un general escucha la profecía de que se convertirá en rey. La idea agobia su mente hasta que mata al rey legítimo. La obra empieza cuando Macbeth empieza a codiciar el reino (momento crucial). *Once in a Lifetime*¹⁷ inicia cuando uno de los personajes principales decide romper con sus actividades previas e irse a Hollywood. (Éste es un momento de decisión porque pone en riesgo sus ahorros.)

Enterrar a los muertos empieza cuando seis soldados muertos deciden no dejarse enterrar. (Momento crucial: la felicidad de la humanidad está en juego.)

*Room Service*¹⁸ inicia cuando el gerente del hotel decide que su cuñado debe pagar la cuenta del consumo de su compañía teatral. (Momento crucial: su trabajo está en riesgo.)

*They Shall Not Die*¹⁹ empieza cuando el alguacil convence a dos muchachas de que deben acusar a los hermanos Scottsboro de violación. Los muchachos deciden decir una repugnante mentira para escapar de la cárcel por varios crímenes. (Momento crucial: su libertad está en juego.)

*Liliom*²⁰ empieza cuando el héroe se vuelve en contra de sus empleados y, en contra de su buen juicio, se va a vivir con una jovencita que era su sirvienta. (Momento crucial: su trabajo está en riesgo.)

¹⁷ Obra de 1932 escrita por Moss Hart y George S. Kaufman. Es una historia sobre un estudio de Hollywood durante la transición del cine mudo al cine sonoro.

¹⁸ *Room Service* (1937), obra escrita por Allen Boretz y John Murray, llevada al cine en 1938 por los hermanos Marx (*Servicio de hotel*, William A. Seiter). En los ochentas provocó polémica cuando de su clásico blanco y negro se coloreó para transmitirla por televisión. Pero no fue bien recibida y ya ha sido descontinuada.

¹⁹ Obra escrita por John Wexley (1907-1985), autor que basa sus obras en casos judiciales. En ésta hace una revisión sobre el caso Scottsboro, en el que nueve jóvenes violaron a una joven. Wexley trabajó como guionista en Hollywood y por hablar alemán colaboró en un proyecto con Bertolt Brecht. Miembro del partido comunista, formó parte de la lista negra.

²⁰ Escrita en 1909, es la obra más conocida de Ferenc Molnár, en la cual se basó el musical *Carousel* de Rodgers y Hammerstein.

La tragedia del hombre, de Madach,²¹ empieza cuando Adán rompe su promesa a Dios y come del fruto prohibido. (Momento crucial: la felicidad está en juego.)

Fausto, de Goethe, empieza cuando Fausto vende su alma a Lucifer. (Momento crucial: su alma está en peligro.)

*The Guardsman*²² empieza cuando el actor-esposo llevado por los celos decide tomar la personalidad de un centinela y probar la fidelidad de su esposa.

El punto de arranque es aquel en que el personaje debe tomar una decisión en ese preciso momento.

¿Qué es una decisión trascendente?

Es aquella que constituye un momento de decisión en la vida del personaje.

*Aunque hay obras que no empiezan de esa forma, por ejemplo, las obras de Schnitzler.*²³

Es verdad. Estamos hablando acerca de obras en las cuales la trayectoria abarca todos los pasos entre dos puntos opuestos como es el caso del amor y el odio. Entre estos dos polos existen muchos pasos intermedios. Es posible que como autor decidas utilizar sólo uno, dos o tres pasos en esa gran trayectoria, pero incluso en ese caso es necesario empezar con una decisión. Aquí, necesariamente el tipo de decisión o simplemente la preparación para esa decisión no pueden ser tan completos como en la trayectoria de principio a fin. Conviene revisar el ca-

²¹ De Imre Madach (1862). *La tragedia del hombre* es su obra más emblemática y es un extenso poema dividido en 15 cuadros que, en principio, no estaba destinado para la escena. Fue adaptado al teatro en 1883. Trata sobre la rebelión de Lucifer contra el Señor, la seducción y consiguiente expulsión de Adán y Eva del paraíso. Adán quiere conocer el futuro y Lucifer le enseña la historia del hombre —de la humanidad— mediante sueños.

²² También de Ferenc Molnár —véase nota 6 de este apartado— esta obra fue escrita en 1930 y llevada al cine en 1931. Con menos de un año de casados, una pareja de actores pasa por problemas matrimoniales. Él cree que ella le es infiel y de ahí se desata una serie de acciones. Se traduce como *El centinela (A testőr)*.

²³ Arthur Schnitzler (1862-1931), autor judío que se doctoró en medicina en Viena. Sus obras resultaron controversiales por las escenas de franca sexualidad. Entre sus obras están *Profesor Bernhadi* y *Reigen*, por la cual fue calificado de pornógrafo y fue llevada al cine en francés por el director alemán Max Ophüls en 1950 como *La ronda*.

pítulo de transición y verás que antes de llegar a una decisión hay pasos previos: dudas, esperanzas, vacilaciones. Si se quiere escribir un drama basado en una transición utilizando este estado previo, es necesario amplificar los pasos previos, alargarlos de modo que se hagan evidentes para el público. Es necesario tener un gran conocimiento de la conducta humana para que uno pueda escribir una obra así.

¿Me aconsejaría escribir una obra semejante?

Para hacerlo, deberías conocer tus propias fortalezas, tus propias capacidades para enfrentar un problema de este tipo.

En otras palabras, no me está alentando a que lo haga.

Tampoco te desaliento. Es nuestra función decirte qué camino debes tomar al momento de escribir o criticar una obra, no si debes elegir o no determinado tema.

Está bien. Entonces, ¿puede escribirse una obra que sea una combinación del tipo de decisión preparatoria y del tipo de decisión inmediata?

Se han escrito grandes obras con todas las combinaciones posibles.

Ahora, déjeme ver si he comprendido. Debemos empezar una obra en el momento de decisión, porque ahí es cuando se inicia el conflicto y los personajes tienen oportunidad de exponerse a sí mismos y presentar la premisa.

Exacto.

El punto de arranque debe ser un momento de decisión o de preparación para una decisión.

Sí.

Una buena orquestación y la unidad de opuestos aseguran la presencia del conflicto: el punto de arranque echa a andar el conflicto, ¿verdad?

Sí, continúa.

¿Piensa que el conflicto es la parte esencial de la obra?

Pienso que ningún personaje se puede manifestar en la escena sin la presencia del conflicto, y ningún conflicto importa si no existe el personaje. En la elección de personajes ya está presente el conflicto. En *Otelo*,

un moro desea casarse con la hija de un senador patriarca. Aunque para Shakespeare sería inútil empezar con un recuento de identidades, como lo hace Sherwood en *Idiot's Delight*, por ejemplo, sabremos quiénes son Otelo y Desdémona desde el momento de su cortejo. Su diálogo nos indicará datos acerca de sus antecedentes y su forma de ser. Así que Shakespeare empieza con Iago, de cuya personalidad surge el conflicto. En una escena muy breve nos enteramos de que Iago odia a Otelo, conocemos la posición de éste al respecto, y que Desdémona y Otelo se han fugado. En otras palabras, empezamos por saber de la existencia del gran amor entre Otelo y Desdémona, con un indicio acerca de los obstáculos a los que se ha enfrentado su amor, y el conocimiento de que Iago pretende terminar con la posición y la felicidad de Otelo. Si un hombre tiene la intención de cometer un asesinato, esto no lo hace especialmente interesante. Pero si este mismo hombre lo planea con otros, o solo, y decide cometer el homicidio, entonces ha empezado la obra. Si un hombre le dice a una mujer que la ama, pueden seguir por ese camino durante horas y horas y hasta días. Pero si el hombre dice: «Hay que fugarnos», es posible que estemos frente al inicio de una obra. La línea por sí sola sugiere muchas cosas. ¿Por qué tienen que fugarse? Si ella responde: «¿Y qué haremos con tu esposa?» Tenemos ya la clave de la situación. Si el hombre tiene la fuerza de voluntad para llevar adelante su decisión, el conflicto estará detrás de cada movimiento que haga.

¿Por qué Ibsen no empezó la obra cuando Nora estaba asustada por la enfermedad de Helmer y buscaba ayuda frenéticamente? Ya había suficiente conflicto en el hecho de que ella decidiera falsificar la firma de su padre.

Es cierto. Pero el conflicto estaba dentro de la mente de Nora, invisible. No había antagonista.

Sí lo había. Eran Helmer y Krogstad.

Krogstad estaba muy dispuesto a prestarle el dinero porque sabía que la firma era falsa. Quería tener a Helmer en su poder por lo que no opuso ningún obstáculo a la acción de Nora. Y Helmer es el motivo por el cual tiene lugar la falsificación, por lo que no es un obstáculo. Lo único que hace en ese momento es sufrir, lo cual impulsa a Nora a conseguir el dinero.

En *Casa de muñecas* es desafortunada la elección que hizo Ibsen de ese punto de arranque. Debería haber empezado la obra cuando Krogs-tad se pone impaciente y pide que le pague su dinero. Esta presión sobre Nora hace que aflore su carácter y acelera el conflicto.

Una obra debe empezar con la primera línea que se pronuncia. Los personajes involucrados manifestarán su naturaleza y forma de ser a lo largo del conflicto. Si primero se introducen las evidencias, se trabaja en los antecedentes y se crea una atmósfera antes de empezar el conflicto, estamos frente a una mala escritura dramática. Cualquiera que sea la premisa, cualquiera que sea la apariencia de los personajes, la primera línea que se dice debería iniciar el conflicto y el camino inevitable hacia la prueba de la premisa.

Como sabe, estoy escribiendo una obra de un solo acto. Tengo mi premisa, mis personajes están organizados y orquestados. Tengo la sinopsis, pero todavía hay algo que no me convence. No hay tensión en mi obra.

Oigamos tu premisa.

La desesperación conduce al éxito.

Y ahora dime la sinopsis.

Un joven universitario, extremadamente tímido, está muy enamorado de la hija de un abogado. Ella lo ama, pero también respeta e idolatra a su padre. Ella hace comprender al joven que, si su padre desapruueba su relación, ella no se va a casar con él. El joven conoce al papá que es muy ingenioso y convierte al joven en un hazmerreír.

¿Y después qué?

Ella se siente mal por lo que le pasa a su novio, y le dice que se casará con él de cualquier forma.

Dime cuál es tu punto de arranque.

La joven trata de persuadir al muchacho de ir a su casa para que conozca a su papá. El joven se resiente por esta interferencia del papá en su relación y...

¿Qué es lo que está en juego?

La joven, por supuesto.

No es cierto. Si su matrimonio depende de la aprobación de su padre, ella no ha de estar muy enamorada.

Pero éste es el momento de decisión de sus vidas.

¿Cómo?

Si el padre lo desapruueba es posible que se separen y entonces su felicidad está en juego.

No lo creo. Ella es indecisa, y por lo tanto no puede ser la que provoque el conflicto ascendente.

Pero si hay un conflicto ascendente. El joven resiente ir a la casa del papá. . .

Espera un momento. Si recuerdo bien, dijiste que tu premisa es: "la desesperación conduce al éxito". Como sabes con lo estudiado hasta aquí, la premisa es la sinopsis más reducida de tu obra. No hay tensión porque te olvidaste de la premisa. Tu premisa dice una cosa, y tu sinopsis otra. La premisa indica que *la vida de alguien está en juego*, pero no ocurre lo mismo con la sinopsis. ¿Por qué no empiezas la obra en la casa de la joven mientras él espera la llegada del padre? El muchacho está desesperado, y le recuerda a la chica lo que ya le había jurado antes de que se levantara el telón.

¿Y qué fue lo que él juró?

Que se suicidaría en caso de que el padre de la joven desaprobara su noviazgo, y que su muerte pesaría sobre la conciencia de ella.

¿Y entonces qué?

Puedes seguir tu sinopsis. El padre es famoso por su ingenio y agudeza. Y le hace al joven un interrogatorio que parece una tortura. Ahora sabemos que el joven está tan desesperado que está dispuesto a perder la vida en caso de no caerle bien al papá de su novia. Su propia vida está en juego, y seguramente éste será el momento de decisión de su vida. Entonces se vuelve importante todo lo que digan el papá o el joven. Después de todo, el joven peleará por su vida y será capaz de hacer algo inesperado. Es posible que su timidez desaparezca frente

al peligro, y quizá ataque y confunda al papá de su novia. La joven queda impresionada y desafía a su padre.

¿Pero no puede hacer esto sin tener que amenazar con suicidarse?

Sí, pero si recuerdo correctamente, empezaste quejándote de que tu obra carecía de tensión.

Cierto.

No tenía tensión porque no había nada *importante en juego*. El punto de arranque estaba equivocado. Hay cientos de jóvenes en el mismo predicamento. Algunos de ellos olvidan su enamoramiento después de un rato y otros, por un lado, aparentemente consienten a los deseos de sus mayores mientras, por otro, se ven a escondidas. En cualquier caso, nada realmente serio está en riesgo. Estos jóvenes todavía están verdes para que se escriba una obra sobre ellos. Y además los enamorados de tu obra son extremadamente serios. Por lo menos, el muchacho ha llegado a un momento crucial de su vida, y apuesta todo a una carta. Y esto lo hace un personaje del que vale la pena escribir.

Aunque tu premisa sea buena, los personajes estén bien orquestados, si no tienes un adecuado punto de arranque, la obra se arrastrará. Y será así porque al inicio de la obra no hay nada que sea vital y que esté en riesgo.

Sin duda has escuchado el viejo adagio: "Toda historia debe tener un principio, un medio y un fin."

Cualquier escritor que sea tan ingenuo como para tomar en serio esta máxima, estará metido en problemas.

Si fuera cierto que toda historia debe tener un principio, entonces todas las historias debían iniciarse en el momento de la concepción de los personajes y terminarse con su muerte.

Puedes argumentar que ésta es una interpretación muy literal de Aristóteles. Y tal vez lo es, pero muchas obras han encontrado su muerte porque sus autores, consciente o inconscientemente, obedecieron esta sentencia aristotélica.

Hamlet no empieza cuando se levanta el telón. Todo lo contrario. Antes ya se ha cometido un homicidio, y el fantasma del hombre asesinado ha regresado para demandar justicia.

Entonces, la obra inicia, no en el principio, sino en el *medio*, después de que primero se ha cometido un acto cobarde.

Es posible que argumentes que Aristóteles quería decir que incluso el “medio” debe tener un principio y un final. Quizá, pero si eso fue lo que quiso decir, muy bien podría haberse expresado con mayor claridad.

Casa de muñecas no empieza cuando Helmer se enferma, ni cuando Nora trata desesperadamente de conseguir dinero para salvar la vida de su esposo. La obra ni siquiera empieza cuando Nora falsifica la firma de su padre para conseguir el dinero, ni cuando Helmer regresa a casa desempleado después de recuperarse de la enfermedad. No, la obra no empezó durante los años en que Nora se angustiaba para poder pagar la deuda. Es en este momento cuando Krogstad inicia su chantaje y, con esto, arranca la obra.

Romeo y Julieta no empieza cuando nació la enemistad entre los Montesco y los Capuleto. La obra no empieza cuando Romeo se enamoró de Rosalinda, sino cuando Romeo, a riesgo de morir, va a la casa de los Capuleto y ve a Julieta, es el momento en que la obra realmente empieza.

Espectros no inicia cuando la señora Alving deja a su esposo y va con Manders, insinuándosele e implorando ayuda; ni cuando la mamá de Regina llega embarazada por el capitán Alving. La obra no empieza cuando muere el capitán Alving; realmente arranca cuando Osvaldo regresa a casa, destrozado tanto del cuerpo como del alma, y el espectro de su padre empieza de nuevo a molestarlos.

Un autor debe encontrar al personaje que quiere *algo* con tanta desesperación que ya no puede esperar. Sus necesidades son inmediatas.

¿Por qué? Se tiene una historia o una obra cuando se puede responder, sin dudas, por qué este hombre debe hacer algo de manera tan urgente y tan inmediata. Sin importar cuál sea la motivación, ésta debe haberse desarrollado a partir de lo que ocurrió *antes* de que empezara la historia. De hecho, una historia *sólo es posible si surgió precisamente de aquello que ocurrió antes*.

Resulta imperativo que la historia empiece en el medio y, por ninguna circunstancia, en el principio.

9. Transición

1

Hace dos o tres miles de millones de años la Tierra era una bola de fuego que giraba sobre su propio eje. Fue necesario que pasaran millones de años para que se enfriara esa masa de fuego bajo la caída constante de lluvia. El proceso fue lento, imperceptible, pero tuvo lugar el cambio gradual, esto es, la transición, y la corteza de la Tierra se endureció; grandes cataclismos formaron las montañas, crearon los valles y cañadas por las que podían fluir los ríos. Entonces aparecieron las formas de vida unicelular, y a partir de ese momento infinidad de organismos vivos pulularon sobre el globo.

En la parte más baja de la escala de la vida están las plantas llamadas talógenas, que carecen de pistilos y de hojas. Después están las acrógenas, o plantas sin flores, tales como los helechos que tienen pistilos y hojas. Más arriba están las plantas con flores, y después los árboles policotiledóneos, y por último están los que conocemos como árboles del bosque y árboles frutales.

La naturaleza nunca da saltos. Trabaja con todo placer, experimentando continuamente. La misma transición natural puede verse en los mamíferos.

La brecha entre los mamíferos terrestres y acuáticos está unida por la rata almizclera, los castores, nutrias y focas, que se sienten más o menos como en su casa tanto en la tierra como en el agua,

dice Woodruff en *Animal Biology*.

Existen puntos de conexión entre los peces y los mamíferos; entre las aves y los mamíferos; entre el hombre de las cavernas y el hombre de hoy en día.

El cambio gradual, la transición, funciona en todos lados y, silenciosamente, forma tormentas y destruye sistemas solares. Ayuda al embrión humano a convertirse en un bebé, y luego en adolescente, en un joven, en un hombre maduro y en un anciano.

Leonardo da Vinci escribe en su *Cuaderno de notas*:

...Y este anciano, unas horas antes de su muerte, me dijo que hubiera vivido cien años, y que no sintió ningún dolor en el cuerpo más que debilidad; y así, mientras estaba sentado en una cama en el hospital de Santa María Nuova en Florencia, sin movimiento alguno o señal de nada fuera de su lugar, dejó este mundo. Y entonces hice una autopsia con el fin de asegurar la causa de una muerte tan tranquila y descubrí que se originaba en la debilidad por atrofia en la sangre y en la arteria que alimenta al corazón y a las piernas, las cuales estaban muy reseca y enjutas y marchitas; y entonces escribí los resultados de esta autopsia con todo cuidado y gran tranquilidad, ya que el cuerpo carecía tanto de grasa como de humedad, y esto constituía el principal obstáculo para conocer cada una de sus partes... El viejo que goza de buena salud muere por falta de sustancia. Y esto ocurre por el paso de las venas intermedias que constantemente se obstruyen por el engrosamiento de la piel de estas venas (con el consecuente endurecimiento de las arterias, L. E.): y el proceso continúa hasta que afecta los vasos capilares, los cuales son los primeros en cerrarse; y de esto se deduce el por qué los viejos temen más al frío que los jóvenes, y que aquellos que son demasiado ancianos tienen la piel del color de la madera o de nueces secas, puesto que su piel carece completamente de sustancia.

También aquí la transición funciona furtivamente. A través de los años las arterias se bloquean gradualmente, la piel se marchita y pierde su color natural.

En toda vida, existen dos polos principales: nacimiento y muerte. Y en medio hay transiciones:

nacimiento – niñez
niñez – adolescencia
adolescencia – juventud
juventud – madurez
madurez – tercera edad
tercera edad – vejez
vejez – muerte

Ahora veamos la transición entre la *amistad* y el *asesinato*:

amistad – desilusión
 desilusión – molestia
 molestia – irritación
 irritación – enojo
 enojo – agresión
 agresión – amenaza (sin daños mayores)
 amenaza – premeditación
 premeditación – asesinato

Entre “amistad” y “desilusión”, por ejemplo, así como entre las otras emociones, hay todavía polos más pequeños con sus propias transiciones.

Si la obra va a ir del amor al odio, es necesario encontrar todos los pasos que conducen al odio.

Si tratamos de saltar de la “amistad” al “enojo”, necesariamente se estaría dejando fuera la “desilusión” y la “molestia”. Esto es un salto porque se han dejado fuera dos pasos que forman parte de la construcción dramática de la misma forma en que los pulmones o el hígado constituyen una parte esencial del cuerpo.

A continuación presentamos una escena de *Espectros* donde la transición se ha manejado con gran maestría. Manders, el sacerdote, está sumamente enfurecido con Engstrand, encantador pero incurable mentiroso. Manders siente que debe ponerse a mano de una vez por todas, con este hombre que se ha aprovechado de su credulidad.

Las transiciones probables serían:

enojo – repudio
 o
 enojo – perdón

Si se conoce el carácter de Manders, se sabe que optará por el perdón. Observemos la transición natural y fluida en este *pequeño conflicto*.

ENGSTRAND: [*Aparece en la entrada.*] Humildemente le pido perdón, pero...

MANDERS: ¡Ajá! ¡Hum!

SRA. ALVING: ¡Ah, eres tú, Engstrand!

ENGSTRAND: No vi a ninguna de las amas de llaves, así que me tomé el gran atrevimiento de llamar a la puerta.

SRA. ALVING: Está bien. Pasa. ¿Quieres hablar conmigo?

ENGSTRAND: [*Entra.*] No, muchas gracias, señora. Yo quisiera hablar con el señor Manders por un momento.

MANDERS: [*Se detiene frente a él.*] Bueno, ¿puedo preguntarle qué es lo que desea?

ENGSTRAND: Se trata de esto, señor Manders. Ya nos están pagando. Y mucho gracias a usted, señora Alving. Y ahora que el trabajo está casi terminado, pensé que sería bueno y adecuado para todos nosotros, que trabajamos con tanta honestidad todo este tiempo, que termináramos esta tarde con unas cuantas oraciones.

□ (¡El mentiroso consumado! Engstrand quiere algo de Manders y, sabiendo que sólo puede ser convencido mediante la piedad, se ofrece a orar.)

MANDERS: ¿Oraciones? ¿Arriba en el orfanato?

ENGSTRAND: Sí, señor, pero si usted no está de acuerdo, entonces...

□ (Quiere desdecirse. Para él es suficiente con que Manders sepa que tiene buenas intenciones.)

MANDERS: Ah, por supuesto, pero... ¡hum!

□ (¡Pobre Manders! Estaba tan enojado, pero ¿qué puede uno hacer cuando el objeto de su ira se acerca para pedirle que rece?)

Engstrand: He estado practicando al decir unas cuantas oraciones allí, yo solo cada tarde...

Sra. Alving: ¿En serio?

□ (La señora Alving lo conoce muy bien. Y sabe que está mintiendo.)

ENGSTRAND: Sí, señora, de vez en cuando. Sólo para hacer algunos ejercicios espirituales, por decirlo de alguna manera. Pero yo soy apenas un hombre común, y no tengo el don por derecho, y así pensé que, como el señor Manders estaba aquí, tal vez él...

MANDERS: Mira, Engstrand. Antes que nada, tengo que hacerte una pregunta. ¿Te encuentras en un estado mental adecuado para algo así? ¿Está tu conciencia libre de perturbaciones?

□ (Manders no creyó completamente en la solicitud hipócrita que le hizo Engstrand de rezar.)

ENGSTRAND: ¡Que el cielo tenga piedad de mí, pecador! Mi conciencia no merece que estemos hablando de ella, señor Manders.

MANDERS: Pero eso es justamente en lo que debemos pensar. ¿Qué respondes a mi pregunta?

ENGSTRAND: ¿Mi conciencia? Bueno, por supuesto que a veces está inquieta.

MANDERS: Ah, entonces lo admites de cualquier forma. Ahora me lo dirás sin que me ocultes nada: ¿cuál es tu relación con Regina?

□ (Engstrand siempre sostuvo que Regina era su hija, cuando en realidad es la hija ilegítima del desaparecido capitán Alving. Engstrand recibió setenta libras para pasar por alto los antecedentes de su esposa cuando se casó con ella.)

SRA. ALVING: [*Apresuradamente.*] ¡Señor Manders!

MANDERS: [*La calma.*] ¡Déjemelo a mí!

ENGSTRAND: ¿Con Regina? Por Dios, cómo me atemoriza. [*Mira a la señora Alving.*] No hay nada malo con Regina, ¿o sí?

MANDERS: Esperemos que no. Lo que yo quiero saber es ¿cuál es su relación con ella? Eres como su padre, ¿no es así?

ENGSTRAND: [*Inquieto.*] Bueno, ¡ejem! Ya sabe, señor, lo que pasó entre yo y la pobre Joanna.

MANDERS: ¡Ya no más distorsiones de la verdad! Su esposa hizo una confesión profunda a la señora Alving, antes de que dejara de trabajar para ella.

ENGSTRAND: ¡Qué! ¿Quiere decir...? ¿Entonces lo hizo después de todo?

MANDERS: Ya ves que todo ha salido a la luz, Engstrand.

ENGSTRAND: ¿Quiere usted decir que ella, que me prometió solemnemente...

MANDERS: ¿Hizo ella juramento?

ENGSTRAND: Bueno, no. Ella sólo me dio su palabra, pero lo hizo de la forma más seria en que lo puede hacer una mujer.

MANDERS: Y todos estos años has estado escondiéndome la verdad, a mí, que he tenido la fe más completa y absoluta en ti.

ENGSTRAND: Siento decirle que sí lo he hecho, señor.

MANDERS: ¿Merecía yo eso de ti, Engstrand? ¿No he estado siempre dispuesto a ayudarte en palabra y en acción siempre que esté en mi poder? ¿Respóndeme! ¿No es así?

ENGSTRAND: Es cierto que ha habido muchas veces en que yo habría estado muy mal si no fuera por usted, señor.

MANDERS: Y ésta es la forma en que me pagas, causando que escriba nombres falsos en el registro de la iglesia, después ocultándome durante años la información que deberías divulgar, pues me lo debías a mí y a tu buen juicio. Tu conducta no tiene perdón, Engstrand, y, a partir de hoy, todo se ha terminado entre nosotros.

ENGSTRAND: *[Suspira.]* Sí, puedo ver que eso es lo que significa.

MANDERS: Sí, ¿porque cómo puedes justificar que lo hayas hecho?

ENGSTRAND: ¿La pobre joven tenía que aumentar la pena de la vergüenza al tener que hablar sobre ello? Suponga, señor, por un momento, que su reverencia estuviera en el mismo predicamento que mi pobre Joanna.

MANDERS: ¡Yo!

□ (Y más adelante sí se encontrará en una posición igualmente vergonzosa. La escena tiene relación directa con su conducta futura.)

ENGSTRAND: Por Dios, señor, no me refiero al mismo predicamento. Quiero decir, suponga que su reverencia tuviera algo de qué avergonzarse ante los ojos del mundo, por decirlo de alguna manera. Nosotros, los hombres, no deberíamos juzgar con tanta rudeza a una pobre mujer, señor Manders.

MANDERS: Pero yo no lo estoy haciendo así. Es a ti a quien yo culpo.

ENGSTRAND: ¿Me permitiría su reverencia el favor de hacerle una pequeña pregunta?

MANDERS: Pregúntame.

ENGSTRAND: ¿No debería usted decir que es correcto que un hombre levante a los que han caído?

MANDERS: Claro que sí.

ENGSTRAND: ¿Y no debe un hombre verdadero cumplir con su palabra de honor?

MANDERS: Claro que sí, pero...

ENGSTRAND: En aquellos tiempos en que Joanna y su infortunio con el caballero inglés, o tal vez era estadounidense o ruso, como los llaman [*Él no estaba consciente de que el hombre era el capitán Alving.*] Bueno, señor, entonces ella llegó al pueblo. Pobrecita, ella ya me había rechazado una o dos veces antes; pues en esos tiempos ella sólo tenía ojos para hombres bien parecidos, y yo ya tenía esta pierna torcida. Su reverencia recordará cómo me había yo atrevido a ir al salón de baile donde los hombres navegaban en la bebida y la borrachera, como dicen. Y cuando yo traté de exhortarlos para dejar esos vicios...

SRA. ALVING: ¡Ejem!

□ (Esta mentira es tan obvia que provoca que la señora Alving emita un sonido.)

MANDERS: Ya lo sé, Engstrand, lo sé: los brutos te lanzaron escaleras abajo. Ya me hablaste antes de este incidente. Y tu pierna torcida te la debes sólo a ti.

□ (Manders está dispuesto a tragarse todo lo que tenga tintes religiosos.)

ENGSTRAND: No quiero llevarme yo solo el crédito, su reverencia. Pero lo que yo quería decirle era que ella entró ahí y confió en mí con los ojos llenos de lágrimas y rechinando los dientes. Puedo decirle, señor, que me partía el corazón oírla.

MANDERS: ¿Dices la verdad, Engstrand? Bueno, ¿y entonces?

□ (Manders está empezando a olvidar que está enojado, y empieza la transición.)

ENGSTRAND: Bueno, entonces le dije: «El estadounidense está navegando en altamar, allá anda. Y tú, Joanna,» le dije, «has cometido un pecado y eres una mujer condenada. Pero aquí tienes a Jacob Engstrand», le dije, «sobre dos piernas fuertes», por supuesto que yo sólo estaba hablando en una especie de metáfora, como si así fuera, su reverencia.

MANDERS: Entiendo perfectamente. Continúa.

ENGSTRAND: Bueno, señor, así fue como la rescaté y la convertí en una esposa por todas las leyes, para que nadie supiera hasta dónde la había llevado su imprudencia con aquel extraño.

MANDERS: Fuiste muy considerado en todo eso. Lo único que no puedo justificar fue el hecho de que te hayas atrevido a aceptar el dinero...

ENGSTRAND: ¿Dinero? ¿Yo? Ni medio penique.

MANDERS: Pero...

ENGSTRAND: ¡Ah, sí! Espera un momento; ya me acordé. Joanna sí estaba en la miseria, tienes toda la razón. Pero yo no quería saber nada de esto. «¡Qué vergüenza!» dije en la avaricia de la injusticia, «es el precio de tu pecado; como este oro falso», o notas, o lo que fuera, «se lo arrojaremos a la cara al extranjero», le dije. Pero él ya se había ido y desaparecido en los mares tormentosos, su reverencia.

MANDERS: ¿Así fue cómo sucedió, buen amigo?

□ (Manders se ha ablandado perceptiblemente.)

- ENGSTRAND: Así fue, señor. Entonces Joanna y yo decidimos que el dinero lo destinaríamos a la crianza de la niña, y eso es lo que hemos hecho; y puedo dar cuenta de cada centavo.
- MANDERS: Esto afecta de manera muy considerable la complejidad del asunto.
- ENGSTRAND: Así fue como sucedió, su reverencia. Y me atrevo a decir que he sido un buen padre para Regina, por cuanto estuvo en mi poder, pues soy un hombre descarriado.
- MANDERS: Eso es, eso es, mi querido Engstrand...
- ENGSTRAND: Sí, quiero atreverme a decir que crié a la niña, y me convertí en un esposo amoroso y atento para mi pobre Joanna, como nos dice la Biblia. Pero nunca se me había ocurrido ir con su reverencia y pedirle reconocimiento por mis acciones ni alardear porque había hecho algo bueno en este mundo. No, cuando Jacob Engstrand hace una cosa como esa, se muerde la lengua. Desafortunadamente, no ocurre esto con frecuencia, y eso lo sé muy bien. Y siempre que yo vengo a ver a su reverencia, yo nunca parezco tener nada más que hablar que de problemas y maldades. Porque, como acabo de decir, y vuelvo a decirlo, a veces la conciencia puede hacernos una mala pasada.
- MANDERS: Dame la mano, Jacob Engstrand.

El movimiento está completo. Los polos fueron “enojo” y “perdón”. En medio de los dos: la transición.

Ambos personajes son absolutamente claros. Engstrand, además de ser un mentiroso, es un buen psicoanalista, mientras que Manders es ingenuo. Más adelante, cuando Engstrand sale, la señora Alving le dice a Manders: “Siempre serás un niño grande”.

Sin embargo, Nora es una niña que crece, y hemos visto gran parte de su crecimiento en su escena con Helmer. Un escritor menos avezado habría convertido la última escena de *Casa de muñecas* en una gran demostración de fuegos artificiales, creando así un conflicto repentino por parte de Nora. Hemos visto el lento desarrollo de Helmer, pero no vimos a Nora en ese caso, y si ella fuera a presentar su intención de dejarlo sin un periodo adecuado de transición, nos

habría sorprendido, y no lograría convencernos. En la vida real es posible que esa transición tenga lugar en menos de un segundo de un pensamiento. Pero Ibsen tradujo ese pensamiento en acción, de modo que el público pueda verlo y comprenderlo.

Es posible que una persona explote instantáneamente en el mismo momento en que ocurre el insulto. Incluso en este caso, la persona pasa por una transición aunque sea de manera subconsciente. La mente recibió el insulto, sopesó la relación entre el que lo insultó y él mismo; descubrió que quien lo insultó era un ingrato que traicionó la amistad y que además lo insulta. La luz que arroja este análisis sobre su relación lo hace resentir su actitud. Sobrevienen el enojo y la explosión. Este proceso mental podría haber ocurrido en menos de un segundo. Entonces, la explosión instantánea, así como la vemos, no fue repentina, sino que fue el resultado de un proceso mental, aunque sea rápido.

Puesto que no hay saltos en la naturaleza tampoco puede haberlos en el escenario. Un buen dramaturgo registrará los diminutos movimientos de la mente de la misma manera que el sismógrafo anota la más pequeña oscilación de la tierra, estando a miles de kilómetros de distancia.

Nora decidió dejar a Helmer después de su gran estallido al encontrar la carta de Krogstad. En la vida real, es posible que ella lo hubiera mirado, llena de horror, sin decir una sola palabra. Se podía haber dado la vuelta y alejado del delirante Helmer. Es posible, pero entonces habríamos tenido un conflicto repentino y una mala dramaturgia. El autor tiene que seguir todos los pasos que llevan a la conclusión, sin importar si el conflicto ocurrió de esa forma o en la mente de la persona.

Es posible escribir una obra alrededor de una sola transición. *La gaviota* y *El jardín de los cerezos* están hechos de este tipo de material, aunque hemos designado los polos como un solo paso dentro del drama. Por supuesto, obras de transición como éstas avanzan lentamente, pero contienen conflicto, crisis, clímax, en una menor escala.

Ahora, entre la "ambición bloqueada" y el "resentimiento" hay una transición. Muchos autores saltan de uno al otro sin hacer una pausa, sintiendo que la reacción es inmediata. Pero incluso cuando el resentimiento es espontáneo, hay una serie de movimientos diminutos, una transición, que es la que provoca la reacción.

Y son estos movimientos diminutos, de menos de un segundo, los que nos interesan. Analicemos una transición y veremos que conocemos mejor a los personajes.

Hay una buena transición en *Tartufo*, cuando este villano sublime tiene, al fin, la oportunidad de estar a solas con la esposa de Orgon. Se ha estado presentando como si fuera un santo, pero al mismo tiempo tiene intenciones para con la encantadora Elmira. Observémoslo más de cerca: cómo va a establecer un puente entre la santidad y la propuesta de un amor ilícito, además de que al mismo tiempo no se sale de personaje.

Después de desear por tanto tiempo a Elmira, naturalmente pierde control de sus emociones una vez que se encuentra a solas con ella. Manosea el vestido de ella como por descuido. Pero Elmira está alerta.

ELMIRA: ¡Señor Tartufo!

TARTUFO: Satín, a menos que me equivoque. Y qué textura tan deliciosamente suave. Con esta fina indumentaria sin duda fue vestida la novia de los cantos de Salomón cuando...

ELMIRA: La forma en que yo vista, señor, no nos incumbe a ninguno de los dos.

□ (Este desaire enfría el ardor de Tartufo un poco, con lo cual se vuelve más cuidadoso.)

ELMIRA: Tenemos asuntos más importantes que hablar que de encajes. Quiero que me diga si es verdad que está proponiendo matrimonio a mi hijastra.

TARTUFO: A cambio yo preguntaré si ese matrimonio incurriría en su desaprobación, señora.

□ (Ahora él se mueve cautelosamente. Después del primer rechazo tiene que ser aún más cuidadoso.)

ELMIRA: ¿Cómo puede suponer que voy a aprobarlo?

TARTUFO: A decir verdad, señora, me han hecho dudar. Y debe usted permitirme confirmarle ese juicio. Es cierto que el señor Orgon

me presentó esta alianza. Pero, señora, no es necesario que le diga que mis esperanzas están puestas en una felicidad mucho más lejana, mucho más elevada.

ELMIRA: [Con alivio.] Ah, sí, por supuesto. Quiere usted decir que su corazón está puesto en alegrías que no son de este mundo.

TARTUFO: No me mal interprete, o tal vez debería yo decir no aparente que me mal interpreta, señora. Eso *no* es lo que quise decir.

□ (Él presupone que ella tiene cierta idea de sus intenciones. No salta. Va suavemente hacia su meta: declarar su amor.)

ELMIRA: Entonces tal vez me dirá usted qué *fue* lo que quiso decir.

TARTUFO: Quise decir, señora, que mi corazón no es de mármol.

ELMIRA: ¿Y es eso tan importante?

TARTUFO: Está tan lejos del mármol, señora, que, aunque aspire a las bienaventuranzas celestiales, no es una prueba contra el deseo de una felicidad terrenal.

□ (Tartufo se acerca a su objetivo.)

ELMIRA: Si no es así, seguramente será su deber lograr que lo sea, señor Tartufo.

TARTUFO: ¿Cómo luchar contra lo irresistible, señora? ¿Cuando tenemos cierta obra perfecta del Creador, podemos reprimir nuestra adoración de Él en su propia imagen? No, y con buena razón, porque reprimirlo no sería una acción devota.

□ (El terreno está preparado. Ahora puede moverse para atacar.)

ELMIRA: Ya veo, es usted un amante de la naturaleza.

TARTUFO: Un ardiente admirador, señora, cuando toma una forma tan divina, una belleza tan encantadora como en la fascinante forma que tengo el privilegio de contemplar. Por una razón yo luché contra sus encantos, y los veía como trampas puestas por el Mal para que yo pecara. Pero entonces me fue revelado que, puesto que mi pasión era pura, podía darle cabida sin incurrir en el pecado o la culpa, y ofrecerle a usted un corazón

poco digno de su aceptación. Pero, como son las cosas, señora, lo dejo ante sus delicados pies, y espero su decisión, que me levantará para bendecir lo abominable o me condenará en una desesperación total.

- (Él disminuye su audacia al presentar su posible condena en caso de ser rechazado. Con seguridad este Tartufo conoce su propia psicología.)

ELMIRA: Ciertamente, señor Tartufo, ¿de alguna forma éste es un exabrupto de uno de sus rígidos principios!

TARTUFO: Ah, señora, ¡qué principios pueden resistir semejante belleza! ¡Yo no soy José!

- (Hábilmente, Tartufo pone la culpa en ella. Ninguna mujer puede enojarse si piensa que es tan irresistible.)

ELMIRA: Demasiado evidente. Pero tampoco soy yo madame Putifar, como parece estar sugiriendo.

TARTUFO: Pero sí lo es, señora, lo es. Inconscientemente, quiero creer, pero de cualquier modo una tentadora, y una contra la cual todos mis ayunos, todas mis súplicas arrodillado no me han valido para nada. Al fin mi pasión confinada ha dejado sus ataduras, y yo le imploro alguna señal que me haga saber que no soy desdenado completamente. Reflexione en que yo no le ofrezco sólo una devoción sin paralelo, sino una discreción de la que puede estar segura que nunca empañe su bello nombre por algo más que un suspiro. No debe temer que yo sea uno de esos que alardean de su buena fortuna.

- (Esta afirmación de confidencialidad muestra a Tartufo como un verdadero pillo. Pero está en personaje.)

ELMIRA: ¿Y no teme usted, señor Tartufo, que yo pueda alterar la opinión que mi esposo tiene de usted al repetirle esta conversación?

TARTUFO: Señora, la tengo en alta estima por su discreción. Quiero decir que usted tiene un corazón tan compasivo que no

lastimaría a aquel cuya única ofensa es que es incapaz de evitar adorarla.

ELMIRA: Bueno, no puedo decir cómo actuaría otra mujer en mi lugar, pero no le diré a mi esposo nada de este... incidente, señor Tartufo.

TARTUFO: Yo debería ser el último en aconsejarle que lo hiciera, señora, dadas las circunstancias.

ELMIRA: Pero le daré un precio a mi silencio. A cambio, usted debe renunciar a la petición de la mano de mi hijastra, aunque mi esposo insista en ello.

TARTUFO: Ah, señora, ¿debo asegurarle otra vez que sólo y únicamente usted...?

ELMIRA: Espere, señor Tartufo. Debe hacer algo más que eso... Debe usar su influencia para propiciar el matrimonio de mi hijastra con Valère.

TARTUFO: Y si lo hago, señora, ¿qué puedo esperar como recompensa?

ELMIRA: Pues, mi silencio, por supuesto.

□ (Después de esta transición, la escena llega naturalmente al lugar donde debe estallar el conflicto. Damis, el hijo de Orgon, repentinamente se interpone entre los dos. Damis ha escuchado sin querer la conversación y está muy molesto.)

DAMIS: No. ¡No deberíamos callar este asunto y tampoco le vamos a echar tierra!

ELMIRA: ¡Damis!

TARTUFO: Mi... querido y joven amigo. ¡Has malinterpretado una frase inocente por...!

□ (El ataque fue muy repentino para la tranquilidad de Tartufo. Por un momento perdió su compostura.)

DAMIS: ¡Malinterpretar! Escuché cada palabra que dijeron, y también lo escuchará mi padre. ¡Gracias a Dios que yo soy el único que queda para abrirle los ojos y hacerlo ver a qué hombre tan hipócrita y traidor le ha estado dando asilo!

TARTUFO: Me confundes, querido y joven amigo, en verdad que me tomas por otro.

□ (Parece que se recompone otra vez. Y una vez más se refugia en su mojigatería.)

ELMIRA: Ahora, Damis, escúchame a mí. No debes hacer ningún ruido al respecto, no quiero que se hable de esto. Le prometí mi perdón a condición de que se comporte de aquí en adelante, como estoy segura de que lo hará. No puedo retirar la promesa que le hice. De hecho, todo este asunto es tan absurdo y frívolo como para hacer alharaca al respecto, con tu padre y con todas las demás personas.

DAMIS: Ése puede ser tu punto de vista, pero no es el mío. He soportado demasiado de ese anticuado mojigato, ese intrigante que tiene controlado por completo a mi padre, a quien ha puesto en contra de mi matrimonio con Valerie, y que ha pretendido convertir esta casa en su pequeño convento. ¡Si no es ahora cuándo volveré a tener tan buena oportunidad!

ELMIRA: Pero Damis, te aseguro que...

DAMIS: No. Haré lo que dije, pondré fin de una vez por todas a esta dominación. Me han puesto el látigo en la mano, ¡y tendré gran placer en utilizarlo!

ELMIRA: Querido Damis, si tan sólo escucharas mis consejos...

DAMIS: Lo siento, pero no puedo seguir ningún consejo. Mi padre debe saberlo todo.

□ (Entra Orgon por la puerta de la izquierda.)

ORGON: [*Mientras entra.*] ¿Qué es lo que yo debo saber?

En esta transición, existe un conflicto muy sutil, que acumula tensión de una forma lenta a medida que avanza y llega a un punto de ruptura, con un tempo parejo. El primer pico es cuando Tartufo declara su amor abiertamente; el segundo es la acusación que hace Damis de traición.

Después de la llegada de Orgon, podemos observar una vez más la transición en Tartufo. La aceptación insidiosa de la culpa, aparentemente con un verdadero espíritu cristiano, lo eleva en la estima que le tiene Orgon, y lo hace repudiar a su hijo.

El conflicto aumenta más y más, y entre uno conflicto y el siguiente, hay una transición continuada, lo cual hace posible que el conflicto sea dinámico.

Hace algunos años, murió el padre de uno de nuestros amigos. Después del funeral fuimos a la casa de nuestro amigo y encontramos a los miembros de su familia sentados en una gran tristeza. Las mujeres lloraban, y los hombres cabizbajos miraban el piso. La atmósfera era tan deprimente que salimos a dar una caminata. Abrimos la puerta media hora después, a nuestro regreso, y encontramos a unos dolientes en un alboroto. Estaban riendo gustosos, pero guardaron silencio abruptamente cuando nos vieron entrar. Estaban avergonzados. ¿Qué había ocurrido? ¿Cómo habían empezado a reírse después de estar pasando por un dolor tan genuino?

Desde entonces hemos encontrado situaciones similares, y encontramos que la transición era fascinante. Aquí está una escena de *Dinner at Eight* de Kaufman y Ferber. Trataremos de ubicar en ella las transiciones. Los personajes empiezan con "irritación" y pasan a la "ira". Esto es en el Acto III, la última parte de la Escena Uno:

PACKARD: [*Irrumpe en la habitación.*] Últimamente has estado actuando de manera extraña, querida, y ya me estoy cansando de eso.

KITTY: [*Irritada aunque todavía no enojada, pero se ha iniciado la transición hacia el enojo.*] ¿Ah, sí? ¿Y qué con eso?

PACKARD: [*No quiere lastimarla. Lee el acto del alboroto como una cuestión de forma.*] Te diré qué. Yo soy el que trabaja. Pago los gastos. Y tú sigues mis órdenes.

KITTY: [*Considera este reto por un momento y contraataca. Se levanta con el cepillo en la mano.*] ¿Con quién crees que estás hablando? ¿Con tu primera esposa en Montana?

PACKARD: [*Considera esta respuesta como un desatino y no le gusta.*] ¡A ella no la metas en esto!

KITTY: [*Ya huele a sangre. Éste es su punto más débil, y un viejo resentimiento aniquila cualquier resto de precaución.*] ¡Esa pobre pali-

- ducha, con su pecho plano, que nunca tuvo los arrestos para revelarse contra ti!
- PACKARD: *[Deseando acabar con esto. Su transición hacia la ira es floja y tiene que alimentarse con algo.]* ¡Te digo que te calles!
- KITTY: *[Alimenta la transición.]* ¡Cómo lavaba ella tus sucios overoles, cocinaba y era tu esclava en aquella choza sucia de las minas! ¡Con razón se murió!
- PACKARD: *[Se pone violentamente enojado. Un salto en la transición.]*
¡Maldita!
- KITTY: *[Gesticula con su cepillo.]* Bueno, conmigo las cosas no van a ser así. No vas a pisarme para llegar a donde quieres llegar. Eres pretencioso y charlatán. *[Se aleja de él, deja caer el cepillo entre las botellas y frascos que están sobre la cómoda.]*
- PACKARD: ¡Eres un ser despreciable! Debí haberte dejado justo en el lugar en que te recogí, en la recepción del Club El Hotentote, o como se llame.
- KITTY: ¡Ah no, no lo hubieras hecho! *[El movimiento ascendente es repentino. Pronto estará completa la transición.]*
- PACKARD: Y entonces puedes regresar a casa y vivir con tu familia que huele a rosas, para volver a las vías del tren de Passaic. Con tu padre borracho y tu hermano presidiario a quien me he encargado de sacar de la cárcel una y otra vez. La próxima vez puede caer al bote, y ya veré cómo le va.
- KITTY: Tú irás delante de él porque eres un gran ladrón.
- PACKARD: ¡Y oye esto! Si llega a venir tu madre, esa mujer chillona y avariciosa, gimoteando una vez más a mi oficina, daré órdenes de que la echen fuera y la hagan bajar los sesenta escalones hasta la calle. *[Tina ha entrado mientras Dan está casi al final de su discurso. Trae en la mano el bolso formal de Kitty, la cual es metálica y lleva joyas, además de contener el polvo compacto de Kitty, su lápiz labial, su cigarrera, y otros artículos personales. Al encontrarse en medio de la tormenta, Tina duda por un momento. Dan, en su última palabra, y al mismo tiempo que Tina entra, le arrebató el bolso, lo arroja al piso, y le da a Tina un empujón que la hace rodar por el cuarto.]*
- KITTY: *[La transición está completa. Su primer resentimiento verdadero. A partir de aquí ella debe moverse con más velocidad,*

para que su transición alcance una nota más alta.] ¡Levanta eso! [Como respuesta, Dan pateo violentamente el bolso, lanzándolo a un rincón del cuarto, junto a Kitty.] Brazaletes, ¿eh? [Ella se quita una pulsera de tres pulgadas con joyas; la deja caer al piso y la pateo.] ¡Para que veas cuánto sabes sobre las mujeres! Crees haberme dado un brazaletes. ¡Por qué me los diste! ¡Porque hiciste uno de tus asquerosos tratos y querías que yo los llevara puestos para que todo el mundo pudiera ver lo poderoso que eres! No lo haces para hacerme sentir bien; es por ti. [No sabe en qué dirección la llevará su ira, pero da golpes en la oscuridad.]

PACKARD: ¡Ah, eso es, eso es! ¿Y qué me dices de este lugar, y de esta ropa y abrigos de piel y los automóviles? Vas donde quieres, gastas lo que se te antoja. No hay esposa en todo el mundo a la que le vaya mejor que a ti. ¡Te recogí de la nada, y así me lo agradeces!

KITTY: [Como buen perro de caza, por fin localiza a la presa. Ahora ya sabe a dónde se dirige.] ¡Gracias por eso? Me vistes como si yo fuera un caballó de felpa y me dejas sola, sentada día tras día, mientras paso sola las noches. Nunca me llevas a ningún lado. Siempre estás jugando cartas y cenas con tus amigotes, o eso dices. [Ella se dirige hacia una nueva meta, observémosla.]

PACKARD: Ése fue un buen golpe. [Todavía no sospecha y está listo para buscar una conciliación.]

KITTY: Siempre estás llegando oyendo hacia algún lado, pavoneándote de lo valiente que eres, o que vas a ser. Nunca piensas en mí, ni haces nada de las cosas agradables que nos gustan a las mujeres, ¡nunca me has enviado una rosa en toda tu vida! Cuando quiero ponerme flores, tengo que salir y comprarlas. [Con un gesto hacia la puerta donde Tina se ha quedado parada con las orquídeas.] Qué mujer quiere comprarse flores ella sola. Nunca te sientas para hablar conmigo, ni me preguntas qué he estado haciendo. Ni cómo estoy, ni nada.

PACKARD: Bueno, encuentra algo en qué entretenerme. No te detengo.

KITTY: Claro que no. Crees que me siento en la casa todo el día mirando mis pulseras. Ja. ¿Qué crees que estoy haciendo

- mientras tú cierras tus tratos? ¿Que espero a que papi regrese a casa? *[Ahora el conflicto llega a su crisis.]*
- PACKARD: ¿A dónde quieres llegar, pequeña tramposa?
- KITTY: Crees que eres el único hombre que conozco, eres un fanfarrón. Pues no es así. ¿Lo ves? Hay un hombre que, desde que lo conocí, me hizo darme cuenta de la porquería que eres. *[De nuevo se completa la transición: clímax.]*
- PACKARD: *[En un revés, contraataca.]* ¿Por qué tú, tú...?
- KITTY: *[Lo ayuda. Ella quiere verlo furioso. Ambos se están dirigiendo a una nueva transición y un nuevo conflicto en un plano superior.]* Y eso no te gusta, ¿o sí? Señor miembro del gabinete.
- PACKARD: *[Un poco aturdido. La transición del impacto al darse cuenta aún no se completa.]* ¿Quieres decir que me has estado engañando con otro hombre!
- KITTY: *[Ahora ella está muy involucrada. Quiere llegar al fondo.]* ¡Sí! ¡Y qué vas a hacer con eso! ¡Gran charlatán!
- PACKARD: *[Con la respiración de un hombre enojado.]* ¿Quién es él?
- KITTY: *[Con un ronroneo de malicia.]* ¡No te gustaría saberlo!
- PACKARD: *[La toma por la cintura. Kitty grita.]* ¡Dime de quién se trata!
- KITTY: No te lo diré.
- PACKARD: Dímelo o te romperé los huesos.
- KITTY: No te lo diré. Puedes matarme si quieres pero no te lo diré.
- PACKARD: Ya lo descubriré, ya verás... *[La libera.]* ¡Tina! ¡Tina!
- KITTY: Ella no sabe. *[Hay un momento en que los dos se quedan quietos, esperando que aparezca Tina. Llega lentamente a la puerta, y da un paso o dos dentro de la habitación, una Tina que, a pesar de la expresión de inocencia en su cara, ha estado escuchando disimuladamente. Avanza y queda en medio de los dos personajes en silencio.]*
- PACKARD: ¿Quién ha estado viniendo a esta casa?
- TINA: ¿Cómo? *[A continuación, la transición avanza suavemente hasta cobrar forma.]*
- KITTY: No lo sabes, ¿verdad, Tina?
- PACKARD: Tú cállate. *[Se vuelve a Tina.]* Tú lo sabes y vas a decírmelo. ¿Qué hombre ha estado viniendo a esta casa?
- TINA: *[Sacude fuertemente la cabeza.]* No he visto a nadie.

PACKARD: [*La toma por los hombros y la sacude.*] Sí lo has visto. Vamos, ¿quién ha estado aquí? ¿Quién vino la semana pasada? ¿Quién vino aquí cuando estuve en Washington?

TINA: Nadie, nadie. Solamente el doctor.

PACKARD: No, no, no me refiero a eso. ¿Qué hombre ha estado viniendo aquí sin que yo lo sepa?

TINA: No he visto una sola alma.

KITTY: [*Mata dos pájaros de un tiro: Packard está celoso, pero no sospecha del doctor de quien se ha enamorado Kitty.*] Ja. ¿Qué te dije?

PACKARD: [*La mira como tratando de encontrar un camino para obligarla a decirle la verdad. Decide que es inútil. La empuja contra la puerta.*] Vete de aquí. [*Kitty se queda esperando ver el giro que toman los acontecimientos. Packard camina de un lado a otro. Avanza de repente.*] Me voy a divorciar de ti. Eso es lo que voy a hacer. Me divorciaré de ti, y no te daré ni un centavo. Ésta es la ley que te aplicaré por lo que me hiciste.

KITTY: No puedes probar nada. Primero tienes que probarlo.

PACKARD: Lo probaré. Pondré detectives para probarlo. Ellos lo encontrarán. Sólo quiero ver al tipo una vez. Y cómo me gustaría ahorcarlo con mis propias manos. Y así lo haré. Lo encontraré. Lo mataré y a ti te echaré como a un gato callejero.

KITTY: ¿Ah, sí? Me echarás. Bueno, antes de que me eches mejor piénsalo dos veces. Porque yo, yo no necesito detectives para probar lo que sé de ti.

PACKARD: No tienes nada.

KITTY: ¿No? Así que quieres ir a Washington, ¿verdad? Y dar un gran golpe, y darle consejos al presidente. ¿Quieres meterte a la política? [*Su tono se vuelve salvaje.*] Bueno, pues yo sé de política. Y tengo información de los sucios tratos en los que estás metido. Dios sabe que me enteré de los negocios con Thompson, y el viejo Clarke, y ahora el asunto de Jordan. Despojándolo de su experiencia. Cuando te he hablado de esto, te molestas. ¡Política! No podrías entrar a la política. No podrías llegar a ninguna parte. No podrías entrar a la sala para caballeros en el Astor.

PACKARD: Eres una víbora. Una serpiente venenosa. Ya no quiero nada contigo. Tengo que ir a la cena de Ferncliffe pero, después de esta noche, estás acabada. Yo no iría contigo excepto que esta junta con Ferncliffe es más importante para mí que tú. Esta noche estoy haciendo limpieza, ¿me entiendes? Mañana mandaré por mi ropa. Y tú puedes quedarte aquí y recibir flores de tu enamorado. Hemos terminado. [*Packard sale de su propio cuarto y azota la puerta. La transición está completa.*]

Esta escena empieza con la irritación y termina con el enojo. En medio cada uno de los pasos van desde la primera emoción a la última.

Una falla casi universal que cometen los escritores mediocres es no tomar en cuenta las transiciones, y a pesar de eso, cometen el error de creer que sus personajes son verdaderos. Es cierto que la transición puede llevarse a cabo en un tiempo breve, y en la mente de un personaje, sin que el personaje sea consciente de ello. Pero está ahí, y el autor debe mostrar que está ahí. Los melodramas y los personajes tipo no tienen transiciones, que son la sangre del verdadero drama.

Eugene O'Neill inventó muchos caminos con los cuales se puede compartir el pensamiento de un personaje con el público. Sin embargo, ninguno resultó tan efectivo como el método simple y de transiciones utilizado por Ibsen y algunos otros grandes dramaturgos.

En *El oso*, la pieza de Chéjov, hay una fina transición visible. Popova, la dama, está de acuerdo en "terminar" con Smirnov, puesto que ella lo ha insultado.

SMIRNOV: Ya es hora de desechar la teoría de que sólo los hombres necesitan pagar por sus insultos. Si quieren igualdad de derechos, eso tendrán. ¡Vamos a luchar por eso!

POPOVA: ¿Con pistolas? ¡Muy bien!

SMIRNOV: En este instante.

POPOVA: ¡En este instante! Mi esposo tenía unas pistolas. Iré por ellas. [*Va a salir pero se regresa.*] Qué placer me dará meterle una bala en su gruesa cabeza. ¡Que el diablo se lo lleve! [*Sale.*]

SMIRNOV: ¡La acabaré como a un pollo! No soy un niño ni un cachorro sentimental; no me importa este "sexo débil". [*Se ha iniciado un movimiento para el debilitamiento.*]

LUKA: [*El sirviente.*] ¡Gracioso padre! [*Se arrodilla.*] Tengan piedad de un pobre hombre y váyanse de aquí. Está muerta de miedo, y ahora quiere también dispararle.

SMIRNOV: [*No lo escucha.*] Si ella lucha, bueno, ésa es igualdad de derechos, la emancipación, y todo eso. ¡Pero esa mujer! [*Aquí empieza la transición visible.*] [*Imitándola.*] «Que te lleve el diablo. Le meteré una bala en su gruesa cabeza.» ¿Eh? Cómo se enrojeció su rostro, cómo brillaban sus mejillas... ¡Ella aceptó mi desafío! Mi palabra, es la primera vez en mi vida que he visto...

LUKA: Váyase, señor, y siempre rezaré por usted.

SMIRNOV: ¡Ella es una mujer! ¡Y yo entiendo muy bien a las mujeres de ese tipo! ¡Una mujer de verdad! No una amargada, sino fogosa, como un polvorín, como un cohete. Lamento mucho tener que matarla.

LUKA: [*Solloza.*] Apreciado señor, ¡váyase!

SMIRNOV: Definitivamente me gusta. ¡Absolutamente! Aunque sus mejillas muestren sus hoyuelos, me gusta esta mujer. Casi estoy a punto de olvidar la deuda, ya no estoy enojado, ¡es una mujer maravillosa!

La transición es demasiado obvia al final. Carece de sutileza que hace que la transición en *Casa de muñecas* sea una parte integral de la obra.

Sin la transición, no puede haber desarrollo ni crecimiento en la obra. T. A. Jackson escribe en su libro *Dialéctica*:

Si lo consideramos desde el punto de vista cualitativo, se... evidencia que el universo nunca es el mismo en dos momentos sucesivos.

Para parafrasear esta idea y usarla en nuestros fines, es evidente que una obra nunca es la misma en dos momentos sucesivos.

Un personaje que viaja de un polo al polo opuesto, como de la religión al ateísmo, o viceversa, tiene que estar en movimiento cons-

tante para atravesar el inmenso espacio en las dos horas asignadas en el teatro.

Cada tejido, cada músculo y cada hueso de nuestro cuerpo, se rejuvenece cada siete años. Nuestra actitud y percepción de la vida, nuestras esperanzas y sueños también cambian constantemente. Esta transformación es tan imperceptible que por lo general ni siquiera somos conscientes de que esto está ocurriendo en nuestro cuerpo y nuestra mente. *Esto es la transición: nunca somos los mismos en dos momentos sucesivos.* Y la transición es el elemento que hace avanzar la obra sin frenos, saltos o huecos. La transición conecta aquellos elementos aparentemente inconexos, como el invierno y el verano, como el amor y el odio.

2

Uno, dos, tres, cuatro, cinco, seis, siete, ocho, nueve, diez. Éste es el conflicto ascendente perfecto. El conflicto repentino es errático: uno, dos —cinco, seis— nueve, diez.

En la vida real no hay nada parecido al conflicto repentino. “Saltar a una conclusión” indica que hay una aceleración más que un rompimiento en los procesos mentales.

Aquí presentamos la escena inicial de *Stevedore*, escrita por Peters y Sklar. Es una escena corta, pero contiene un salto. Tratemos de ubicarlo.

FLORRIE: Vaya, Bill, ¿qué fue lo que nos pasó? ¿Por qué tenemos que estar peleando todo el tiempo? Antes no éramos así. [*Ella pone su mano sobre su brazo.*]

BILL: [*Retira la mano de ella.*] ¡Ah, quítate, quítate!

FLORRIE: ¡Eres un cerdo! [*Ella empieza a llorar.*]

BILL: Todas ustedes son iguales, putitas casadas; nunca saben cuándo renunciar.

FLORRIE: [*Lo abofetea.*] No me hables así.

BILL: Está bien. Está bien. Eso me gusta. Pero hasta aquí llegamos y que no se te olvide. No quiero volver a verte y ya no quiero que vengas más a mi oficina. Por esta vez, regresa con tu débil

esposo y trata de amarlo. Estoy seguro de que lo necesita.
[Empieza a irse.]

FLORRIE: Ahora espera un momento, Bill Larkin.

BILL: Ya cállate. Y tampoco empieces a llamarme con el pretexto de que tienes algo importante que decirme.

FLORRIE: Ahora mismo tengo algo importante que decirte. Le escribí esas cartas a Helen, por si te interesa. Y tampoco eso es todo. Me voy a desquitar. Espera y verás. Voy a ir con Helen a decirle con qué cerdo va a casarse. No puedes tratarme así y salirte con la tuya. Tal vez eso te funcionaba con tus otras mujeres, pero esta vez marcaste número equivocado, cariño. Esto entre tú y yo no se ha terminado. Claro que no. De ninguna manera.

BILL: Maldita mujer. [El hombre la toma por el cuello. Ella se golpea la cabeza y grita. Ahora él la golpea en una furia ciega. Ella grita más fuerte y cae al piso. Se azotan las puertas, se escuchan voces. Bill huye.]

FREDDIE: [Fuera de escena.] Florrie, ¿eres tú? ¡Florrie! ¿Dónde estás?

Ahora regresemos a donde Bill dice: «Ya cállate». Y leamos la respuesta de Florrie. Le anuncia que escribió ciertas cartas a la joven con la que Bill quiere casarse, y esperamos que él se enoje. Pero ella continúa con un parlamento muy largo, y él no hace nada. Esto es estático. La única línea con vida en el parlamento es la primera oración, pero no produce ninguna reacción. Lo que lo molesta es algo tan trivial que su reacción resulta en un conflicto repentino.

Subconscientemente, los autores de esta obra sintieron la necesidad de una transición pero, al no comprender los principios de ésta, revirtieron el proceso. De esta forma, crearon un conflicto estático, seguido por un conflicto repentino: señales de que hay problemas con los personajes. A partir de esta advertencia: «¡Ya cállate!» hasta el final del parlamento de Florrie, los procesos mentales de Bill están en blanco, al menos en lo que respecta al público. Si ella hubiera empezado con algo como: «No puedes tratarme así y salirte con la tuya», Bill habría tenido la oportunidad de reaccionar y presentar un contraataque. Y ella podría haber continuado con: «Tal vez esto te funcionó con tus otras mujeres, pero esta vez marcaste número equivocado, querido», la impaciencia

de Bill y su inminente enojo harían que ella se apresurara a decir: «Le escribí esas cartas a Helen, por si te interesa.» Y entonces se justifica que él la golpee pues su furia es ahora completamente comprensible.

De esta forma, podríamos haber sido testigos de la transición de irritación a enojo. Como está la escena ahora, la línea más fuerte se pierde en una tirada extremadamente larga. Bill se ve forzado a quedarse quieto, mirándola —estático— y después tiene que asfixiarla repentinamente —salto— después de una línea débil y sin consecuencias.

Ahora leamos la escena de *Black Pit* de Maltz, y tratemos de descubrir otro conflicto repentino o falta de transición. Éste es un defecto aún más grave que el anterior, porque aquí la base de la historia es la conducta futura del personaje.

PRESCOTT: [*Quiere que Joe se convierta en su soplón.*]... Y todo lo que sé es que, si tú vas a querer una buena salsa, es necesario que seas amigo del cocinero. ¡Sí, señor! Claro que a lo mejor no te importa. Pero sí te digo que mi mujer no va a pasar hambre y que mi hijo no va a trabajar en las minas tampoco. Bueno, piénsalo muchacho. [*Se levanta y va hacia la puerta.*] Sé que ha de ser duro para ti, Iola. Bueno. [*Alza los hombros y va hacia la puerta.*] Avisame cuando llegue tu hijo. Si te sirve para cambiar de opinión, muchacho, no creo que el puesto se haya ocupado mañana. [*Sale. Silencio.*]

IOLA: Joe [*Joe no responde. Ella se levanta y se le acerca, poniendo su mano sobre el hombro de Joe.*] Joe, no me importa. No te sientas mal, pero quiero un doctor. No tengo miedo. [*Ella empieza a llorar.*] No voy a tener miedo, Joe. [*Tiembla por el llanto.*]

JOE: [*Trata de controlarse.*] ¡No llores, Iola! ¡No llores! No quiero que llores...

IOLA: [*Se traga las lágrimas.*] No lloraré, Joe, no lo haré. [*Se sienta con las manos entrelazadas. Todo su cuerpo tiembla, Joe recorre la habitación, la mira, vuelve a caminar.*]

JOE: [*Se voltea repentinamente y grita.*] ¿Quieres que yo sea un soplón?

IOLA: No, no es así, no.

- JOE: ¿Crees que no quiero el trabajo, que no quiero comer, que no quiero un doctor? ¿Crees que quiero que tengas un bebé, con riesgo de morir?
- IOLA: No, Joe, no.
- JOE: ¡Es Navidad! ¿Qué voy a hacer? [*Silencio. Joe camina, después se sienta. Empieza a golpear la mesa con el puño cerrado cada vez con más fuerza. Finalmente baja la mano con gran fuerza, y vuelve el silencio.*] Un hombre debe responder como hombre. Un hombre debe vivir como hombre. Un hombre debe tener qué comer, tener una mujer, tener una casa. [*Salta.*] Un hombre no puede vivir en un hoyo como animal...
- MARY: [*Abre la puerta desde el otro cuarto. Adormilada.*] ¿Qué pasa? Oigo gritos.
- JOE: [*Se controla.*] No gritos, Mary. Afuera. Hablamos.
- MARY: Vayan a dormir.
- JOE: Vamos a dormir.
- MARY: No te preocupes. Todo va a estar bien. [*Ella duda.*] Rezaré por ti. [*Sale. Silencio.*]
- JOE: [*Con una risita.*] Ella reza por nosotros. [*Una pausa.*] Jefe de la compañía aquí, Iola! El hombre debe poner su granito de arena, ¿o no? Iola no puede dejar que Tony viva en un horno, vive en una montaña. [*En un susurro.*] No puede dejarte tener un hijo, tal vez siempre debes usar un chal, Iola. [*Él se le acerca.*] ¿Quieres esconder la panza? ¿Te avergüenzas, tienes vergüenza del bebé? *Yo no siento vergüenza.* Me gusta el pequeñito. ¿Crees que ahora esté despierto? [*Él pone su oreja sobre el vientre de ella.*] No, está dormido. Se duerme temprano. Se va a dormir cuando suena el silbato. [*Él le da un pequeño empujón, y luego saca las dos manos y le golpea suavemente la cara.*] ¿Te gusto, Iola?
- IOLA: ¿Joe, no pudiste engañarlo? A Mistah Prescott. ¿No pudiste aceptar el trabajo y después no decirle nada? [*Pausa. Joe quita las manos de la cara de Iola.*]
- JOE: [*Lentamente, tranquilo, como empezando algo que ambos saben.*] Ajá. Claro, claro, Iola. Lo puedo engañar. Aceptar el empleo. Decirle algunas cosas sin que me importen los demás. Claro.

IOLA: [*Apasionadamente.*] Nadie se enteraría. No tenemos que decirles. Y sólo sería por un rato. No tenemos que decirle a Tony.

JOE: [*También lentamente.*] ¡Claro, claro! Lo engaño. Tomo el empleo. Consigo un doctor. Hago un poco de dinero. Después de un tiempo, me dice adiós, vete, claro. [*Pausa. Él oprime su rostro contra el pecho de ella. Entonces, temeroso, como si tratara de persuadirla.*] Un hombre debe vivir como hombre, Iola. [*Él levanta la cara. Con mayor dolor y determinación.*] Un hombre no puede vivir en un agujero, como un animal.

TELÓN

Ahora volvamos al final del parlamento de Joe, cuando dice: «¿Te gusto, Iola?» La respuesta de ella sugiere que Joe engañe al señor Prescott. Tal vez Iola haya estado pensando en esto desde el principio, pero el público no estaba consciente de ello. Cuando Prescott sale, ella le dice a Joe que ella no espera ningún sacrificio por parte de Joe, y después, dos páginas más adelante, ella cambia su decisión. También resulta legítimo lo opuesto, pero es necesario que sepamos cómo ocurrió el cambio.

Joe tapa su aparente salto con uno más grande, y está de acuerdo con ella inmediatamente. La decisión es tan veloz que resulta increíble. ¿Sabe Joe lo que implica este paso? ¿No sabe acaso que ciertamente es un renegado y que también lo es su vida? ¿O Joe siente que puede timar tanto a la empresa como a sus amigos? Como público no sabemos qué es lo que él piensa.

Si pudiéramos ver qué pasa en la mente de Joe, ver lo que ve cuando piensa en los jefes, el vigilante, las listas negras, el ostracismo, entonces su caída sería mucho más trágica para nosotros.

Con este conflicto repentino, carente de transición, se selló el destino de la obra. Joe nunca fue un personaje tridimensional. El autor nunca le dio la oportunidad de luchar, sino que predeterminó el destino de Joe, en lugar de dejar que el mismo Joe lo fuera descubriendo.

Volvamos a Nora. La transición de la desesperación a la decisión de irse es breve, pero es lógica. Maltz intenta dar transiciones una o dos

veces, pero no lo hace de manera eficaz. Cuando Joe dice: «El hombre debe poner su granito de arena», nos da la idea de que el personaje se inclina por la carrera de soplón. Pero algunas líneas más adelante, dice que no se avergonzaría si lola no tuviera un chal para esconder su panza, y tanto lola como el público comprenden que Joe no va a aceptar el trabajo; si no, ¿por qué haría ella la contrapropuesta de que Joe aceptara el empleo y engañara al jefe?

Los saltos hacia delante y hacia atrás entre lo positivo y lo negativo retrasan el crecimiento de Joe, haciendo confuso así el mensaje de la obra. No queda duda de que Joe es un personaje débil, que nunca está seguro de qué es lo que quiere. Y, si el autor dijera que ésta es la razón por la que se convirtió en soplón, lo incluiríamos en el capítulo sobre “Fuerza de voluntad en un personaje”.

Usted me ha enseñado que avanzar es de primordial importancia para una obra. ¿Pero vemos cada vuelta de la rueda cuando avanza un automóvil? No, porque eso no es importante para nosotros siempre y cuando el auto se mueva. Sabemos que las llantas del auto están dando vuelta porque sentimos el movimiento del carro.

Un carro puede dar saltos, detenerse, pararse, y así eternamente. Está en movimiento, muy bien, pero este movimiento podría quitarte la vida en media hora. Un cambio de velocidades en un carro es comparable a una transición en una obra, porque es la transición entre dos velocidades. Del mismo modo en que el carro con problemas eléctricos te sacude físicamente, una serie de conflictos repentinos te sacuden emocionalmente. Tu pregunta es interesante: ¿debemos observar cada giro que da la rueda? ¿Debemos registrar cada movimiento de una transición? La respuesta es no. No es necesario. Si sugieres un movimiento en una transición, y esta sugerencia arroja luz en el funcionamiento de la mente del personaje, pensamos que es suficiente. Depende de la habilidad del dramaturgo el éxito que tenga su material con respecto de las transiciones, dando o sólo sugiriendo el movimiento completo.

10. Crisis, clímax, resolución

En los dolores de parto hay una crisis, y el nacimiento mismo, el cual es el clímax. El resultado, ya sea muerte o vida, será la resolución.

En *Romeo y Julieta*, Romeo va a la casa de los odiados Capuleto disfrazado con una máscara, para poder ver a Rosalinda, su amada. Ahí descubre a otra joven tan hermosa, tan encantadora, que se enamora locamente de ella (crisis). Con gran preocupación, Romeo descubre que Julieta es la heredera de los Capuleto (clímax), el peor enemigo de su familia. Teobaldo, sobrino de Lady Capuleto, al descubrir a Romeo, intenta matarlo (resolución).

Mientras tanto, Julieta también conoce la identidad de Romeo y habla con la luna y las estrellas acerca de su desventura. Romeo, guiado por su incomparable amor por Julieta, regresa y la escucha (crisis). Deciden casarse (clímax). Al día siguiente, en la celda del fraile Lorenzo, amigo de Romeo, se casan (resolución).

En cada acto hay crisis, clímax y resolución, y se presentan en esta secuencia como el día sigue a la noche. Veamos el asunto más de cerca en otra obra.

La amenaza que hace Krogstad a Nora en *Casa de muñecas* es una crisis:

Déjeme decirle esto: si yo pierdo mi puesto una segunda vez, usted se hunde conmigo.

Krogstad se refiere a que la expondría como falsificadora si ella no persuade a Helmer de que lo deje seguir en su empleo.

Esta amenaza, sin importar el resultado, será el momento de decisión en la vida de Nora; una crisis. Si ella no puede influir en Helmer para que Krogstad siga trabajando en el banco, será la culminación de todo lo que ocurrió antes. Pero también será el clímax de la escena si Helmer se rehúsa a conservar a Krogstad en el trabajo.

Te aseguro que para mí sería casi imposible trabajar con él; literalmente me siento enfermo cuando estoy cerca de personas así,

confiesa Helmer, y con esta frase hemos llegado al punto más alto de la escena: el clímax. Él es obstinado. Krogstad la delatará, y Helmer ha dicho ya que una persona que falsifica firmas no debe ser madre. Además del escándalo, perderá a Helmer, a quien ama tanto, y a los niños. La resolución es: terror.

En la siguiente escena, ella lo intenta de nuevo, pero Helmer, una vez más, es obcecado. Entonces ella lo acusa de ser obtuso. Él se siente herido de inmediato. Crisis. Parece que ahora Helmer está determinado. Y dice:

Muy bien. Debo acabar con todo esto.

Llama al ama de llaves y le da una carta para que la ponga cuanto antes en el correo. Ella lo hace.

NORA: [Sin aliento.] Torvaldo, ¿qué era esa carta?

HELMER: El despido de Krogstad.

NORA: ¡Haz que regrese el ama! Todavía hay tiempo. Ah, Torvaldo, llámala. Hazlo por mí, por ti mismo, por los niños. ¿Me escuchas, Torvaldo? ¡Que regrese! No sabes lo que esa carta puede traernos.

HELMER: Demasiado tarde.

Clímax. La resolución es la resignación de Nora. Esta crisis y este clímax están en un plano más elevado que el anterior. Antes, Helmer sólo amenazó, pero ahora ha cumplido su amenaza. Krogstad está despedido.

Aquí está la siguiente escena, donde la crisis, el clímax y la resolución aparecen de nuevo en un plano aún más intenso. También hay que destacar la transición perfecta entre la crisis anterior y la siguiente.

Krogstad se escabulle a la cocina. Ya ha recibido su carta de despido. Helmer está en el otro cuarto. Nora está temerosa de que su esposo encuentre a este hombre en su casa. Cierra la puerta y le pide a Krogstad que «hable bajo, pues mi esposo está en casa.»

KROGSTAD: No se preocupe por eso.

NORA: ¿Qué quiere de mí?

KROGSTAD: Que me explique algo.

NORA: No se detenga entonces. ¿De qué se trata?

KROGSTAD: Me imagino que ya sabe que me despidieron.

NORA: No pude evitarlo, señor Krogstad. Intenté salvarlo con todas mis fuerzas, pero fue inútil.

KROGSTAD: ¿Entonces quiere decir que su esposo la ama tan poco? Él sabe que puedo delatarla y aún así él se arriesga a...

NORA: ¿Cómo puede usted suponer que él esté enterado de todo esto?

KROGSTAD: No lo supongo. No sería lo menos que nuestro querido Torvaldo Helmer mostrara semejante valor...

NORA: Por favor, señor Krogstad, le pido un poco de respeto para mi esposo.

KROGSTAD: Por supuesto, todo el respeto que merece. Pero como usted ha sido tan reservada con el asunto, ¿debo suponer que usted tiene hoy más claridad de lo que ha hecho, de la que tenía ayer?

NORA: Más de lo que usted pudiera enseñarme.

KROGSTAD: Sí, tan mal abogado soy.

NORA: ¿Qué es lo que quiere de mí?

KROGSTAD: Sólo ver cómo estaba, señora Helmer. Todo el día he estado pensando en usted. Un simple cajero, un empleadillo, un, bueno, un hombre como yo, incluso tiene un poco de eso que llaman sentimientos, ya sabe.

NORA: Demuéstrelo entonces, piense en mis hijos.

KROGSTAD: ¿Pensaron usted y su esposo en mis hijos? Pero no se preocupe por eso. Sólo quería decirle que no debe tomar este asunto tan en serio. En primer lugar yo no haré ninguna acusación.

NORA: No, claro que no; de eso estaba segura.

KROGSTAD: Todo el asunto se puede arreglar amistosamente; no hay razón para que los demás lo conozcan. Será un secreto entre los tres.

NORA: No, mi esposo nunca debe saber nada al respecto.

KROGSTAD: ¿Y qué hará usted para evitarlo? ¿Debo entender que tiene usted posibilidades de pagar la deuda que ha adquirido?

NORA: No, no por el momento.

KROGSTAD: ¿O quizá tiene usted ya algún plan para conseguir el dinero pronto?

NORA: No tengo ningún plan que vaya yo a utilizar.

KROGSTAD: Bueno, en cualquier caso, ahora eso ya no le serviría de nada. Si usted estuviera ahí de pie, frente a mí, con todo el dinero en sus manos, yo nunca me iría con su garantía.

NORA: Dígame cuál es el propósito que persigue con la garantía.

KROGSTAD: Sólo voy a conservarla, a guardarla en mi posesión. Nadie que no esté involucrado en el asunto deberá tener idea de esto. Así que si pensar en esto le ha llevado a querer tomar una resolución desesperada...

NORA: Así es.

KROGSTAD: Si acaso está pensando en huir de su casa...

NORA: Así ha sido.

KROGSTAD: O incluso algo peor...

NORA: ¿Cómo puede usted saberlo?

KROGSTAD: Descarte la idea.

NORA: ¿Cómo supo que he pensado en eso?

KROGSTAD: La mayoría pensamos en eso primero. Yo mismo lo hice también, pero no tuve el valor de llevarlo a cabo.

NORA: [*Débilmente.*] Yo tampoco lo he tenido.

KROGSTAD: [*En un tono de alivio.*] No, eso es, así es. ¿Usted tampoco tuvo el valor de hacerlo?

NORA: No, no lo he tenido.

KROGSTAD: Además, sería una de las más grandes tonterías. Una vez que en la casa haya pasado la primera tormenta... en mi bolsillo tengo una carta para su esposo. [*Empieza la crisis.*]

NORA: ¿Le dice en ella todo?

KROGSTAD: De la manera más indulgente que pude.

NORA: [*Rápidamente.*] Él no debe recibir esa carta. Rómpala. Encontraré alguna forma de conseguir el dinero.

KROGSTAD: Discúlpeme, señora Helmer, pero creo que le acabo de decir que...

NORA: No estoy hablando de la deuda que yo tengo con usted. Dígame qué suma de dinero le está pidiendo a mi esposo, y yo le conseguiré el dinero.

KROGSTAD: No le estoy pidiendo a su esposo ni un centavo.

NORA: ¿Entonces qué es lo que quiere?

KROGSTAD: Se lo diré. Quiero rehabilitarme, señora Helmer; quiero salir adelante, y en eso es en lo que su esposo debe ayudarme. Durante el pasado año y medio no he puesto la mano en nada deshonoroso, y todo el tiempo he estado luchando en las más restringidas circunstancias. Yo estaba contento de poder retomar mi camino paso a paso. Ahora me echan y no voy a estar satisfecho sólo con que me hagan el favor otra vez. Quiero levantarme. Se lo digo. Quiero volver a trabajar en el banco otra vez, y tener un puesto más alto. Su esposo encontrará un lugar para mí...

NORA: ¡Eso no funcionará nunca!

KROGSTAD: Lo hará; lo conozco: no se atreverá a protestar. Y tan pronto como yo esté ahí otra vez con él, ¡ya verá usted! Dentro de un año seré el brazo derecho del gerente. Y será Nils Krogstad y no Torvaldo Helmer el nuevo el gerente del banco. [*Crisis. Ahora los personajes avanzan hacia el clímax.*]

NORA: ¡Eso es algo que jamás verán sus ojos!

KROGSTAD: ¿Quiere usted decir que usted hará...?

NORA: Ahora tengo el valor suficiente para hacerlo.

KROGSTAD: Ah, no puede asustarme. Una dama fina y consentida como usted...

NORA: Ya lo verá; ya lo verá.

KROGSTAD: ¿Bajo el hielo tal vez? ¿En el agua negra y helada? Y entonces, en la primavera, flotará en la superficie, horrible e irreconocible, ya sin cabello...

NORA: No me asusta.

KROGSTAD: Ni usted a mí. La gente no hace esas cosas, señora Helmer. Además, ¿de qué serviría? Yo lo tendré en mi poder de cualquier modo.

NORA: ¿Después? ¿Cuándo yo ya no...

KROGSTAD: ¡Olvida que soy yo quien tiene el resguardo de su reputación? [Nora se queda sin palabras, mirándolo.] Bueno, ahora, ya se lo advertí. No haga ninguna tontería. Cuando Helmer haya recibido mi carta, esperaré un mensaje de él. Y recuerde que fue su esposo quien me ha forzado a comportarme así otra vez. Nunca lo perdonaré por eso. Adiós, señora Helmer. [Sale por el recibidor.]

NORA: [Va a la puerta, la abre un poco y escucha.] Ya se aleja. No va a poner la carta en el buzón. ¡Ah, no, no! ¡Es imposible! ¿No baja las escaleras, acaso está dudando? ¿Puede él... [Una carta cae en el buzón, después se escuchan los pasos de Krogstad, hasta que desaparecen mientras baja las escaleras. Nora emite un llanto suave, y atraviesa la habitación hasta la mesa que está junto al sofá. Pausa breve.] [Clímax.]

NORA: En el buzón. [Se escabulle hasta la puerta.] Ahí está... Torvaldo, Torvaldo, ¡no tenemos esperanzas! [Resolución. Resignación... pero como no hay resignación absoluta mientras haya vida, ella volverá a intentarlo.]

El momento preciso del clímax llega cuando Krogstad hace caer la carta dentro del buzón.

La muerte es un clímax. Antes de la muerte hay una crisis, cuando hay esperanzas aunque sean pocas. Entre estos dos polos, está la transición. Que la condición del paciente empeore o que mejore será lo que llene ese espacio.

Si el autor quiere mostrar cómo se quema un hombre en su cama por su propio descuido, primero hay que mostrarlo fumando, luego cuando se queda dormido y el momento en que el cigarro enciende una cortina. En este punto se ha llegado a la crisis. ¿Por qué? Porque el hombre descuidado puede haber despertado y apagar el fuego, o alguien podía haber olido la madera quemada; y si ninguna de estas cosas pasa, él morirá quemado. En este caso, es cuestión de momentos, pero la crisis puede ser más prolongada.

Crisis: un estado de cosas en el que se cierne un cambio decisivo hacia un lado o hacia otro.

Ahora examinemos lo que provoca esta crisis y el clímax. Tomemos *Casa de muñecas*, que ya conocemos tan bien. El clímax estaba implícito en la premisa: "La desigualdad en el matrimonio alimenta la infelicidad". Al inicio de la obra, el autor ya conocía el final, así que pudo, conscientemente, elegir a sus personajes para cumplir con esta premisa. En el capítulo "Personajes que traman su drama" hablamos de la "trama". Mostramos cómo fue forzada Nora por la necesidad de falsificar la firma de su padre y pidió dinero prestado a Krogstad para salvar la vida de Helmer. Si Krogstad fuera simplemente un prestamista, el drama habría carecido de fuego. Pero como se ve, Krogstad era un individuo torcido; él había falsificado una firma, al igual que Nora, para salvar a su familia. El asunto se había acallado de alguna manera, pero Krogstad quedó estigmatizado. Se convirtió en un personaje sombrío, pero movió cielo y tierra para tratar de limpiar su nombre por su familia. Se esforzó por rehabilitarse a los ojos del mundo. Conseguir un empleo en el banco era, para Krogstad, el regreso a la respetabilidad.

Así es como estaban las cosas para Krogstad cuando Nora se le acercó a pedirle dinero. Él estaba prestando dinero a otras personas, así que no había motivo para que no se lo prestara a Nora. Además, Helmer había sido su compañero de escuela, aunque nunca fueron demasiado cercanos. Helmer despreciaba a Krogstad y casi se avergonzaba de conocerlo, y mucho debido al rumor de su supuesta falsificación. Para Krogstad era una dulce venganza ver a la esposa de este hombre respetable y escrupuloso en el mismo predicamento en el que él había estado. Cuando Helmer se convirtió en gerente del banco y despidió a Krogstad, básicamente por principio, pero también porque Nora o cualquier otra persona podrían influir en su sólido juicio, Krogstad se levantó a luchar con gran furia. Ahora él quería algo más que dinero. Ahora quería humillar o destruir a Helmer y apropiarse de su mundo. Tiene el arma en su mano y la utilizará.

Como pueden ver, la unidad de opuestos es perfecta en este caso. Para este momento, Nora está consciente de las implicaciones de sus actos, pero demasiado horrorizada para decírselo a Helmer, porque ahora sabe qué es lo que piensa Helmer de esta seria cuestión ética. Por otro lado, está Krogstad quien, además de ser humillado,

de nuevo ve en peligro el buen nombre de sus hijos y está listo para luchar aun a pesar de que alguien deba morir para ello.

Este conflicto no puede ser resuelto por compromiso. Nora ofrece dinero, tanto como Krogstad pida, pero Krogstad, para este momento, está completamente obcecado y ninguna cantidad de dinero le será suficiente. Tendrá que ser vengado. Helmer quería destruirlo, así que será él quien destruya a Helmer.

Este vínculo inquebrantable entre ambas partes asegurará que haya conflicto ascendente, crisis y clímax. La crisis estaba ya anunciada desde el inicio de la obra; la elección de estos personajes en particular la presagiaba. Pero el clímax, en este punto, puede venirse abajo si los personajes se debilitan por alguna razón. Si el amor de Helmer hubiera sido más grande que su responsabilidad, habría escuchado las súplicas de Nora, y habría permitido que Krogstad conservara su trabajo en el banco. Pero Helmer es Helmer, y él se comporta de acuerdo con su naturaleza.

Como vemos, crisis y clímax van de la mano, y el último siempre es un punto más alto que el anterior.

Una sola escena contiene la exposición de la premisa de esa escena en particular, así como la exposición del personaje, conflicto, transición, crisis, clímax y conclusión. Este procedimiento deberá ser repetido tantas veces como escenas haya en la obra, de manera ascendente. Examinemos la primera escena de *Espectros* para ver cómo funciona todo esto.

Después de que se levanta el telón, vemos a Engstrand que está de pie junto a la puerta del jardín, y que Regina le tapa el paso.

REGINA: [En voz baja.] ¿Qué quieres? ¡Quédate ahí! ¡Estás chorreando agua!

ENGSTRAND: Es la buena lluvia del Señor, mi niña.

REGINA: Será la lluvia del demonio, eso es.

Las primeras tres líneas establecen el antagonismo que existe entre estos dos personajes. Cualquier línea que se diga después nos hace saber acerca de la relación que existe entre ellos, tanto física como sociológica y psicológica. Sabemos que Regina es saludable, atractiva y que Engstrand está cojo, gusta de exagerar las cosas y

bebe licor. Sabemos que él tiene muchos esquemas para mejorar su posición, todos los cuales le han fallado. Sabemos que la premisa actual es hospedar a los marineros, con Regina como atractivo, haciendo que los clientes de dudosa reputación paguen por sus favores. Descubrimos que Engstrand casi mató a su esposa en un arranque de ira. Sabemos más adelante que la educación de Regina ha mejorado al estar al servicio de los Alving; que ella y Oswald tienen cierto apego; que se supone que ella trabaja enseñando en el orfanato en el que también es empleado Engstrand.

En estas primeras cinco páginas uno puede ver la perfecta coordinación de elementos que enlistamos antes. La *premis*a de Engstrand es llevarse con él a Regina, sin importar las consecuencias. La *premis*a de Regina es quedarse. La motivación de él es utilizarla en sus negocios; la de ella es casarse con Oswald. Se nos presenta a los personajes (*exposición*) a través del conflicto. Cada línea que se dice arroja luz sobre sus características y las relaciones que mantienen entre sí. La primera línea de todas empieza el *conflicto*, el cual culmina cuando Regina gana.

La *transición* es perfecta en el pequeño conflicto entre el deseo de Regina de quedarse y la determinación de Engstrand de que ella debe irse. Observemos con cuidado las líneas del inicio de la obra hasta que Engstrand divulga su deseo de llevársela a casa. Desde ahí, sigamos el movimiento hasta que Regina se indigna, al recordar los nombres por los que la llamaba Engstrand; y desde ahí hasta que ella le dice a él su plan de tener un "lugar para comer para la clase alta"; y desde ahí hasta el punto en que él le advierte a ella que tome dinero de los marineros como lo hacía su madre. La *crisis* se establece justo después de este consejo, y el *clímax* sigue rápidamente.

REGINA: [Avanza hacia él.] ¡Sal de aquí!

ENGSTRAND: [Retrocede.] ¡Aquí! ¡Aquí! ¿Supongo que no irás a pegarme, verdad?

REGINA: ¡Sí! Si hablas así de mi madre, te golpearé. ¡Sal de aquí, te digo! [Lo apresura a salir por la puerta del jardín.]

El *clímax* ha llegado de manera natural, y la resolución es evidente antes de que Engstrand salga. Él le recuerda a Regina que ella es su hija,

de acuerdo con el registro, con lo que quiere decir que puede forzarla a irse a casa con él. Sí, aquí están de nuevo todos los elementos que estuvimos estudiando antes.

La siguiente escena, entre Manders y Regina, sigue inmediatamente a la primera escena y también contiene todo lo que es necesario. El clímax llega cuando ella se le ofrece, y el pobre y tímido Manders, lleno de pánico, dice: «¿Podría usted ser tan amable y hacer saber a la señora Alving que estoy aquí?»

A lo largo de *Espectros* se pueden descubrir varios clímax perfectamente definidos. La naturaleza trabaja en forma dialéctica; nunca da saltos. En la naturaleza todos los personajes están bien orquestados. La unidad de opuestos es férrea, y las crisis y clímax llegan por oleadas.

El cuerpo humano está lleno de bacterias, a las cuales se les impide causar daño mediante los glóbulos blancos. Un cuerpo sano es el escenario de muchas crisis y clímax. Pero si la resistencia del cuerpo baja, y disminuye el número de glóbulos blancos, las bacterias se multiplican de manera alarmante y se hacen notorias. Constantemente surge un conflicto entre los gérmenes y los glóbulos defensores. La crisis llega cuando las fuerzas inmunológicas están en retirada, y parece que el cuerpo está acabado. Igual que en una obra, está la gran pregunta de si el protagonista (el cuerpo) será destruido o no. Los glóbulos blancos, aunque debilitados, entran en una etapa ofensiva, y el cuerpo se dispone a presentar la batalla final. Y entonces entran a la lucha los representantes de las bacterias más mortales: la fiebre. Las bacterias produjeron la fiebre, y ahora entran del lado del cuerpo. La última crisis ha llevado al clímax, en el cual el cuerpo está dispuesto a morir luchando. Si el cuerpo muere, tenemos la conclusión: el entierro. Si el cuerpo se recupera, también tenemos la conclusión: recuperación.

Un hombre roba: conflicto. Es perseguido: conflicto ascendente. Es atrapado: crisis. Es condenado por la corte: clímax. Lo transfieren a la cárcel: conclusión.

Es interesante notar que “un hombre roba” es un clímax en sí mismo, como lo son “cortejo” o “embarazo”. Incluso clímax menores pueden llevar al clímax mayor de una obra o de la vida.

No hay un principio ni un final. Todo en la naturaleza sigue. Y también en una obra, el principio de la misma no es el inicio del conflicto, sino la culminación de un conflicto anterior. Se tomó una decisión, y el personaje experimentó un clímax interno. Actúa con base en esa decisión, empezando un conflicto que aumenta y cambia a medida que avanza, convirtiéndose en una crisis y en un clímax.

Estamos seguros de que el universo es homogéneo en cuanto a su composición se refiere. Las estrellas, el Sol y hasta otros soles que se encuentran a millones de kilómetros de distancia están compuestos por los mismos elementos que nuestra Tierra. Los noventa y dos elementos que se encuentran en nuestro insignificante globo terráqueo pueden ser encontrados en los rayos de luz que viajan tres mil años luz para alcanzarnos. Un ser humano contiene estos mismos elementos. Y también los tiene un protozooario, y todo lo que se encuentra en la naturaleza.

La diferencia entre una estrella y otra es la misma que entre un ser humano y otro: edad, cantidad de luz, calor, etcétera, dependiendo de la proporción que tienen de estos elementos. El conocimiento que se tenga de una estrella nos acerca al conocimiento de todas las demás estrellas. Tomemos una gota del océano y encontraremos que contiene los mismos elementos que constituyen a todos los océanos.

En el caso de los seres humanos es cierto este mismo principio, y también lo es para el drama. La escena más corta contiene todos los elementos de una obra de tres actos. Tiene su propia premisa que se expone a través de conflicto entre los personajes. El conflicto crece a través de la transición para llegar a la crisis y al clímax. Crisis y clímax son tan frecuentes en una obra, como es constante la exposición.

Hagamos la pregunta una vez más: ¿Qué es crisis? Y respondemos: "momento de decisión; también un estado de cosas en el que se cierne un cambio decisivo que cambiará las cosas en uno u otro sentido."

En *Casa de muñecas* la crisis principal ocurre cuando Helmer encuentra la carta de Krogstad y descubre la verdad. ¿Qué es lo que hará? ¿Ayudará a Nora con su predicamento? ¿Comprenderá la motivación de su acto? O, de acuerdo con la naturaleza del personaje, ¿la condenará? No lo sabemos. Aunque conocemos la actitud de Helmer

hacia estas cosas, también sabemos cuánto ama a Nora. Esta incertidumbre será entonces la crisis.

El clímax, el punto culminante, llega cuando Helmer, en lugar de comprenderla, estalla en una furia incontrolable. La conclusión será la decisión de Nora de dejar a Helmer.

Las resoluciones en *Hamlet*, *Macbeth* y *Otelo* son breves. Casi inmediatamente después del clímax, la promesa de castigo y un futuro justo llega al bajar el telón. En *Casa de muñecas*, la resolución abarca la mejor mitad del último acto. ¿Qué funciona más? No hay una regla para esto, siempre que el dramaturgo pueda mantener el conflicto como lo hizo Ibsen en *Casa de muñecas*.

1. Escena obligatoria

Hace unos días murió un científico. Era un hombre que aportó su conocimiento al mundo. Déjenme decirles algo acerca de su vida, y después quiero que me digan qué fase o momento de su historia les parece la más importante.

Primero fue concebido. Nació saludable pero, cuando tenía cuatro años de edad, se enfermó de fiebre tifoidea. Como resultado, su corazón se debilitó. Cuando el niño tenía siete años, su padre murió y su madre se vio forzada a trabajar en una fábrica. Los vecinos lo cuidaban, pero el niño sufrió de desnutrición.

Deambulaba solo por las calles cuando un día un carro casi lo atropella. Se rompió ambas piernas y tuvo que permanecer en cama, primero en el hospital y después en su casa. Pasaba las horas leyendo más que un niño de su misma edad. A los diez años ya leía libros de filosofía; a los catorce decidió ser químico. A pesar de que su mamá trabajaba mucho, no tenía suficientes recursos para enviarlo a la escuela.

Ya aliviado hacía mandados para poder ir a la escuela nocturna. A los diecisiete años ganó veinticinco dólares por haber escrito un ensayo sobre bioquímica. Cuando tenía dieciocho años, conoció a un hombre que reconoció el potencial que tenía el joven y lo envió a la universidad.

El muchacho avanzó rápidamente, pero su benefactor se enojó con él cuando el joven se enamoró y se casó. Al ya no contar con el apoyo financiero, el joven consiguió un trabajo como empleado en una fábrica de químicos. A la edad de veinte años tuvo su primer hijo, con un salario demasiado pequeño para mantener a su familia. Así que consiguió un segundo trabajo y tuvo un colapso emocional. Después de abandonarlo con el niño, su esposa regresó con su familia paterna. Él se convirtió en un hombre amargado, y llegó a pensar en el suicidio como una posibilidad, pero para cuando tenía veinticinco años lo volvemos a encontrar de regreso en la escuela nocturna, ter-

minando sus estudios. Su esposa se divorció de él, y su débil corazón le estaba dando problemas.

A la edad de treinta años, volvió a casarse. La mujer en cuestión, cinco años mayor que él, era una maestra que comprendía las ambiciones de su esposo. Entonces este hombre construyó en su casa un laboratorio y comenzó a trabajar en sus teorías. El éxito llegó casi de manera inmediata. Una gran compañía lo estimuló para que continuara con sus inventos y, cuando murió a la edad de sesenta años, era ya reconocido como el inventor más prolífico de su tiempo.

[A continuación el autor cuestiona sobre la escena a una joven alumna.]

Ahora, díganme ¿qué fase de su vida fue la más importante?

ALUMNA: Por supuesto, su encuentro con la maestra de escuela. Esto le dio la oportunidad de experimentar algunas cosas y tener éxito.

¿Y qué pasa con el accidente que le rompió las piernas? Podría haber muerto.

ALUMNA: Es cierto. Si hubiera muerto, no habría habido ninguna historia sobre su éxito. Ésta también es una fase importante.

¿Y qué pasa con el hecho de que su esposa se divorcia de él?

ALUMNA: Ya veo. Si ella no se hubiera divorciado, él no se habría vuelto a casar.

Recuerden que tuvo un colapso emocional. Si no lo hubiera tenido, tal vez su esposa no le habría pedido el divorcio. Si su corazón no se hubiera debilitado por la tifoidea, él podría haber tenido varios empleos al mismo tiempo, y su esposa no lo hubiera dejado. Es posible que hubiera tenido más hijos y hubiera seguido como empleado. Ahora, ¿qué fase es la más importante?

ALUMNA: Su nacimiento.

¿Y qué me dicen del momento de la concepción del niño?

ALUMNA: Ya veo. Por supuesto, ésa es la fase más importante.

Esperen un momento: supongamos que su madre murió cuando lo llevaba en el vientre...

ALUMNA: ¿A dónde quiere llegar?

Estoy tratando de encontrar la fase más importante en la vida de este hombre.

ALUMNA: Me parece que no existe una fase más importante, pues cada fase surge de la anterior. Cada fase es igualmente importante.

Entonces, ¿no es cierto que cada fase es resultado de muchos eventos en un tiempo específico?

ALUMNA: Sí.

Entonces, ¿cada fase depende de la anterior?

ALUMNA: Así parece.

Entonces, ¿podemos decir con certeza que no hay una fase que sea más importante que otra?

ALUMNA: Sí, ¿pero por qué estamos dando este rodeo para llegar al tema que nos interesa ahora de la escena obligatoria?

Porque todos los escritores de libros de texto parecen estar de acuerdo en que la escena obligatoria es una escena imprescindible en una obra. Es una escena esperada. Es la escena que todos esperan, es la escena prometida a lo largo de la obra y que no puede ser eliminada. En otras palabras, la obra avanza hacia una escena inevitable que servirá de soporte de todas las otras escenas. En Casa de muñecas esta escena está presente cuando Helmer saca la carta del buzón.

ALUMNA: ¿Y usted no aprueba el punto de vista de los libros de texto?

No estoy de acuerdo con el concepto, porque cada escena de la obra es obligatoria. ¿Les queda claro por qué es esto?

ALUMNA: ¿Por qué?

Porque si Helmer no se hubiera enfermado, Nora no habría falsificado la firma, Krogstad no habría tenido excusa para venir a la casa a pedir su dinero, no habría habido complicaciones. Krogstad nunca habría escrito la carta, Helmer nunca la habría abierto, y...

ALUMNA: Lo que dice es cierto, pero yo estoy de acuerdo con Lawson cuando dice: «Ninguna obra debe carecer de un punto de concentración hacia el cual se encamina el máximo número de las expectativas.»

Cierto pero engañoso. Si una obra tiene una premisa, sólo la comprobación de la misma debería crear ese "punto de concentración hacia el cual se concentra el máximo de expectativas." De cualquier forma, ¿qué es lo que nos interesa: una escena obligatoria o demostrar nuestra premisa? Puesto que la obra se desarrolló a partir de la premisa, naturalmente demostrar la premisa será la "escena obligatoria". Muchas escenas obligatorias fallan porque la premisa era ambigua o se trabajó sin premisa alguna, y así no había nada que el público estuviera esperando.

"La ambición cruel se destruye a sí misma" es la premisa de *Macbeth*. *Mostrar esta premisa proporcionará "un punto de concentración hacia el cual se concentra el máximo de expectativas."* Cada acción produce una reacción. La crueldad lleva en sí misma su propia destrucción, y probar esto es algo obligatorio. Si por cualquier razón esta secuencia natural se retrasa o se omite, la obra pagará las consecuencias.

En una obra, no hay un momento que no surja de un momento anterior. Cualquier escena deberá ser suprema en ese momento. Sólo una escena integrada tiene la vitalidad de hacernos esperar la siguiente escena. La diferencia entre escenas es que la vehemencia de cada una debería ser mayor que la de la escena que la precede. Si sólo consideramos la escena obligatoria, es posible que nos concentremos únicamente en tener una sola escena tensa en la obra, olvidando que las escenas anteriores necesitan la misma atención. Cada escena contiene los mismos elementos que toda la obra.

La obra teatral como un todo seguirá creciendo continuamente, alcanzando su punto máximo, el cual será la culminación de todo el drama. Esta escena será más tensa que cualquier otra, pero no en detrimento de ninguna escena anterior, o la obra pagará las consecuencias.

El éxito del científico del que hablamos antes sólo puede ser medido por los pasos que lo guiaron hasta ese momento. Cualquier fase de su vida podría haber sido la última, culminando en un colapso o en

la muerte. Lawson escribe: «La escena obligatoria es la meta inmediata hacia la cual se dirige la obra.» No es verdad. La meta inmediata es demostrar la premisa, y nada más. Afirmaciones como la de Lawson hacen confuso el tema.

El científico quería tener éxito, de la misma forma en que una obra debe demostrar su premisa, pero hay temas que deben ser atendidos primero y de la mejor manera posible. La escena obligatoria no debe ser tratada como un aspecto separado del resto de la obra. También deben tomarse en cuenta los personajes y sus determinantes. «El clímax tiene sus raíces en la concepción social. La escena obligatoria las tiene en la actividad; es el crecimiento físico y evidente del conflicto», señala Lawson.

Toda actividad, física o de otro tipo, debe tener sus raíces en la concepción social. Una flor no está enterrada en el suelo, pero no habría existido si no hubiera surgido de un tallo con raíces en el suelo. El conflicto final, la crisis principal, se produce no por una sino por muchas escenas obligatorias, esto es, la prueba de la premisa, que Lawson y algunos otros autores llaman erróneamente escena obligatoria.

2. Exposición

Existe una idea errónea de que la exposición es otra manera de llamar al inicio de la obra. En los libros de texto leemos que antes de que empiece nuestra acción debemos establecer el contexto, la atmósfera, los antecedentes. Nos dicen cómo deben hacer sus entradas los personajes, lo que deberían decir, cómo deben comportarse para impresionar y mantener la atención del público. Y aunque al principio esto parece de gran utilidad, después lleva a la confusión.

¿Qué nos dice el diccionario *Webster's*?

Exposición: anticipación del significado o del propósito de un texto escrito; diseñada para transmitir información.

¿Y el *Thesaurus* de March?

Exposición: el acto de exponer.

Ahora bien, ¿qué es lo que queremos exponer? ¿La premisa? ¿La atmósfera? ¿Los antecedentes del personaje? ¿La trama? ¿El escenario? ¿El ambiente? La respuesta es: debemos exponer todo esto al mismo tiempo.

Si elegimos sólo “atmósfera”, la pregunta surge casi inmediatamente: ¿quién vive en esa atmósfera? Si la respuesta es: un abogado de Nueva York, estamos un paso más cerca de poder establecer la atmósfera.

Si llevamos la pregunta más allá, y preguntamos qué tipo de hombre es este abogado, debemos saber que es un hombre íntegro, intransigente y fracasado. También debemos conocer que su padre era un sastre que vivía en la pobreza para que su hijo pudiera llegar a convertirse en un profesional. Sin mencionar una sola vez la palabra “atmósfera” en las preguntas que hicimos ni en las respuestas que dimos, estamos cerca

de ella. Si nos ponemos más inquisitivos sobre el abogado en cuestión, encontraremos todo lo que a él se refiere: sus amigos, ambiciones, etapa de la vida, premisa inmediata y el humor o estado de ánimo que tiene en ese momento.

Cuanto más sepamos sobre este hombre, más sabremos sobre el ambiente, el lugar, la atmósfera, los antecedentes y la trama.

Entonces, parecería que lo que queremos exponer es al personaje sobre el que estamos escribiendo. Queremos que el público conozca *su meta*, pues al saber qué es lo que él quiere podrán saber mucho sobre quién es ese personaje. No necesitamos exponer el ambiente ni ninguno de los otros temas, pues son parte integral de toda la obra, y quedan establecidos cuando el personaje trata de demostrar su premisa.

La “exposición” en sí misma es parte de la obra completa, y no es simplemente un dispositivo que deba usarse al principio para después descartarse. Sin embargo, los libros de texto sobre escritura dramática presentan a la exposición como si fuera un elemento separado de la construcción dramática.

Además, la “exposición” debería continuar constantemente sin interrupción hasta el final de la obra.

Al inicio de *Casa de muñecas*, Nora se expone, a través del conflicto, como una niña ingenua y consentida que no sabe mucho sobre el mundo real. Ibsen logra esto sin hacer que una sirvienta le diga al nuevo mayordomo quiénes son sus amos mientras le indica cuál debe ser su comportamiento. No hay conversaciones telefónicas que informen al público que el señor X tiene un temperamento irascible y que Dios sabe de qué es capaz si se entera de lo que está pasando.

También es un recurso poco imaginativo leer una carta en voz alta con el fin de exponer los antecedentes de un personaje. Todos estos trucos no sólo son malos sino innecesarios.

Cuando Krogstad entra para pedir insistentemente su dinero a Nora, la consecuente amenaza y la reacción de ella a la amenaza, nos rebela indudablemente quiénes son Krogstad y Nora. Se exponen a sí mismos a través del conflicto, y seguirán haciéndolo a lo largo de la obra.

George Pierce Baker dice:

Primero provocamos emoción en el público simplemente a través de la acción física; mediante la acción física que también desarrolla la historia, o que muestra al personaje, o que hace ambas cosas.

En una obra buena, la acción física debe hacer esas dos cosas entre muchas más.

En su libro *Craftsmanship*, Percival Wilde escribe acerca de la “exposición”:

Muy parecida al establecimiento del ambiente es la creación de la atmósfera.

Si llevamos este consejo a la práctica, tendremos algo como: “En la obra que estás escribiendo sobre campesinos hambrientos, asegúrate de que éstos no vayan bien vestidos, y mejor pide que vistan harapos y que vivan en chozas destartaladas para crear la atmósfera necesaria. Insiste en que el diseñador de vestuario evite los diamantes, para no dar la impresión de lujo y confundir al público.”

El señor Wilde continúa con su gran consejo:

La acción siempre puede estar interrumpida por la exposición cuando esta última tiene el mismo grado de interés o más.

Pero si leemos cualquier buena obra será evidente que la *exposición es ininterrumpida y continua hasta que cae el telón final*. Además, cuando se habla de acción se está hablando de conflicto.

Cualquier cosa que haga un personaje, o que deje de hacer, cualquier cosa que diga o que deje de decir, nos rebela quién es. Si decide ocultar su identidad, si miente o dice la verdad, si roba o no roba, siempre está exponiendo quién es. En el momento en que el autor detiene la exposición en cualquier punto de una obra, el personaje deja de crecer y, con ello, también se detiene la obra.

El uso común de la palabra “exposición” puede ser confuso. Si nuestros grandes escritores hubieran seguido el consejo de los “conocedores” y hubieran limitado la exposición al principio de la obra, o a ciertos puntos intercalados entre la acción, los más grandes personajes habrían nacido muertos. La gran escena de exposición de Helmer llega al final de la obra, y no podría encontrar mejor momento. Al final

de *Espectros* la señora Alving mata a su hijo porque es consecuente con su desarrollo a lo largo de una exposición ininterrumpida. Si no terminara ahí, la señora Alving podría seguir por el resto de su vida, exponiéndose a sí misma constantemente, como lo hacemos todos.

Lo que la mayoría de los maestros llama “exposición” nosotros preferimos denominarlo “punto de arranque”.

Yo, por mi parte, acepto su sugerencia. Pero no veo nada de malo en utilizar “atmósfera, ambiente y escenario”, si estos conceptos aclaran las cosas para los principiantes.

Pero si no aclaran nada. Más bien confunden. Si te preocupas por el ambiente, pasarás por alto la construcción de tu personaje. William Archer dice en su texto *Play Making*:

... El arte de presentar el drama del pasado como si se hiciera una revelación gradual y no como si fuera un simple prefacio o prólogo para el drama presente, sino más bien como parte integral de su acción.

Si seguimos este consejo, no será posible detenerse en ningún lugar de la obra porque el personaje siempre estará involucrado en acciones vitales, y la acción, cualquier tipo de acción (conflicto), es la exposición del personaje. Si por cualquier motivo un personaje no tiene conflicto, la exposición, como todo lo demás en la obra, se congela. Dicho de otro modo, en realidad conflicto es “exposición”.

3. Diálogo

Los estudiantes en mi clase de dramaturgia presentaron ensayos sobre el "Diálogo". El que escribió la señorita Jeanne Michael era muy preciso, fluido y directo por lo que quise citarlo. Aquí está:

En una obra, el diálogo es el medio principal mediante el cual se demuestra la premisa, se ponen los personajes al descubierto y se manifiesta el conflicto. Es fundamental que el diálogo sea bueno, puesto que es la parte de la obra más evidente para el público.

Pero el dramaturgo, al reconocer que una obra no puede ser buena si tiene un mal diálogo, también debe aceptar que es imposible lograr un diálogo realmente bueno a menos que surja, con toda claridad y validez, del mismo personaje; esto es, a menos que haga avanzar el espectáculo sin trabas, y dé cuenta de lo que han pasado los personajes y de lo que es importante para la acción de la obra.

Sólo un conflicto ascendente producirá un diálogo saludable. Todos hemos experimentado ese periodo aburrido y largo en que los personajes se sientan en el escenario y hablan sin parar, tratando de llenar el espacio que hay entre un conflicto y el siguiente. Si el autor proporciona la transición necesaria, no hay necesidad de este puente lleno de palabrería. Y no importa qué tanta conexión logre ese diálogo, siempre resulta discutible porque no tiene una base sólida.

Por otro lado, también está el diálogo superficial que es resultado del conflicto estático. Ninguno de los oponentes va a ganar esta batalla estática, y su diálogo no tiene a dónde ir. Una embestida ingeniosa que se cubre inmediatamente con otra no deja nada para los combatientes, y los personajes, aunque se trate de una obra rara "de ingenio" con personajes vitales, se congela en tipos comunes y no se desarrolla. En la alta comedia, los personajes y el diálogo casi siempre son de este tipo, lo cual responde por qué tan pocos dramas de este tipo son obras trascendentes.

El diálogo debe reflejar al personaje. Cada parlamento debe ser producto de sus tres dimensiones, y nos dice quién es, y nos adelanta lo que llegará a ser. Los personajes de Shakespeare crecen a lo largo de la obra, pero no nos sobresaltan, pues los primeros parlamentos sugieren ya la materia de la que están hechos. Así que, cuando en su primera aparición Shylock se muestra como avaricioso, estamos plenamente justificados al sospechar que este comportamiento al final será consecuencia de su avaricia en conflicto con las fuerzas que lo rodean.

Ni Shakespeare ni Sófocles dejaron cuadernos de notas en los que describan a sus protagonistas. Tampoco tenemos el diario escrito por el príncipe de Dinamarca o por el rey de Tebas. Pero contamos con páginas de diálogo dinámico que nos dicen con gran claridad cómo pensaba Hamlet o cuál era el problema de Edipo.

El diálogo debe mostrar los antecedentes de los personajes. Las primeras líneas de la *Antígona* de Sófocles son:

¡Hermana, mi querida hermana! ¡Ah, Ismene!
De todos las maldiciones lanzadas por Edipo
no quedará ninguna a la que Zeus no dé cumplimiento
mientras nosotras estemos vivas.

Esto deja ver de inmediato la relación que existe entre los personajes, sus ancestros, sus creencias religiosas y el ánimo del momento.

Por su parte, Clifford Odets maneja el diálogo con gran maestría en la primera escena de *Awake and Sing*, cuando Ralph dice: «Toda mi vida quise un par de zapatos blanco y negro y no puedo conseguirlo. Es una locura.» Ahí tenemos una presentación sintética de sus antecedentes así como algo acerca de su personalidad. El diálogo debe darnos esto, y debe proporcionarlo desde el momento en que se levanta el telón.

El diálogo debe anunciar eventos que están por venir. En una obra sobre un asesinato debe haber una motivación y, casi siempre, cierta información que sirva como preámbulo sobre el crimen que tendrá lugar. Por ejemplo:

Una dulce joven mata al malvado con una lima de acero para uñas. ¿Les parece muy simple? No lo es a menos que se muestre de una manera lógica que la joven conocía la existencia de la lima y sabía que

era filosa, de otro modo quizá no se le ocurriría utilizarla como arma. Desde el punto de vista dialéctico, el descubrimiento inicial de la lima para uñas y sus posibilidades como norma deben ser válidas, y no fruto de la casualidad. El manejo del arma debe ser algo que forma parte de la naturaleza de la joven y debe comentarse en caso de que ella lleve a cabo la idea. El público disfruta saber qué es lo que ocurre y el diálogo es una de las mejores formas de dar esa información.

Entonces el diálogo crece y se desarrolla a partir del personaje y del conflicto y, a su vez, refleja al personaje y contiene la acción. Éstas son sus funciones básicas, pero éste apenas es el comienzo. Hay muchas cosas que el dramaturgo debe saber para evitar que su diálogo resulte plano.

Ahorrrar palabras. El arte es selectivo, no fotográfico, y el planteamiento podrá tener un mejor efecto si no se cubre con una verborrea innecesaria. Una obra "llena de palabrería" es señal de que existen problemas internos, derivados, a su vez, de un deficiente trabajo preliminar. Una obra es verborreica porque los personajes han dejado de desarrollarse y el conflicto ha dejado de crecer. Un diálogo así sólo puede estar dando vueltas, aburriendo al público y forzando al director a encontrar tareas escénicas para los actores con la vana esperanza de divertir a los desafortunados asistentes.

Si es necesario hay que sacrificar la "brillantez" en pos del personaje en lugar de sacrificar el personaje para ganar brillantez. El diálogo debe surgir del personaje y ninguna palabra maravillosa vale la pena tanto como para que muera el personaje que ha creado el autor. Es posible tener un diálogo vivaz, inteligente y activo sin perder ni un momento el desarrollo de los personajes.

Dejar que el hombre se exprese con el lenguaje de su propio mundo: permitir que el mecánico hable en términos de máquinas, y el apostador hable de apuestas y caballos. No dejar que los datos sobre el oficio sean excesivos pues cualquier diálogo que se escriba será superficial y prescindible, pero tampoco hay que prescindir de ellos. La mezcla de datos curiosos puede resultar en el burlesque, y provoca risas el hecho de que la escrupulosa tía Miranda utilice el lenguaje del bajo mundo en la comedia barata, pero esto resultaría terrible en una obra teatral seria.

No hay que ser pedante. Nunca utilizar la obra como una plataforma improvisada. Hay que incluir un mensaje a como dé lugar, pero hay que hacerlo de una manera natural y sutil. No dejar que el protagonista se salga de personaje y dé un discurso. El público se confundirá por la empatía que le produce y se refugiará en la risa.

La búsqueda de las reformas contra la injusticia social y la tiranía de la clase dominante se han presentado en los escenarios desde la época de la reina Isabel hasta nuestros días, y es un tema que ha sido muy bien tratado. El grito debe seguir al personaje que lo emite y ser una respuesta a la provocación del momento. En *Enterrar a los muertos* la consigna que se subleva contra la guerra surge de una mujer bravía nacida en la pobreza, Martha Webster. Esto no es incongruente, sino que resulta adecuado y conmovedor.

Y en la obra de Paul Green *Hymn to the Rising Sun* vemos cómo una exposición bien hecha elimina la necesidad de sermones. El diálogo sencillo y lleno de tensión del señor Green es el vehículo para la sátira aguda del personaje y la situación.

La acción ocurre en un campamento de presidiarios en la hora previa al amanecer el día cuatro de julio. Uno de los convictos recién llegado no puede trabajar ni dormir por el terror que siente ante el destino de los Runt, que han estado en aislamiento a pan y agua durante once días como castigo por haberse masturbado. El clímax de la acción y la ironía surge cuando el nuevo prisionero, siguiendo las órdenes del capitán, eleva su voz por la paliza que le acaban de suministrar para "endurecerlo". Los Runt salen muertos del confinamiento y se hace el informe: "Muerte por causas naturales". La cuadrilla de presos regresa a trabajar mientras el cocinero impasible canta *America*. Eso es todo. No hay una sola palabra de condena por la ley que permite esos actos inhumanos. En lugar de esto, se presenta al capitán, con sus maneras directas y burdas, explicando los rigores de la cuadrilla de prisioneros. Así la obra es una feroz muestra de esta parte del código penal de los Estados Unidos.

No es necesario dar un discurso para hacer una protesta.

Lograr que el lenguaje inteligente sea parte de la obra. Recordar que la obra no es una pieza de vaudeville. Los "chistes" por su propia naturaleza rompen con la continuidad. Sólo una total compatibilidad

con el personaje que los dice justifica su utilización, y deben tener una función además de “sacar una risa” del público. El Shakespeare de *La comedia de las equivocaciones* hace que los Dromios hablen con muy malas palabras, lo cual no agrega nada al texto. Pero en *Otelo* ha aprendido a utilizar el juego de palabras como parte integral de la trama. Antes del asesinato, Otelo dice: «Todo queda a oscuras y entonces todo se ilumina», sugiriendo tanto los acontecimientos por venir como su reacción ante éstos.

Una obra de los años treinta llamada *Kids Learn Fast* (1936) tiene un sentido del humor bien aplicado. El señor Shifrin tiene ciertos motivos para decir lo que dice en sus propias palabras, y lo pone en la boca de niñitos. «El alguacil siempre llega al día siguiente del linchamiento»; «Mississippi, Tennessee, Georgia, Florida, no hay diferencia, siempre es al negro al que se le persigue y todo lo demás». Éste no es el lenguaje natural que utilizarían los niños que él ha presentado.

Hemos hablado hasta aquí de la dialéctica con relación a que el diálogo se desarrolla a partir del personaje y el conflicto, el cual debe ser dialéctico para poder existir. Pero el diálogo también debe ser dialéctico en sí mismo. Debe operar dentro de sí mismo siguiendo el principio del conflicto que asciende lentamente. Cuando se menciona una lista de cosas, se deja la más impresionante para el final. “El delegado”, se dice, “estaba ahí, y el gobernador, y el presidente.” Incluso la voz reconoce el desarrollo: decimos uno, *dos*, TRES; no UNO, *dos*, tres. Recordemos ese dicho que nos previene contra el asesinato pues dice que éste puede llevar al alcoholismo que, a su vez, conduce a fumar, lo cual nos lleva a no observar los preceptos religiosos, y así sucesivamente. Esto puede ser una nota de buen humor pero es una mala obra.

Uno de los mejores ejemplos del desarrollo dialéctico en el diálogo puede encontrarse en una obra más bien mala: *Idiot's Delight* (segundo acto, escena 2).

IRENE: [*Habla con el magnate de las municiones.*]... Debo escapar del terror de mis propios pensamientos. Así que me distraigo estudiando los rostros de la gente que veo. Son personas ordinarias, casuales, aburridas. [*Habla en un tono dulcemente sádico.*] Por ejemplo, esa joven pareja inglesa. Los estuve

observando durante la cena, ahí sentados, muy juntitos, tomados de la mano y rozando sus rodillas por debajo de la mesa. Y a él lo vi en su uniforme inglés bonito y limpio, disparando a un enorme tanque con una pistolita. Y el tanque lo atropella. Y su cuerpo fuerte y atractivo, que estaba tan lleno de capacidad para el placer, se convierte en una masa de carne y huesos triturados: un correr de sangre púrpura, como si alguien hubiera pisado un caracol. Pero momentos antes de morir, el hombre se consuela a sí mismo diciéndose: «¡Gracias a Dios que *ella* está a salvo! Ella lleva en el vientre a nuestro hijo, y él vivirá para ver un mejor mundo»... Pero yo sé dónde está ella. Está tirada en un edificio que fue derrumbado por una ventisca, y sus senos jóvenes y firmes están oprimidos por los intestinos de un policía descuartizado, y el embrión que lleva en el vientre ha explotado en el rostro de un obispo muerto. Éste es el tipo de pensamientos en los que me entretengo, Aquiles. Y me siento orgullosa al pensar que estoy muy cerca de ti, tú que haces posible todo esto.

El señor Sherwood parte de “un tono dulcemente sádico” hasta llegar a una tragedia. Culmina ésta en una esperanza vuelta más trágica gracias a su ironía, que es una descripción más terrible que la anterior. Y después llega el momento final de degradación consciente, participación voluntaria del horror. Ningún otro arreglo podría haber sido más eficaz. El anticlímax habría sido inevitable y desastroso.

De la misma forma en que el conflicto debe surgir del personaje, y que el sentido del lenguaje debe partir de ambos, así, el sonido del lenguaje debe surgir de todo lo anterior. Las oraciones deben crecer a medida que se desarrolla la obra, implicando en el sonido el ritmo y el significado de cada escena así como el sentido. De nuevo, Shakespeare es nuestro mejor ejemplo. Las oraciones en los pasajes filosóficos son pesadas y tienen métrica; en las escenas de amor, las líneas son líricas y fluyen fácilmente. Y con el incremento de la acción, las oraciones se vuelven más cortas y sencillas, de modo que no sólo el contenido de la oración, sino el contenido de las palabras y sus sílabas, varía con el desarrollo de la obra:

El método dialéctico no le roba al dramaturgo su privilegio creativo. Una vez que los personajes se han puesto en movimiento, están determinadas en gran medida sus trayectorias y su forma de hablar, pero la elección del personaje corresponde plenamente al autor. Por lo tanto, hay que considerar la forma particular en que hablan los personajes que integramos a la obra, así como sus voces, y los métodos de manifestarlo. Piensen en sus personalidades así como en sus antecedentes, y la influencia de estos dos aspectos en la forma en que hablan. Al orquestrar los personajes, su diálogo fluirá por sí solo. Cuando uno se ríe al ver *El oso*, hay que recordar que Chéjov logró la grandeza y dignidad ridícula a través de un personaje grandioso que se enfrenta en su interpretación a uno que tiene una dignidad ridícula. Y en *Riders to the Sea*, John Millington Synge nos lleva al ritmo trágico aunque encantador de la gente que utiliza ritmos armónicos que no son idénticos. Maurya, Nora, Cathleen y Bartley utilizan el acento de las islas Aran. Pero Bartley es fanfarrón. Cathleen es paciente. Nora veloz y llena de juventud y Maurya lenta a causa de los años. La combinación es una de las más hermosas en lengua inglesa.

Una cosa más. No hay que sobrecargar el diálogo. Recuerden que éste es el medio de la obra, pero no es más importante que la obra misma. Debe encajar en la obra sin discordancia. En la producción de *Iron Men* [de Francis Gallagher], Norman Bel Geddes fue criticado por su excelente escenografía, que mostraba un rascacielos en escena. También era una escenografía demasiado buena para la obra, y distraía toda atención que pudiera dirigirse a los personajes. Con frecuencia, esto mismo ocurre con el diálogo, se aleja de los personajes y distrae la atención que debería estar sobre ellos. Por ejemplo, *Paradise Lost* desilusionó a muchos de los admiradores de Odets por tanta palabrería. A lo largo de la obra hay parlamentos gratuitos, alejados del verdadero idiolecto de los personajes, insertado de manera que pudiera acentuarse el diálogo. Tanto los personajes como el diálogo padecieron las consecuencias.

En resumen, entonces, el buen diálogo es producto de los personajes elegidos con cuidado y a quienes se les permite desarrollarse en forma dialéctica, hasta que el conflicto que asciende lentamente ha demostrado la premisa.

4. Experimentación

No veo cómo alguien pueda experimentar con las reglas tan rígidas que nos ha presentado. De acuerdo con sus consejos, si un dramaturgo omite cualquiera de los ingredientes que usted dice que debe contener una obra, las consecuencias serán terribles. ¿No sabe usted que las reglas se hacen para romperlas, y que casi siempre se sale con la suya?

Sí, lo sé. Casi todo se puede hacer con este enfoque: experimentar incluso con el contenido de tu corazón; de la misma forma en que un hombre puede sumergirse en el agua, volar, vivir en los polos árticos o en el trópico. Pero no puede vivir sin corazón ni pulmones. Tampoco se puede escribir sin los ingredientes básicos. Shakespeare fue uno de los experimentadores más arriesgados de su tiempo. Romper cualquiera de las tres unidades de Aristóteles era un gran crimen, aunque Shakespeare modificó las tres unidades: de tiempo, de espacio y de acción. Todo gran escritor, pintor, músico, ha roto alguna regla rígida que había sido considerada como algo sagrado.

Está usted dándome la razón.

Entonces analiza la obra de estos autores. Encontrarás desarrollo a través del conflicto. Rompieron todas las reglas, y conservaron las que eran fundamentales. Construyeron la obra a partir del personaje. Un personaje tridimensional es la base de todas las buenas obras. Podrás ver que hay una transición continua en sus obras. Y, sobre todo, encontrarás que las obras tienen dirección; esto es, una premisa bien diseñada. Además, si sabes qué es lo que hay que buscar, también podrás encontrar una muy buena orquestación de los personajes. Ellos eran autores dialécticos, sin saberlo.

No hay dos hombres que hablen igual, que piensen igual ni que se expresen igual. Tampoco hay dos hombres que escriban igual. Estás muy equivocado si te imaginas que el enfoque dialéctico trata de forzar

las obras escritas por diferentes autores para que quepan en el mismo molde. Por el contrario, te pido que no confundas la originalidad con la utilización de trucos. *No busques efectos especiales, sorpresas, atmósfera o ambiente, sin saber que todo esto, y más, existe en el personaje.* Experimenta tanto como quieras, pero dentro de las leyes de la naturaleza. Todo puede ser creado dentro de estas leyes. Es interesante saber que las estrellas nacen igual que los seres humanos: la atracción de opuestos produce una forma nebulosa de materia que evolucionará si las condiciones son favorables. También aquí prevalece la transición. Cada nébula, cada estrella, cada sol es diferente, pero su composición de elementos es la misma. Las estrellas están tan interconectadas entre sí como los seres humanos dependen unos de otros. Si su relación no fuera fija, chocarían casi instantáneamente, destruyéndose entre sí. Entre las estrellas también hay algunas que se salen de su ruta: los cometas, pero éstos están controlados por las mismas leyes. Ahora, puesto que todo depende de qué está alrededor, los personajes también dependen uno de otro. Deben tener ciertos elementos básicos en común: las tres dimensiones. Aparte de esto, puedes experimentar como se te antoje. Puedes destacar más una característica que otras; puedes agrandar los detalles; puedes trabajar con el subconsciente; puedes probar una gran variedad de efectos en cuanto a la forma se refiere. Puedes hacer cualquier cosa que se te ocurra, siempre que representes al personaje.

¿Cómo clasificaría la obra de William Saroyan My Heart's in the Highlands?

Como un experimento, por supuesto.

¿La consideraría una buena obra?

No. Está divorciada de la vida. Los personajes viven en el vacío.

¿Entonces la desaprueba?

No lo diría de esa manera. A largo plazo, cada experimento, sin importar qué tan malos sean los resultados, vale la pena. La naturaleza también está experimentando constantemente. Si la creación experimental fracasa, la naturaleza la desecha, pero no hasta que haya agotado todas las posibilidades de mejoramiento. Si saben algo de historia na-

tural, se habrán impresionado con la forma en que la naturaleza pone a prueba todos los métodos posibles.

Cuando Matisse, Gauguin o Picasso experimentaron con la pintura, no despreciaron los principios básicos de la composición. Por el contrario, los reafirmaron. Uno puso énfasis en el color, otro en la forma, el tercero en el diseño, pero cada uno de ellos realizó su obra a partir de los fundamentos de la composición, que es la contradicción existente entre las líneas y el color.

En una obra mala, los personajes viven como si fueran auto suficientes y estuvieran solos en el mundo. Un cometa no es auto suficiente, como tampoco lo es un vagabundo, que debe pedir limosna, robar o pedir prestado para poder vivir. Todo en la sociedad y en la naturaleza depende de otras cosas, ya sea un actor, el Sol o un insecto.

Les voy a relatar el experimento que la naturaleza hizo con un árbol. Como saben, un árbol crece buscando la luz del sol, a pesar de los obstáculos que encuentre. Pero, cierta ocasión una semilla cayó en el hueco de una roca perpendicular. La semilla germinó, se convirtió en un retoño normal con la excepción de que creció horizontalmente en lugar de hacerlo hacia el sol. La cama rocosa le dio la posibilidad de fortalecerse. Después de un tiempo, pudo levantar el tronco, abriéndose paso a través del suelo rocoso, pero estaba tan pesado que parecía romperse. Entonces ocurrió un milagro. Una de las ramas superiores dio vuelta hacia el lado de la montaña, se abrió paso a través de otro hueco, y aseguró terreno firme. Otra rama siguió a la primera, y otra más, hasta que el árbol quedó bien sujeto al terreno. *Este experimento de la naturaleza en realidad no es un experimento, porque ocurrió bajo la inevitable fuerza de la necesidad.* La necesidad hace que los personajes hagan cosas en las que nunca hubieran pensado bajo circunstancias normales.

Los artistas y los escritores experimentan porque necesitan hacerlo si es que quieren dar expresión plena a sus personajes. Su experimentación, incluso cuando nos negamos a aceptarla, es buena porque todos aprendemos de ella.

Queremos poner énfasis una y otra vez en que la naturaleza invariablemente es dialéctica en todas sus manifestaciones. Incluso ese árbol del que hablamos antes tenía una premisa. Hubo una orquestación entre el árbol y la fuerza de gravedad. Había conflicto entre la

gravedad y la voluntad del árbol para vivir. Hubo una transición en el crecimiento del árbol, la acción de las ramas. Hubo crisis y clímax, y el surgimiento del árbol fue la victoria. Lo que hizo el árbol lo puede hacer el dramaturgo con sus personajes. Puede experimentar si sigue los principios fundamentales de la dialéctica.

5. Oportunidad

Estoy de acuerdo con la mayoría de las cosas que usted ha dicho sobre dramaturgia. Pero, ¿qué puede decirnos acerca de la selección de un tema oportuno? Podemos encontrar una premisa bien diseñada y que sea legítima, que prometa un buen conflicto y, sin embargo, no lograr que sea aceptada por un productor porque no es oportuna.

Un autor está perdido en el momento en que comienza a preocuparse por la opinión que los productores tendrán de su obra. Si tienes una convicción profunda, escríbela, sin que te importe lo que piense el público o los productores. Sería mejor dejar de escribir en el momento en que uno trata de pensar con la cabeza de otra persona. Si tu obra es buena, al público le gustará.

¿No es cierto entonces que hay temas que son oportunos por su actualidad mientras que otros no lo son?

Todo es oportuno si está bien escrito. Los valores humanos siguen siendo los mismos siempre que surjan naturalmente de las fuerzas de su entorno. Las vidas humanas siempre han sido preciosas, y seguirán siéndolo. Un hombre de la época de Aristóteles, si se le representa con honestidad y en su ambiente, puede ser tan interesante como cualquier hombre de hoy en día. Tendríamos la oportunidad de contrastar su tiempo con el nuestro. Podemos ver el progreso que ha habido desde entonces, y adivinar el camino que tenemos por delante. ¿Alguna vez han visto ustedes una obra actual tan aburrida como fue la de dos mamás recitando sus propias virtudes a sus hijos? Pero *Abe Lincoln in Illinois* de Robert E. Sherwood es importante hoy día; *The Little Foxes* de Lillian Hellman, que tiene lugar a principios del siglo XIX, es superior a la cosecha dramaturgica de ese año por la sencilla razón de que les dio a los personajes la oportunidad de crecer. *Family Portrait* de Lenore J. Coffey y William Joyce Cowen habla de la

familia de Jesús y no es precisamente algo nuevo, pero resulta interesante. Por otro lado, está *The American Way* de Kaufman y Hart, y *No Time for Comedy* de S. N. Behrman. Ambas tratan sobre temas actuales y candentes, pero ninguna de las dos es nueva ni vital. Las obras válidas son aquellas obras que están bien escritas como *Casa de muñecas*, que será un reflejo eterno de su época.

Sigo pensando que algunos temas son más actuales que otros. Por ejemplo, las obras de Noel Coward hablan de personas inútiles que ni agregan ni quitan nada al mundo. ¿Vale la pena escribir sobre este tipo de personas?

Sí, pero mejores obras, claro está. Coward no tiene un solo personaje en sus obras. Si hubiera creado personajes tridimensionales y hubiera incluido su relación con la sociedad, sus antecedentes, sus motivaciones, sus valores, sus desengaños, habría valido entonces la pena ver las obras.

Aunque la literatura ha estado hablando del ser humano durante cientos de años, sólo en el siglo XIX hemos empezado a comprender qué es el personaje. Lo que Shakespeare, Molière, Lessing y hasta Ibsen sabían sobre el personaje era por intuición más que de manera científica. Aristóteles señaló que el personaje era secundario a la acción. Archer dijo que en el autor debe estar el poder de penetrar en el personaje. Otras autoridades en el campo admiten que el personaje es un misterio para ellos. Resulta agradable saber que la ciencia proporciona un precedente para nuestros desacuerdos con Aristóteles y sus intérpretes. Millikan, uno de los más importantes científicos de Estados Unidos, ganador del premio Nobel, señaló hace algunos años que la conversión de energía atómica era un sueño de opio que nunca iba a realizarse porque estaríamos obligados a usar más energía en romper el átomo de la que podríamos obtener de ello. Pero entonces otro premio Nobel, Arthur H. Compton, declaró que el actinouranio, si se convierte completamente en energía, rendiría doscientos treinta y cinco mil millones de voltios por átomo. El actinouranio se descompone en dos gigantescas balas atómicas de cien millones de voltios cada una después del bombardeo, mientras que un neutrón lleva la energía de sólo cerca de un cuarentavo de voltio, descargando ocho mil millones de veces más energía de la que se puso originalmente. También los per-

sonajes poseen una energía ilimitada, pero muchos dramaturgos aún tienen que aprender cómo soltarla y utilizarla para beneficiarse de ella. Donde haya un hombre, donde exista un pasado, presente o futuro, puede haber una obra importante, siempre y cuando el personaje sea presentado en sus tres dimensiones.

¿Entonces no importa qué época tome yo para escribir, si logro crear personajes tridimensionales?

Cuando dices tridimensionales, espero que comprendas que debe estar incluido el ambiente, y eso significa que es necesario que el autor tenga un conocimiento completo de las costumbres, valores morales, filosofía, arte y lenguaje de la época. Si escribes, por ejemplo, sobre el siglo XV antes de Cristo, debes conocer esa época como conoces la tuya. Personalmente, sugiero que se queden aquí, en el siglo XX, tal vez en su propia ciudad o pueblo, y escriban sobre la gente que conocen. Así, su tarea será mucho más sencilla. La realidad de tu obra será actual si creas tus personajes en sus dimensiones física, sociológica y psicológica.

6. Entradas y salidas

Tengo un amigo que es dramaturgo y que tiene muchas dificultades para determinar las entradas y salidas de sus personajes. ¿Nos podría dar algunos comentarios al respecto?

Dile que integre sus personajes de manera más orgánica de lo que lo ha hecho.

¿Cómo sabe que no los integró?

Cuando después de una tormenta encuentras que el piso cerca de la ventana está mojado, es lógico suponer que las ventanas estuvieron abiertas. Tener problemas con las entradas y salidas indica que el dramaturgo no conoce lo suficiente a sus personajes. Cuando se levanta el telón en *Espectros* vemos en el escenario a Engstrand y a su hija, que trabaja como sirvienta en la casa de los Alving. Casi de inmediato ella le advierte a su padre que no hable tan alto para no despertar a Oswald, que llegó a casa muy cansado de su viaje de París. Además, cuando al viejo se le ocurre hacer un comentario ella le responde a Engstrand que no debe meterse a opinar cuánto tiempo debe dormir Oswald. Entonces él sugiere, disimuladamente, que tal vez ella tiene sus ojos puestos en Oswald. Regina se enfurece, con lo cual revela la verdad que subyace a la discusión con su padre. Esta conversación, además de otras virtudes de la obra, nos prepara para la próxima entrada de Oswald. Nos enteramos por boca de Engstrand que Manders está en la ciudad, y por Regina sabemos que se le espera en cualquier momento. La entrada de Manders está bien justificada, pero no se trata de un truco. Hay una motivación precisa en la obra para que Manders entre en este momento. Regina saca a Engstrand y entonces entra Manders. Ella tiene mucho que decirle, y nada de esto es palabrería vana. La plática está perfectamente integrada y surge de la escena anterior. Manders se ve forzado a llamar a la señora Alving, tratando de escapar de las insinuaciones de Regina.

En la pausa previa a que ella entre, Manders toma un libro, lo cual es un gesto que motiva una próxima escena muy importante. Como respuesta al llamado de Manders, entra la señora Alving. Hasta ahora tenemos dos entradas y dos salidas, cada una de las cuales es parte necesaria de la obra. Antes de que Oswald entre finalmente, se ha hablado mucho de él, así que ya el espectador lo está esperando.

Ya veo. Pero no todos somos Ibsen. Hoy escribimos de otra forma. El tiempo de nuestras obras es más veloz. Ya no tenemos tiempo para una preparación tan elaborada.

En la época de Ibsen había tantos dramaturgos como hoy. ¿Cuántos puedes recordar? ¿Qué les pasó a los demás que escribieron obras populares pero malas? Han quedado en el olvido como quedarán todos aquellos que piensan como tú. Sí, los tiempos han cambiado pero los seres humanos todavía tenemos corazón y pulmones. Es posible que la velocidad haya cambiado, *debería cambiar, pero la motivación debe seguir siendo la misma.* Es posible que la causa y efecto de hoy sea diferente de la causa y efecto de hace un siglo, pero deben estar presentes estos dos elementos, de manera clara y lógica. Por ejemplo, el ambiente era una influencia vital. Y todavía lo es. Era malo hacer salir a un personaje por un vaso de agua sólo para que otros dos personajes pudieran hablar a solas y después hacerlo regresar cuando aquellos hubieran terminado de hablar. Hoy día esto sigue siendo imperdonable.

Los personajes no pueden entrar y salir sin razón alguna, como lo hacían en *Idiot's Delight*. Las entradas y salidas forman parte de la obra y le son tan fundamentales como las ventanas y puertas lo son para una casa. Cuando alguien entra o sale debe ser motivado por la *necesidad. Su acción debe ayudar al desarrollo del conflicto y ser parte del personaje en el proceso de su desarrollo.*

7. ¿Por qué algunas obras malas son exitosas?

¿Será que los dramaturgos en ciernes se preguntan si estudiar, buscar nuevas formas para escribir buenas obras paga dividendos, cuando hay obras que ni siquiera valen el papel en que están escritas y ganan mucho dinero? ¿Qué hay detrás de este “éxito”?

Veamos uno de estos éxitos fenomenales: *Abie's Irish Rose*.¹ La obra, a pesar de las fallas obvias, tenía premisa, conflicto y orquestación de personajes. El autor hablaba de gente que el público conocía muy bien tanto en la vida como en el vaudeville. El débil trabajo con los personajes quedaba paliado por este conocimiento. El público pensaba que los personajes eran reales, pero esto ocurría sólo porque le parecían reconocibles. Además, también el público estaba familiarizado con el problema religioso del que se hablaba, y sentía una superioridad que surge de “tener la razón”. Esto se intensificaba con el clímax. El público quedaba fascinado con la cuestión de cuál de las dos religiones reclamaría al niño. Y en sus butacas tomaban partido mentalmente. Cuando llegó el clímax, y aparecieron los gemelos, ambos bandos quedaron contentos. Todos estaban contentos: papás, abuelos, el público en general. Pensamos que la obra tuvo éxito porque el público participó activamente para hacer que los personajes tuvieran vida.

*El camino del tabaco*² es un caso completamente distinto. No hay duda de que esta obra es muy mala, pero tiene personajes. No sólo los vemos sino que hasta podemos olerlos. Su depravación sexual y su vida casi como animales atrapan nuestra imaginación. El público los mira como si viera en el escenario al hombre en la Luna. Incluso el público más pobre de la ciudad de Nueva York siente que su destino es mucho

¹ Escrita por Anne Nichols. Trata de una joven irlandesa que se casa con un judío y las objeciones de ambas familias. Fue un éxito en Broadway, pues alcanzó 2,327 funciones entre 1922 y 1927. En 1929 fue llevada al cine por Victor Fleming (*La rosa de Irlanda*).

² Ver nota 24 del capítulo II, p. 115.

mejor que el de los Lester. Aparece de nuevo el sentimiento de superioridad. El énfasis en la distorsión de los personajes empaña el tema vital: la readaptación social. *La obra tiene personajes, pero no hay desarrollo, por lo que resulta estática, con lo que su finalidad principal es la exposición de estas criaturas brutales y sin moral.* El público, hipnotizado, se congrega para ver a estos animales que en cierta forma parecían seres humanos.

El extraordinario éxito de Noel Coward surge del hecho de que sus horrores son mucho más agradables: ¿quién dormirá con quién? Hay que recordar que Coward se dio a conocer después de la Segunda Guerra Mundial, con sus personajes ingleses sofisticados y pudientes, ansiosos de obtener de la vida todo lo que estuviera a su alcance. Un público cansado por la guerra, hastiado de tanta sangre y muerte, devoraba las farsas. Los diálogos parecían inteligentes porque ayudaban al público a olvidar la guerra. Coward, y muchos como él, llegó y arrulló al público y después los llevó a una relajación aturdidora. En la actualidad el público le daría un recibimiento tibio.

La obra *You Can't Take It With You* de Kaufman y Hart no era una obra mala. Era una pieza de vaudeville muy bien armada y con premisa. Los personajes eran criaturas divertidas pero no se relacionaban entre sí. Cada uno tenía sus propios pasatiempos, necesidades y peculiaridades. Y los autores tenían la tarea de meterlos en un solo esquema. Esta obra tuvo éxito porque presentaba una lección moral con la que todos podían estar de acuerdo sin tener que seguirla; y cumplía con su finalidad de hacer reír al público.

No hay que olvidar que no todas las obras que tienen éxito son terribles. Obras como *Abe Lincoln in Illinois* de Sherwood, *Dead End* de Kingsley, *Victoria Regina* de Housman, *Let Freedom Ring* de Bein, *Sombra y sustancia* de Carroll y *Watch on the Rhine* de Lillian Hellman merecen especial consideración, a pesar de sus evidentes fallas. Además ponen especial atención en los personajes. Las obras realmente malas tienen algo extraño, algo estrafalario que las hace atractivas a pesar de sus fallas. Si tuvieran personajes tridimensionales serían todavía más exitosas.

Si un autor está interesado no en escribir obras buenas sino en hacer dinero de manera rápida, entonces no hay ninguna esperanza para él. No sólo no escribirá una buena obra, sino que tampoco se hará

rico. Hemos visto cientos de dramaturgos jóvenes que trabajan sin parar en obras a medio digerir, con la impresión de que los productores están haciendo fila para arrebatárselas. Y los hemos visto descorazonados cuando sus manuscritos no son bien recibidos. Hasta en los negocios, los hombres que van a la cabeza son aquellos que dan al cliente más de lo que se espera. Si se escribe una obra con el solo propósito de ganar dinero, carecerá de sinceridad. La sinceridad no puede ser fabricada, no puede inyectarse en una obra cuando el autor no la siente.

Sugerimos que escribas algo en lo que realmente creas. Y, por favor, no se apresuren. Jueguen con su manuscrito, disfruten. Observen cómo crecen sus personajes. Bosquejen personajes que viven en la sociedad, cuyas acciones son forzadas por la necesidad y descubrirán que han mejorado sus posibilidades de vender la obra. No escriban para los productores ni para el público. Escriban para ustedes mismos.

8. Melodrama

Ahora unas palabras acerca de la diferencia entre melodrama y drama. En un melodrama la transición es fallida o está completamente ausente. Se enfatiza demasiado el conflicto. Los personajes se mueven a la velocidad de la luz de un pico emocional a otro, como resultado de tener sólo una dimensión. El asesino despiadado, perseguido por la policía, de pronto se detiene para ayudar a un ciego a cruzar la calle. A primera vista esto es falso. Es poco probable que un hombre que corre para salvar su vida vea al ciego, y mucho menos que se detenga a ayudarlo. Y, por cierto, sería más probable que un asesino cruel le disparara al ciego para quitarlo de su camino a que tuviera un gesto amable con él. Para que un personaje sea verosímil, incluso los que son tridimensionales, es necesario que haya transiciones. La falta de transición produce melodramas.

9. Acerca de la genialidad

Examinemos las definiciones de genio:

El genio es una capacidad trascendental para resolver problemas.

Federico el Grande, de Thomas Carlyle

Estamos de acuerdo.

De un máximo de observaciones, el hombre talentoso saca un mínimo de conclusiones, mientras que el genio saca un máximo de conclusiones de un mínimo de observaciones.

General Types of Superior Men, de Osias L. Schwarz

Seguimos estando de acuerdo.

El genio es el feliz resultado de la combinación de muchas circunstancias.

The Study of British Genius, de Havelock Ellis.

Volveremos a esta idea más adelante, por su parte, en el *Webster's International Dictionary*, se señala:

El genio es la dotación mental característica de cada individuo; es esa disposición o aptitud de pensamiento que califica a una persona para un cierto tipo de acción o éxito especial en un determinado objetivo; es la superioridad mental extraordinaria; poder inusual para la invención o la creación de cualquier tipo.

El "genio" puede aprender más rápidamente que el hombre común. Es inventivo, hace cosas que no se le ocurren a la persona común. Mentalmente es superior. Pero nada de esto significa que un "genio"

pueda ser realmente un genio sin tener estudios serios. Hemos visto hombres mediocres sobrepasar a los genios que fueron demasiado perezosos para aprender y trabajar. A estos últimos los llamamos “medio talentosos”, pero lo que es cierto es que el mundo está lleno de ellos. ¿Por qué estos gigantes mentales permanecen en la oscuridad? ¿Por qué muchos de ellos mueren en la miseria? Veamos sus antecedentes, su fisiología, y encontraremos la respuesta. Muchos nunca tienen la oportunidad de ir a la escuela (pobreza). Otros se juntan con malas compañías y se pierde su extraordinario talento en aventuras sin sentido (medio ambiente). Hay otros que estudian, pero que tienen una falsa idea del tema que se está tratando (educación). Pueden decir que el verdadero genio siempre encuentra la forma de salir adelante, pero esto no es así. Todo ser humano que ha tenido éxito, a pesar de la adversidad, ha tenido la oportunidad para lograrlo.

El extraordinario poder mental de un genio no es necesariamente tan fuerte como para asegurarle el éxito. Primero, uno debe tener un inicio, una oportunidad para profundizar en los propios conocimientos dentro de una profesión determinada. Un genio tiene la habilidad de trabajar en algo que tome más tiempo y con mayor paciencia que cualquier otra persona.

Aquí lo que se está implicando es que los genios no son algo raro. El *Webster's* dice que un genio es “la disposición o aptitud de pensamiento que califica a una persona para cierto tipo de acción”. Este “cierto tipo de acción” le es negado a muchos que tienen la aptitud. Qué se supone que debe hacer este tipo de hombre si se ve forzado por las circunstancias a involucrarse en una acción que es exactamente la opuesta a ese “cierto tipo” de circunstancia para el que está calificado? En este caso, la palabra “cierto” tiene una gran importancia. Claro que hay excepciones; Leonardo da Vinci, Goethe y quizá una docena de hombres raros en la historia de la humanidad que sobresalen en más de un campo. Pero estamos hablando de otros: hombres como Shakespeare, Darwin, Sócrates, Jesús, genio cada uno de ellos en un solo campo. Shakespeare tuvo la buena fortuna de estar vinculado con el teatro, aunque esa conexión al principio era poca. Darwin provenía de una familia acomodada que lo consideraba un fracaso a pesar de su grado universitario. Y entonces fue invitado a una expedición a los

trópicos, y aquella mente que “estaba calificada para cierto tipo de acción” tuvo la oportunidad de demostrar su aptitud. Y así podemos seguir con los demás.

Nadie nació para ser grandioso. Nos gusta más un tema que cualquier otro. Dado todo lo que necesitamos para profundizar en nuestro conocimiento, estamos dispuestos a progresar a grandes pasos; forzados a hacer otra cosa, nos volvemos malhumorados, desencantados y terminamos siendo un fracaso.

Llamamos manzano a un manzano antes de que dé fruta. Pero ¿no ocurre algo distinto cuando se habla de genio? ¿No se ha dicho inclusive que un genio es un hombre que ha logrado algo, y no un hombre que casi logra algo, o que quería lograr algo y que de alguna forma ha sido frustrado?

En las citas iniciales sobre el tema nadie habla de logros. Sencillamente tratan de analizar el material del que está compuesta la genialidad. El éxito es la feliz combinación de circunstancias que ayudan al genio a expandirse, a producir aquello para lo cual tiene capacidad infinita. Éste es el significado de la cita de Havelock Ellis. Tampoco hay nada malo con la observación de Osias L. Schwarz de que «un genio obtiene el máximo de conclusiones de un mínimo de observaciones». ¿Pero es esto cierto sólo si el genio tiene éxito? ¿Una semilla de manzano deja de ser manzano si es transportada al centro de la ciudad y depositada en el asfalto duro para ser aplastada por las pesadas llantas de los automóviles? No, sigue siendo una semilla de manzano sin importar dónde esté, aunque se le haya negado la posibilidad de realizar su destino.

Un pez pone millones de huevecillos, de los cuales sólo viven mil. De esos huevos, sólo algunos llegan a la madurez, aunque cada uno de los huevecillos fue un auténtico huevo de pez y tenía todos los atributos para desarrollarse como tal. Otros peces se los comieron y los huevecillos que sobrevivieron no deben nada a su inteligencia. Ellis tiene razón: «El genio es el feliz resultado de la combinación de muchas circunstancias». La sobrevivencia es una de éstas, la herencia es otra. La libertad que da la pobreza es una tercera, aunque muchos de los genios conocidos que ha producido la humanidad provenían de las capas bajas de la sociedad, y lucharon en todo momento

para llegar al sol. La pobreza no podía desalentar a estos cuantos genios, pero sí descorazonó a miles de otros que habrían tenido éxito si “el feliz resultado de una combinación de muchas circunstancias” les hubiera favorecido.

Y no podemos dejar de lado a todos los fanfarrones que andan por ahí, golpeándose el pecho y proclamando su genialidad. Son detestables, pero quizá entre ellos haya un verdadero genio.

Se dice que todos los asesinos se proclaman inocentes, insisten en que fueron encarcelados con cargos falsos. La historia criminal nos enseña que algunos de estos criminales realmente eran inocentes, a pesar de las risas burlonas de los que “tenían la razón”.

Sin embargo, no debemos olvidar un importante atributo del genio: la capacidad infinita para soportar la fatiga que le provoca el campo de su interés. La mayoría de los fanfarrones pasan demasiado tiempo alardeando por lo que les queda muy poco tiempo para ponerse a trabajar en serio.

No podemos dejar de enfatizar lo importante que es el hecho de que, aunque los genios están equipados con poderes poco comunes en cuanto a la capacidad mental en el campo de su interés, muchos de ellos *nunca reciben la oportunidad* de acercarse a aquello que les interesa. Recordemos que la mayoría de los genios sólo usan un lado del cerebro, y veremos que no tienen posibilidades de desarrollo en un ambiente extraño.

Un pez fuera del agua es un pez muerto, y un genio alejado de su arte casi siempre es un papanatas.

10. Diálogo sobre qué es el arte

¿Diría usted que un individuo contiene en sí mismo pensamientos buenos y malos, nobles y depravados? ¿En todo personaje está la posibilidad de ser mártir o traidor?

Sí. Es posible que un hombre no sólo se represente a sí mismo y a su raza, sino a la humanidad entera. En pequeña escala, su desarrollo físico es el mismo que el de la humanidad. Empieza en el vientre de su madre, pasa por todas las metamorfosis que el ser humano ha sufrido desde que empezó su largo viaje a partir del protoplasma. Las mismas leyes se aplican a todos los seres humanos y a las naciones. El hombre tropieza en la niebla, recorre caminos inexplorados, como las tribus, los grupos y las razas lo hicieron alguna vez. En su infancia, en su adolescencia y en su madurez experimenta las mismas tribulaciones, la misma lucha por la felicidad que han experimentado las naciones. Un ser humano es la réplica de todos los seres humanos. Su debilidad es nuestra debilidad, su grandeza es nuestra grandeza.

¿Debo yo ser el encargado de cuidar a mi hermano? No quiero ser responsable de sus actos. Yo soy un individuo.

También lo es un gato, o una rata, o un león o un insecto. Tomemos a las termitas por ejemplo. Entre las termitas hay hembras que no hacen otra cosa que poner huevecillos. También las hay obreras, guardianes, guerreros y otros individuos cuya única función es ser el estómago de la comunidad. Mastican la comida cruda y fibrosa, y sólo entonces pueden alimentarse los demás. Todos los miembros de esta sociedad de insectos se congregan en este individuo, este estómago viviente, y succionan el alimento preparado que sostiene su vida. Cada uno tiene una función específica, cada uno es indispensable. Todo moriría si se destruye cualquier rama de esta sociedad tan bien organizada. Separadas, las termitas no pueden vivir, de la misma forma que un nervio,

un pulmón o un hígado no puede vivir sin el resto del cuerpo. Juntos, estos insectos conforman un organismo, esto es, una sociedad. Lo mismo pasa con el cuerpo. Cada parte funciona de manera separada; y todas estas partes separadas y coordinadas forman un ser humano. También un ser humano forma parte de un todo: la humanidad. Cada uno de los insectos en una familia de termitas tiene su propia personalidad, así como cada pierna, brazo o pulmón tiene sus propias características, pero siguen siendo parte de un todo. Es por esta razón que es mejor que tú seas el guardián de tu hermano; él y tú son parte del mismo todo, y su mala fortuna necesariamente te afecta.

Si un hombre es el poseedor de todos estos atributos de la humanidad, ¿qué posibilidades tengo yo de presentarlo en su totalidad?

De ninguna manera es tarea fácil, pero la forma en que presentas a tu personaje sólo es buena en la medida en que te estés acercando a esa "totalidad". En el arte sólo en la búsqueda de la perfección se puede tener éxito, incluso si nunca alcanzaste tus metas.

¿En resumen, qué es el arte?

El arte es, en forma microscópica, la perfección no sólo de la humanidad sino del universo.

¿Universo? ¿No está yendo muy lejos?

El protozooario está compuesto por los mismos elementos que las células del cuerpo humano. El conglomerado de millones de estas células, el cuerpo, contiene los mismos elementos que hay en cada una de las células. Cada célula tiene su función específica en la sociedad de células que es el cuerpo, de la misma manera que cada ser humano tiene su función en la sociedad de los hombres que es el mundo. Y de la misma forma en que la célula representa al hombre, y el hombre representa a la sociedad, así la sociedad representa al universo. El universo está gobernado por las mismas leyes generales que rigen a la sociedad humana. Sus componentes, el mecanismo, la acción y la reacción son los mismos.

Cuando un dramaturgo crea a un personaje perfecto reproduce no sólo al ser humano sino a la sociedad a la que pertenece, y esa sociedad

sólo es un átomo del universo. Así el arte que es creado por el ser humano es un reflejo del universo.

La "perfección" de la que habla podría convertirse en una imitación burda de la naturaleza, o una enumeración de los contenidos de un ser humano.

¿Temas al conocimiento? ¿A un ingeniero le hace daño conocer la ciencia de la matemática, la ley de gravedad, la tensión del material con el que trabaja? Debe conocer todo aquello que pertenezca a su profesión, antes de que podamos preguntar si posee el talento para construir un puente, que será un placer para la vista al tiempo que cumplirá una función práctica. *Su conocimiento de las ciencias exactas no excluye la imaginación, el gusto, la gracia en la ejecución de la obra como tal.* Lo mismo aplica al caso de los dramaturgos. Quizá algunos obedezcan las leyes de la técnica, y, a pesar de ello, sus obras carezcan de vida. Otros, y ha habido este tipo de personas, utilizan todos los datos a su alcance, obedecen las reglas que les parecen válidas y funden esta información con sus emociones. Hacen volar su conocimiento sobre las alas de su imaginación y, así, crean una obra maestra.

11. Cuando escribas una obra

Asegúrate de formular una premisa.

El siguiente paso sería elegir un *personaje pivote* que provocará el conflicto. Si la premisa es, por ejemplo, “el celoso se destruye a sí mismo y al objeto de su amor”, el hombre o mujer celoso deberá estar implicado en la premisa. El personaje pivote debe ser una persona que hará lo que sea necesario para vengar su dolor, sea éste real o imaginario.

El siguiente paso será alinear a los demás personajes. Pero es necesario *orquestrarlos* a todos.

La *unidad de opuestos* debe ser firme y consistente.

Hay que tener cuidado en seleccionar el punto de arranque correcto. Debe ser el momento de decisión en la vida de uno o más de los personajes.

Cada punto de arranque inicia con un *conflicto*. Pero no olviden que hay cuatro tipos de conflicto: estático, repentino, anunciado y que crece lentamente. Sólo hay que utilizar estos dos últimos.

No puede surgir ningún conflicto sin una *constante exposición* que es también *transición*.

El conflicto que crece es resultado de la exposición y la transición, lo cual asegura el *desarrollo* de la obra.

Los personajes que están en conflicto irán de un polo al otro, como del amor al odio, lo cual provocará una *crisis*.

Si el desarrollo continúa de manera progresiva, entonces *el clímax* seguirá a la crisis.

El resultado del clímax es la *conclusión*.

Hay que estar seguro de que la unidad de opuestos es tan fuerte que los personajes no se debilitarán o renunciarán en la mitad de la obra. Cada uno de los personajes tiene que arriesgar algo como, por ejemplo, sus propiedades, la salud, su futuro, el honor, la vida. Cuanto

más fuerte sea la unidad de opuestos, será más seguro que los personajes demostrarán la premisa.

El *diálogo* es tan importante como cualquier otra parte de la obra. Cada palabra emitida debe surgir del núcleo de los personajes involucrados.

Brander Matthews y su discípulo, Clayton Hamilton (en su *Theory of the Theatre*), insisten en que una obra sólo puede ser juzgada en un escenario, frente al público.

¿Por qué? Aceptamos que es más fácil ver la vida en actores de carne y hueso que en la página impresa, pero ¿por qué debería ser ésta la única forma de reconocer las cualidades de una obra? ¿Qué gran pérdida de material habría si los constructores utilizaran el mismo método para valorar su trabajo. Se construirían las casas con su tamaño y materiales reales antes de que los posibles dueños decidieran si quieren una casa de este tipo o no; los puentes atravesarían los ríos antes de que el gobierno pudiera decirle al ingeniero si acepta o no el diseño de su puente.

Una obra puede ser juzgada antes de que llegue a su producción real. Primero, la premisa debe poder distinguirse desde al principio. Tenemos derecho a saber en qué dirección nos lleva el autor. Los personajes, que se desarrollan a partir de la premisa, necesariamente se identifican con el objetivo de la obra. Demostrarán la premisa a través del conflicto. La obra debe empezar con conflicto, que aumenta continuamente hasta que alcanza el clímax. Los personajes deben estar tan bien diseñados que, sin importar si el autor hace evidente sus antecedentes, podamos deducir historias de caso en cada uno de ellos.

Si conocemos la composición del personaje y del conflicto, debemos saber qué esperar de la obra que estamos leyendo.

Entre el ataque y el contraataque, entre conflicto y conflicto, está la transición, que los une como el cemento junta a los ladrillos. Debemos buscar las transiciones así como buscamos personajes, y si no las encontramos sabremos por qué la obra avanza a saltos, en lugar de hacerlo de manera natural. Y si encontramos demasiada exposición, sabremos que la obra será estática.

Si leemos una obra en la que el autor presenta a sus personajes con demasiados detalles sin llegar a presentar el conflicto, sabremos que ignora por completo el abc de la técnica **dramática**. Cuando los personajes son oscuros, el diálogo disperso y confuso, no necesitamos que la obra se lleve a escena para determinar si es buena o mala. De seguro es mala.

La obra debe comenzar en un momento de decisión en la vida de uno de los personajes. Podemos ver, después de las primeras páginas, si esto pasa o no en la obra que estamos leyendo. Del mismo modo, en los primeros minutos de lectura, podemos saber si los personajes están orquestados. Y no es necesario producir la obra para saber esto.

El diálogo debe surgir del personaje, no del autor. Debe indicar los antecedentes, la ocupación y la personalidad del personaje.

Si leemos una obra que está llena de personajes que no se lanzan para lograr su fin último, y que simplemente están ahí para proporcionar un respiro al público o para fines cómicos, sabremos que la obra es fundamentalmente mala.

Decir que es necesario que la obra se produzca en un teatro para poder juzgarla es, por decir lo menos, dar por hecho lo que queda por probar. Demuestra la ignorancia de los fundamentos de la dramaturgia y la necesidad de un estímulo externo para tomar una decisión vital.

Es cierto que muchas buenas obras han sido echadas a perder por un mal reparto o un montaje inadecuado. Con la misma moneda, muchos buenos actores han sido opacados por una mala obra. Denle a tocar al gran violinista Fritz Kreisler un violín Woolworth y vean lo que pasa con su talento. Y a la inversa, denle un Stradivarius a una persona que no conozca de música y los resultados serán desastrosos.

No somos ajenos a las respuestas que esperamos. «El arte», han dicho algunas personas y lo seguirán diciendo, «no es una ciencia exacta, como construir un puente o un edificio. El arte está gobernado por los humores, las emociones, la visión personal. Es subjetivo. No se le puede dar a un creador una fórmula para que se inspire. Él utiliza la chispa que le da su propia inspiración. No hay reglas.»

Por supuesto que todas las personas escriben como quieren, pero hay ciertas reglas que deben seguir. Por ejemplo, un escritor se ve forzado a utilizar un instrumento para escribir y una superficie sobre la

qué escribir. Estos elementos pueden ser antiguos o modernos, pero no es posible prescindir de ellos. Hay reglas gramaticales, y hasta aquellos autores que utilizan la técnica del flujo de conciencia observan ciertas reglas de construcción. De hecho, un escritor como James Joyce pone reglas aún más rígidas que las que puede seguir el escritor promedio. Así, en la dramaturgia no debe haber conflicto entre el enfoque personal y las reglas básicas. Si conoces los principios, serás un mejor artista y tendrás un mejor oficio.

No fue sencillo aprender el alfabeto. ¿Recuerdas cuando la "B" se parecía demasiado a la "D", y la "W" parecía una "M" al revés? Era difícil comprender lo que leías cuando estabas tan ocupado en entender cada una de las letras. ¿Imaginaste que algún día escribirías sin detenerte a pensar que había cosas como una "A" y una "W"?

12. Cómo tener ideas

JMA

Siempre que tengas un personaje redondo que quiere lograr u obtener algo con todas sus fuerzas, tienes una obra. No tienes que pensar en situaciones. Este personaje combativo provoca sus propias situaciones!

En la página 173 de este libro hay una lista de sustantivos abstractos. Léanla.

Primero deben recordar que el *arte no es el espejo de la vida sino la esencia de la vida*. Cuando se trabaja con las emociones básicas, es posible que se esté queriendo enfatizar esa emoción o característica.

Si escriben sobre el *amor*, deberían escribir sobre un *gran amor*. Si escriben sobre la *ambición*, deberían escribir sobre la *ambición sin límites*. Si eligen el *afecto* debería ser sobre el *afecto posesivo*. Todos estos generan conflicto.

Tomemos un sustantivo simple: "afecto". El *afecto fue* la emoción que motivó la obra en *Cordón de plata*. No se trata de un afecto cualquiera ni de amor. Es el amor de una madre *egoísta, posesivo* en exceso, por sus hijos.

Por supuesto no es suficiente saber que una persona es posesiva; es necesario saber *por qué lo es*. Por lo general, la *inseguridad* y el deseo de ser *importante* son las razones principales para todas las características exageradas. La madre quería ser el *centro del interés*, en lugar de permitir que las esposas de sus hijos *tuvieran* su importancia natural en la casa.

El *afecto* es una necesidad humana básica pero, cuando es exagerado, puede ser destructivo. Es casi imposible escapar de este afecto excesivo. Después de todo, ¿qué se puede hacer con una persona que te ama? Si se trata de una persona *deem* se sentirá atada a la persona que la ama, aunque desee estar a kilómetros de distancia.

El *drama* no solo debe entretener sino también educar. El *dramaturgo* interpreta al ser humano para los demás. Cuando se ve que un

personaje provoca infelicidad en el escenario, es posible reconocerse e identificarse como espectador.

Vayamos a la página 173 y tomemos la palabra *abusivo*.

- Abusivo*: Un personaje abusivo sugiere a alguien que no se da cuenta de sus defectos. Es miope y de mente obtusa, carece de imaginación. Trata de hacer lo correcto sin lograrlo. No sabe cómo hacerlo. Este hombre provocará inevitablemente el conflicto.
- Exactitud*: ¿Podría alguien vivir con un hombre que sea preciso veinticuatro horas al día? Una persona así será aborrecida; su perfección demanda perfección en todos los demás. Deben darse cuenta de que esto es imposible, que un ser humano sea perfecto cien por ciento, pero por supuesto el perfeccionista no está consciente de que él también es un ser humano ordinario, que también tiene fallas y debilidades. Y así, este individuo provoca conflicto con las personas que lo rodean.
- Vanidad*. Una persona vanidosa (no una que tenga la dosis normal de vanidad, sino un egocéntrico) necesariamente debe ser hipersensible. Rápidamente se siente ofendido por cualquier crítica real o imaginaria. Es tan terriblemente inseguro que debe ser inflado constantemente para darle seguridad de su propio valor. Este tipo de persona siempre quiere que las cosas se hagan a su manera, y se las ingenia siendo diplomático con los demás para lograr lo que quiere. Este tipo de persona inevitablemente debe perder el amor, el afecto y el respeto de quienes lo rodean, aquí ya tienen una obra.
- Dignidad*. Un persona demasiado digna (recuerden que debemos exagerar la característica) sería un buen material para una comedia. El personaje sería pomposo, tieso, temeroso de salirse de la línea un milímetro. Si se pone en conflicto con una persona opuesta, asegúrense de crear una unidad de opuestos entre ellos para que no puedan separarse, y ya tienen una obra graciosa.
- Sabiduría*: Demasiado de una cosa, aunque sea buena, puede ser algo muy irritante. Una persona sabia que siempre tiene la razón,

que nunca comete un error, puede hacer que los simples mortales que lo rodean se sientan estúpidos y poco importantes. Aunque los demás lo admiran y lo respetan, el hecho de que él los haga sentir inferiores en lugar de hacerlos sentirse amados, que es lo que él más desea, los hace revelarse y enojarse contra él.

Hay personas que empiezan las cosas y nunca las terminan. Están los eternos morosos que siempre dejan las cosas para *mañana*. También están los impulsivos, que actúan primero y piensan después. De hecho, hay cientos de características, emociones y cualidades humanas que pueden dar origen a los personajes de una obra, novela o cuento.

Pueden tomar a una persona honesta y bondadosa, un individuo real, pero exagerando una de estas características. Tendrán tantos personajes para obras y para novelas que les tomaría toda la vida escribir sobre la mitad de ellos.

Cada una de las palabras de la página 173 representa a un personaje. Veamos otra vez. *Torpeza*: No es necesario tomar un personaje ya hecho, un "bobalicón". Tomen a una mujer hermosa y lista, pero torpe.

Cualquier persona exagerada en algo es un buen material para una historia. Recuerden: Sus personajes debe ser combativos. Una persona combativa está destinada a exponerse a través del conflicto. El secreto de la felicidad está en comprender que nadie es perfecto; debemos darnos cuenta de que siempre hay algo que podamos mejorar.

Es necesario que sientan su historia desde el fondo de su corazón; de hecho, deben ser una fuerte convicción. Nunca deben temer que haya conflicto en lo que escriban, porque si lo hacen, obtendrán una obra aburrida y estática sin importar la forma que utilicen.

Incluso la mejor idea que alguien puede tener es sólo una idea. ¿Y qué es una idea? Una semilla. Nada más que eso, nada menos. Depende de ustedes hacer algo con ella. Una idea sin personajes tridimensionales no vale la pena.

Las concepciones alegóricas o muy imaginativas sólo son buenas si representan aspiraciones humanas.

Lo más sencillo es tener ideas para cualquier cosa que quieran escribir. Miren a su alrededor y observen, y se verán forzados a admitir que el mundo es una tienda de manjares infinita en la que pueden elegir las delicias de los trozos más sabrosos.

A continuación hay algunos personajes con los que pueden intentar escribir algo. Traté de encontrar qué va con cada personaje. Se trata de que ustedes logren que se conviertan en personajes.

¿QUÉ HACE CRUEL A UN PERSONAJE?

(Un personaje cruel no es necesariamente malo.)

- ♦ Hay algo vital en riesgo
- ♦ No puede dar vuelta atrás
- ♦ Determinación
- ♦ Ambición
- ♦ Desesperación
- ♦ Atrapado, en un callejón sin salida
- ♦ Temor al fracaso
- ♦ Veracidad (combativo, luchador)
- ♦ Gran pasión (amor, odio, avaricia, celos, etc.)
- ♦ Fijación por una meta
- ♦ Egocentrismo
- ♦ Mentalidad obtusa
- ♦ Perspicacia
- ♦ Venganza
- ♦ Oportunismo
- ♦ Avaricia
- ♦ Rencor

Éstas son variantes de muchos personajes crueles. Elijan el suyo.

UN HOMBRE INEPTO NOS SUGIERE:

- ♦ Soñar despierto
- ♦ Falta de iniciativa
- ♦ Pereza

IV. Aspectos generales

- ♦ Sin objetivo en la vida
- ♦ Irresponsable

UN HOMBRE LISTO NOS SUGIERE:

- ♦ Agudeza de ingenio
- ♦ Mente rápida
- ♦ Persuasión
- ♦ Observación
- ♦ Intelecto
- ♦ Talento
- ♦ Buen psicólogo

UNA PERSONA ABURRIDA NOS SUGIERE:

- ♦ Lentitud de pensamiento
- ♦ Egoísta
- ♦ Egocéntrico
- ♦ Preocupación o temor
- ♦ Falta de visión, observación o inteligencia
- ♦ Hastío

UN MALHUMORADO NOS SUGIERE:

- ♦ Desconsiderado
- ♦ Irascible
- ♦ Nervioso
- ♦ Falta de empatía
- ♦ Impaciente
- ♦ Frustrado
- ♦ Odio
- ♦ Enfermo
- ♦ Terco
- ♦ Consentido
- ♦ Perspicaz

UN ANTISOCIAL NOS SUGIERE:

- ◆ Cruel
- ◆ Voraz
- ◆ Inhibido
- ◆ Inhumano
- ◆ Brusco
- ◆ Cualquier cosa que lastime a la humanidad
- ◆ Intolerante o fanático
- ◆ Perverso

AMOR O LUJURIA NOS SUGIEREN:

- ◆ Auto indulgencia
- ◆ Sensualidad
- ◆ Expresión personal
- ◆ Gran necesidad de belleza
- ◆ Decadencia
- ◆ Demasiada indulgencia

RECTITUD PERSONAL NOS SUGIERE:

- ◆ Demasiado crítico
- ◆ Intolerante o fanático
- ◆ Temeroso
- ◆ Inseguro
- ◆ Complejo de inferioridad
- ◆ Dominante
- ◆ Egoísta
- ◆ Egocéntrico
- ◆ Chismoso
- ◆ Luchador

IV. Aspectos generales

UN DESCONFIADO NOS SUGIERE:

- ♦ Inseguridad
- ♦ Complejo de culpa
- ♦ Escepticismo
- ♦ Carácter furtivo
- ♦ Vanidad
- ♦ Cobardía
- ♦ Infelicidad
- ♦ Sin capacidad de evaluación
- ♦ Complejo de inferioridad

UN INTOLERANTE NOS SUGIERE:

- ♦ Obtuso, juzga a los demás de acuerdo con sus propias normas
- ♦ Conformista, recto, sin imaginación
- ♦ Resentido
- ♦ Decoroso
- ♦ Inflexible
- ♦ Reaccionario
- ♦ Formal
- ♦ Atento
- ♦ Diplomático
- ♦ Fanático (un fanático es intolerante, pero un intolerante no es necesariamente fanático).
- ♦ Complejo de culpa

UN SINVERGÜENZA NOS SUGIERE:

- ♦ Egoísmo
- ♦ Falta de escrúpulos
- ♦ Egocentrismo
- ♦ Envidia
- ♦ Inseguridad
- ♦ Vanidad
- ♦ Inconstancia

- ♦ Soledad
- ♦ Complejo de inferioridad
- ♦ Falta de habilidad para hacer algo creativo

UN AMBICIOSO NOS SUGIERE:

- ♦ Rebelión contra el *statu quo*
- ♦ Deseo de reconocimiento
- ♦ Necesidad de justificar su existencia
- ♦ Insatisfacción
- ♦ Deseo vehemente por cambiar
- ♦ Necesidad imperiosa de fama
- ♦ Huir de la frustración
- ♦ Deseo vehemente de poder
- ♦ Celos
- ♦ Control
- ♦ Deseo de entretener
- ♦ Satisfacción personal
- ♦ Crueldad
- ♦ Deseo de estar seguro

Pueden partir de aquí y encontrar después ideas nuevas y emocionantes hasta el infinito, y su único freno es la vejez o la falta de imaginación.

Supongo que todos estos ejemplos me ayudarán a tener ideas pero... no entiendo por qué la gente, los personajes, deben representar a su tipo. Las personas en la vida real no están tan locas ni son tan extremistas como los personajes que usted dice que debemos buscar. Me temo que si seguimos sus sugerencias nuestras historias o nuestras obras serán más exageradas de lo normal.

¿Alguna vez te has enojado tanto que los demás pensaron que estabas loco? ¿No? Otras personas sí lo han hecho. ¿Alguna vez te sentiste tan celoso que pensaste que ya no podrías soportarlo? Si acaso tu respuesta es "no", eres alguien raro, y nunca comprenderás las motivaciones de un simple ser humano.

Hay ocasiones en que la persona más normal siente que es necesario llevar a cabo la venganza más atroz. Se supone que un escritor atrapa a las personas en plena crisis. Desafortunadamente, en una crisis nadie se comporta con normalidad. Si alguna vez viviste una catástrofe, comprenderás no sólo el estado mental de tus personajes en crisis, sino la motivación, el tortuoso camino que tus personajes siguieron hasta llegar a su destino, sea éste triste o triunfante.

Cuando leemos una historia o en un escenario vemos la crueldad, la violencia, el abuso y toda la pasión que transformaría a los hombres en bestias, en realidad nos vemos a nosotros mismos como seríamos, quizá sólo por unos momentos, en alguna época de nuestra vida.

No queda duda, a lo largo de la historia ha habido personajes crueles y ellos influyeron en el destino de la humanidad, para bien o para mal.

Volvamos una vez más a decir que vale la pena que inviertan su tiempo escribiendo sobre personas sólo cuando éstas han llegado a un momento de decisión en sus vidas. Su ejemplo se convertirá en una advertencia o en una inspiración para nosotros.

13. Escribir para televisión³

Todo aquel que sepa escribir una buena obra de un acto no debe temer el hecho de que necesite talento adicional para escribir en ese medio nuevo y excitante que es la televisión.

Se dice que, desde el momento en que empieza la obra en la pantalla de televisión, la historia debe tener el poder de mantener hechizado al público hasta el final. Esto no es nuevo para un buen dramaturgo. Ya hemos hablado de este principio en el capítulo "Punto de arranque". La forma de generar interés y conflicto es exactamente igual en televisión que en una buena obra teatral. El principio que lo rige no es diferente: el suspenso, la prefiguración del conflicto son aspectos que deberían estar desde el principio.

Existe una diferencia entre una obra de un acto y una obra de media hora para televisión, y es que, mientras que la obra de un acto por lo general utiliza un solo escenario, un programa de televisión utiliza tres o cuatro, y pueden ser alternados tantas veces como sea necesario.

Los productores de televisión prefieren pocos personajes siempre que sea posible.

Un guionista de televisión no necesita preocuparse por los ángulos de la cámara ni por cualquier otro aspecto técnico de la producción. Su guión no debe indicar direcciones para la cámara. Sin embargo, para permitir que se integren estas indicaciones más adelante, el guión debe estar escrito sólo en media página por un solo lado. Un guión de televisión por lo general tiene entre cuarenta y cincuenta medias páginas. Las acotaciones se escriben en mayúsculas.

³ Estas notas sobre la escritura de guiones para televisión deberán contextualizarse en el momento en que las escribió Egri, pues, de entonces a hoy, este medio ha evolucionado y ha incorporado elementos que entonces no existían. Sin embargo, los fundamentos, el suspenso, el conflicto, el desarrollo de los personajes siguen siendo vigentes.

A continuación presento el inicio de un programa de televisión escrito por dos de mis estudiantes y producido en "Danger" (CBS). Esto les dará una idea de la forma en que deben presentar su guión.

EL ANIVERSARIO

Obra para televisión

ESCRITA POR EVELYN CORNELL y JOHN T. CHAPMAN

PERSONAJES

Katharine McCloud

Alan McCloud

Charlie Dean

Mrs. Bryce

Josef Kuchraski

El fiscal

El juez

El repartidor

Granja renovada de los McCloud en Connecticut. La puerta principal tiene un panel de vidrio muy pesado y se abre hacia un pasillo con puertas dobles a la izquierda, las cuales desembocan en el comedor; hay otras puertas a la derecha que conducen a la sala. Las escaleras llevan a un segundo piso. Una puerta en el comedor da a la cocina. La recámara y la sala de tribunal pueden ser pequeñas inserciones.

Temprano un día de primavera.

[La señora Bryce entra en el comedor, viene de la cocina, lleva una charola con servicio de café. Es una mujer cuarentona y típicamente rural de Nueva Inglaterra. A un sonido en el pasillo cierra las puertas de hoja doble mientras entra Alan McCloud, arrojando el sombrero, el abrigo y el portafolio sobre una silla. Tiene cerca de 35 años, es delgado y atormentado, definitivamente se ve irritado en este momento.]

SRA. BRYCE: Buenos días, señor McCloud.

ALAN: Buenos, señora Bryce. ¿Está listo el café?

SRA. BRYCE: Sí, señor. ¿Quiere unos huevos?

ALAN: [Se sienta a la mesa.] Me temo que no tengo tiempo para eso, señora Bryce. Debo tomar el primer tren al pueblo. El juicio empieza esta mañana y el caso en el que he estado trabajando es el primero en la lista... [La señora le sirve café, él esconde su cara entre las manos, y se recupera cuando ella le trae la taza.] Veamos... Jueves... Me pregunto si no le importaría no tomar hoy su tarde libre. [Ella lo mira, preparada para objetar.] La señora McCloud está... no se ha sentido muy bien y ha tenido dificultades para dormir...

GLOSARIO DE TÉRMINOS TELEVISIVOS

BCU: Abreviatura de big close-up

Bajo: Se disminuye el volumen de la música.

Base: Poner música, sonido o voces en un nivel de volumen extremadamente bajo.

Chispazo o golpe (*sting*): Puntuar con una nota musical repentina.

Close up (CU): Concentración de la cámara sobre un objeto o una persona. En el caso de las personas, este encuadre queda lleno completamente por la cabeza y los hombros.

Corte a: Cambiar de una cámara a otra y, por consiguiente, de una imagen a otra.

Corte directo: Una transición visual abrupta de la imagen de una cámara a la imagen de otra cámara.

Corte: Detener una acción o el rodaje de las cámaras, etcétera.

Cross-fade: Desaparecer gradualmente una imagen hasta negros (*fade out*) y gradualmente aparecer otra (*fade in*). En audio, desaparecer un sonido y meter otro.

Cuadro: Lo que ve la cámara desde una posición fija.

Disolvencia: Desaparecer una imagen (*fade out*) mientras otra aparece simultáneamente (*fade in*).

Disolver a: Sacar una imagen.

Disolver en: Meter una nueva imagen.

Dolly a: Desplazamiento de la cámara mientras ésta se acerca y se aleja del objeto.

Dolly in: Desplazar la cámara hacia un objeto o persona.

Dolly out: Retirar la cámara de un objeto.

Enfriar (*cold* o *in clear*): Música, sonidos o voces que se escuchan solas o de fondo.

Fade-in: En video: la imagen aparece gradualmente sobre una pantalla negra. En audio: introducir gradualmente el volumen de una voz, un sonido o música.

Fade-out: En video: una imagen pasa gradualmente de una brillantez total hasta dejar la pantalla en negro. En audio es disminuir el volumen de un sonido hasta que éste ya no se escucha.

Film clip: Película que se inserta en una secuencia en vivo.

Fondo con música: Las palabras habladas van sobre un fondo musical.

Fuera de cuadro o voz en off: La persona que habla o la fuente del sonido no es visible en el cuadro de la imagen.

Fuera: La música se detiene.

In: Entra la música.

Long shot: Una toma que incluye tanto lo que está en primer plano como lo que se encuentra al fondo.

Paneo: Empezar una toma en una posición y moverse hacia otra posición sin hacer ningún corte.

Puente: Una conexión entre una escena o acción y otra. Por lo general es un término utilizado en escritura no dramática; en los textos dramáticos se prefiere el término “transición”.

Pull back: Retirar la cámara desde un close up.

Sobre la música: Palabras que se dicen sobre un fondo musical.

Sostener: Dejar que siga la música.

Sube: Se aumenta el volumen de la música.

14. Conclusión

Si no pueden diferenciar entre distintas fragancias, no podrán ser perfumeros; si no tienen piernas, no podrán ser corredores. Si no tienen oído musical, no pueden ser músicos.

Para convertirse en un dramaturgo deben tener imaginación y sentido común, para empezar. Deben ser observadores. Nunca deben estar satisfechos con el conocimiento superficial. Deben tener paciencia para buscar las causas. Deben tener sentido del equilibrio y buen gusto. Deben saber de economía, psicología, fisiología, sociología. Pueden aprender esto con trabajo y paciencia, y si no lo aprenden, ningún manual los hará buenos dramaturgos. Con frecuencia nos sorprendemos de la facilidad con que las personas deciden ser escritores o dramaturgos. Se necesitan como tres años de estudio para convertirse en un buen zapatero, y lo mismo sucede con la carpintería o cualquier otro oficio. ¿Por qué entonces la dramaturgia, una de las profesiones más difíciles en el mundo, debería aprenderse de la noche a la mañana, sin un estudio serio? El enfoque dialéctico de este libro ayudará a aquellos que se han preparado para este trabajo. También será útil para el principiante, pues le ofrece una imagen clara de los obstáculos que puede encontrar en su camino y le indica el recorrido que debe seguir si es que quiere lograr sus ambiciones.

Apéndice

Obras analizadas

1. TARTUFO COMEDIA EN TRES ACTOS DE MOLIÈRE

Sinopsis

Tartufo es un pillo que no tiene un centavo y se presenta bajo la apariencia de una religiosidad fervorosa; se congria con Orgon, un próspero ex oficial de la guardia del rey.

Una vez que se ha establecido en la casa de Orgon, Tartufo procede a reorganizar a su familia, con la misión de conducirlos de la vida social a la vida puritana. Sus designios están puestos sobre la encantadora y joven esposa de Orgon. Así que induce a Orgon para que haga que su hija Mariane rompa su compromiso con su amado Valère, diciéndole que ella necesita un hombre piadoso que la guíe hacia una vida de pureza. Esto hace enfurecer a Damis, el hijo de Orgon, que está enamorado de la hermana de Valère.

Damis descubre a Tartufo tratando de seducir a su madrastra y se lo dice a su padre enfrente del mismo Tartufo, pero Orgon no le cree al joven. Entonces Orgon insiste en que Damis se disculpe con Tartufo. Damis se niega a hacerlo, y su padre, enfurecido, lo deshereda.

En medio de este caos familiar, Orgon confía a Tartufo una caja que contiene información importante que le fue entregada a él por un amigo exiliado. Si Tartufo llegara a rebelar el contenido de la caja estaría traicionando a Orgon y quizá provocaría la muerte al amigo de éste.

Orgon cree tan ciegamente en la honestidad y la religiosidad de Tartufo que le entrega todas sus posesiones para que sea él quien las administre. Y para hacer este vínculo todavía más fuerte, Orgon desea que Tartufo se case con su hija Mariane.

Elmira, la esposa de Orgon, amargada por todos estos acontecimientos, engatusa a Tartufo para que le haga el amor mientras Orgon está escondido, pero puede escuchar todo. Desilusionado y molesto,

Orgon arroja a Tartufo de su casa, olvidando que ha puesto todas sus propiedades en manos del traidor.

Al día siguiente, Tartufo utiliza su derecho legal para obligar a Orgon y a su familia a dejar su casa y así tomar él posesión de ella. También entrega al rey la caja con los secretos del amigo de Orgon. El rey reconoce a Tartufo como un truhán que ha cometido crímenes en otra ciudad. Tartufo es encarcelado. Y en recompensa por los servicios prestados por Orgon para el ejército del rey, éste le devuelve la caja sin abrirla.

ANÁLISIS

Premisa

Quien cava un hoyo para otros cae en él también.

Personaje pivote

Tartufo fuerza el conflicto.

Personajes

Orgon es un militar próspero, dominante, estúpido, demasiado confiado, religioso; pero, ¿por qué? Nunca lo descubrimos.

Tartufo es un personaje muy bien diseñado, suave, bien hablado y agudo psicólogo. Aunque sólo vemos dos caras de él, la física y la psicológica, pues sus antecedentes permanecen ocultos. Nos gustaría saber cómo llegó a perseguir una vida de argucias y engaños, pues posee muchas habilidades. Al no conocer sus antecedentes, vemos los resultados pero no las causas de lo que lo hace ser quien es.

Elmira es una buena madrastra y esposa. Es mucho más joven que su esposo Orgon. ¿Se casó con él por amor, por dinero o por ambos? ¿Qué la hace ser esa esposa modelo a pesar de ser rechazada por Orgon, cuyos pensamientos son para Tartufo?

Damis, el hijo, es vivaz y obstinado. Esperamos que él sea quien ayude en la situación. Lo único que logra es hacer enojar a su padre y que lo corra de la casa. Y se va, dejando atrás a un hombre que sabe que va a hacer estragos con su familia. Regresa cuando se le ordena y todo es perdonado. No se desarrolla.

Mariane, la hija, es una joven débil y carente de carácter incluso para luchar por el hombre que ama. Cuando en aquella época la regla

era la obediencia estricta a los padres, por lo menos ella habría podido protestar violentamente por la prohibición de su amor. Cuando es confrontada con los deseos de su padre, ella se queda como si nada y protesta pero lo hace débilmente. Tiene que ser empujada por su sirvienta, primero para contentarse con su novio y después para desafiar calladamente a su padre; y confiamos muy poco en ella. Es completamente estática, impulsada sólo por su doncella.

Cléante. Hermano de Elmira. No aporta nada a la obra. Sólo intenta disuadir a Orgon de su confianza ciega, como todos los demás han tratado de hacer. Sale en el primer acto, sin haber logrado nada, regresa a persuadir a Tartufo para hacer que Orgon perdone a su hijo. No lo logra, y lo vemos otra vez en el tercer acto, para entregar un poco más de diálogo. No aporta nada al conflicto.

Madame Pernelle, la madre de Orgon, es utilizada para hacer la exposición al inicio de la obra, y regresa al final para un poco de humor. No aporta nada.

Valère, lo vemos como el novio de Mariane y él, por lo menos, está determinado a que ella sólo se case con él. Este personaje no sería necesario si Mariane tuviera la fuerza como personaje para luchar por su amor. Como ella carece de toda fuerza, es necesario que Valère entre en la obra para luchar por ella. Como un elemento adicional para demostrar lo ciega que era la confianza de Orgon, muestra su verdadera amistad cuando ofrece ayudar a Orgon a escapar de la policía. Sin embargo, para este momento Orgon se da cuenta perfectamente de su error, y este acto de amistad prueba que ya lo sabe.

Dorine es la sirvienta divertida, franca y aguda que es necesaria a la obra porque sin ella algunos de los personajes difícilmente podrían avanzar. A pesar de su genio, es un personaje trillado, pues nos gusta ver seres humanos que se mueven espontáneamente, lo cual hacen cuando son tridimensionales y están inmersos en el conflicto adecuado.

Orquestación

Orgon y Tartufo están bien conjugados, uno es sencillo y confiado, y el otro es habilidoso. Elmira, que no hace buen dúo con su esposo, es capaz de engañar a Tartufo. Damis y Valère son similares en su tipo y sería difícil que se sostuvieran frente al personaje pivote. Mariane es

incolora, y está lista para desaparecer con la menor ventisca. Dorine, la sirvienta, se sostiene valiente y lista. Está mejor orquestada con Tartufo, y nos habría gustado verlos en un conflicto a dúo.

Unidad de opuestos

Éste es el vínculo fuerte que une la obra. Los amoríos de Mariane y Damis son fundamentales para ellos. El deseo de toda la familia para continuar con una vida sin problemas por la interferencia de Tartufo evita que dejen la escena. Por supuesto, Elmira puede dejar a su esposo, y no vemos por qué no lo hace pues sabemos muy poco de ella, pero quizá ella se resiste por amor o por dinero. Suponemos que una de estas o ambas cuestiones son su motivación.

Punto de arranque

La crisis llega a la mitad del primer acto cuando Orgon decide romper el compromiso de su hija con Valère para casarla con Tartufo. La primera mitad del acto es pura exposición, por lo tanto el punto de arranque adecuado debería haber sido la decisión de Orgon, cuando algo podría haber estado en riesgo.

Conflicto

La primera mitad del primer acto es estática. Después de eso, la obra avanza hacia la crisis y el clímax, que llegan en oleadas, pero los conflictos no son lo suficientemente fuertes, porque la oposición de su familia contra Orgon está en la protesta, más que en un abierto desafío.

Transición

En el caso de Orgon y Tartufo, las transiciones son buenas. En el segundo acto, Tartufo va de la piedad religiosa a una abierta declaración de amor y deseo por Elmira, intentando aún cubrir su pasión con la luz de una emoción celestial.

Orgon aumenta gradualmente su ceguera en lo que se refiere a Tartufo.

A lo largo de la obra, con algunas cuantas excepciones, las transiciones son manejadas con gran maestría.

Desarrollo

Tartufo va de la decepción a la humillación. Orgon, por su parte, va de la confianza a la desilusión.

El resto de la familia no crece. Empiezan odiando a Tartufo y cuando termina la obra siguen odiándolo. El único desarrollo que vemos es en Elmira, la joven esposa. Ella va de la pasividad a la acción para engañar a Tartufo. Pero aunque se mueve, sigue siendo la misma. Esperaríamos que ella creciera en estatura a los ojos de su esposo, o que hubiera algún cambio de una esposa obediente a una mujer independiente. Pero no lo hace.

Crisis

Cuando Elmira induce a Orgon a esconderse para exponer a Tartufo.

Clímax

Tartufo queda expuesto. Él ordena a Orgon y a la familia que se muden.

Resolución

Al final, Tartufo, a punto de lograr un triunfo perfecto, es reconocido por el rey como un maleante que, bajo un falso nombre, ha cometido una serie de crímenes en Lyons, y Tartufo es arrestado.

La premisa es: "Aquel que cava un hoyo para otros cae en él". La interferencia del rey resulta un recurso débil para demostrar la premisa.

Diálogo

Bueno, especialmente en el caso de Tartufo y Orgon. Ambos discursos de estos hombres pueden ser identificados con los personajes, es decir, corresponden a ellos.

2. ESPECTROS DE HENRIK IBSEN

Sinopsis

La señora Alving construyó un orfanato que será dedicado a su último esposo. El señor Manders, sacerdote, llega con ella a hacerle una con-

sulta con respecto a si deben asegurar el edificio. Hacerlo implicaría que no tienen fe en Dios; no asegurarlo sería riesgoso. La señora Alving está de acuerdo en seguir sin seguro, pero dice que no hará buena la pérdida en caso de que el edificio se incendie.

Oswald, el hijo de la señora Alving, ha regresado a casa después de haber estado fuera durante dos días. Es un artista que ha vivido lejos de sus padres desde que tenía siete años de edad. Gracias a sus experiencias, él tiene las mismas ideas que su mamá ha adquirido a través de los libros; ideas que el señor Manders considera nefastas porque tienen que ver más con la verdad que con el deber.

Engstrand es un viejo de mala fama, padre de Regina, una sirvienta que trabaja en la casa de los Alving y que ha sido educada por la señora Alving. Engstrand desea abrir una posada para marineros y quiere que Regina trabaje ahí. Pero ella tiene otras ideas relacionadas con Oswald. Engstrand ha acudido al sacerdote para forzar a Regina a cumplir con su deber como hija. La señora Alving se niega a dejar ir a Regina.

El señor Manders siente que es su deber hablar con la señora Alving sobre su comportamiento. Le recuerda que ella fue una mala esposa, que después de sólo un año de matrimonio había dejado a su esposo para correr con él buscando amor y protección. Él se siente orgulloso de haberla rechazado. Y ahora, dice él, la descubre aceptando la creencia errónea de su hijo de que puede haber decencia fuera de las sanciones de la iglesia. La señora Alving lo deja con el secreto de su vida marital. Ella le rebela que su esposo nunca se enmendó, y que su buena reputación se la debía a ella. Que cuando se casaron él era sifilítico, y que se volvió más libertino en los años siguientes. La gota que derramó el vaso fue cuando sedujo a la doncella, que era la mamá de Regina. El capitán Alving, no Engstrand, es entonces el padre de la joven. En la cima de esta revelación Oswald y Regina se escuchan en el comedor como si fueran espectros de sus padres.

Oswald le dice a su madre que él está enfermo. Fue a un doctor que le señaló la naturaleza de su enfermedad y remarcó la frase: «los pecados de los padres recaen sobre los hijos». Oswald, al conocer únicamente la imagen honorable de su padre gracias a las cartas de su madre, está furioso. Él cree que son sus propios placeres mundanos los que lo han llevado a ese estado y se siente torturado por el pensamiento de que

él es el causante de su propio desastre. Quiere casarse con Regina y vivir feliz lo que le queda de vida.

La señora Alving decide decirles la verdad a los dos jóvenes, pero es interrumpida por las noticias de que se está incendiando el orfanato. Cuando el lugar está en ruinas, sabemos que Manders y Engstrand han estado rezando en una carpintería cercana. Engstrand insiste en que el sacerdote dejó caer una tea ardiendo sobre restos de aserrín. Manders está aterrado por cómo esto puede afectar a su posición dentro de la comunidad, y Engstrand busca la oportunidad de chantajearlo. «Está dispuesto a culparse por el incendio si Manders propicia que el dinero que queda de la fortuna privada del capitán lo ayude a construir su posada.» Manders acepta con gusto.

La señora Alving cuenta su historia, y Regina se enoja. Siente que debió haber sido educada como hija de Alving. Se alegra de no haberse casado con Oswald, ahora que sabe que él está enfermo, y decide compartir su suerte con Engstrand. Solo con su madre, Oswald le revela el horror final. No sólo está enfermo. Sufre de un padecimiento que le ablanda el cerebro, y, a medida que avance el tiempo, estará más desprotegido. Sabía que llegado el caso Regina lo mataría, y quiere que su madre le prometa lo mismo. Ella se niega, horrorizada, cuando él le muestra sus pastillas de morfina. Pero, con la llegada del amanecer, él tiene otro ataque y se sienta ciego preguntando por el sol. La señora Alving se da cuenta de que será mejor la muerte para su hijo y busca las pastillas.

ANÁLISIS

Premisa

Los pecados de los padres recaen sobre los hijos.

Personaje pivote

Manders.

Personajes

La señora Alving es un personaje redondo. Podemos trazar su vida desde que fue una hija modelo hasta la esposa temerosa que, a pesar de la gran miseria, buscó la libertad para seguir su “deber”. Desde entonces,

su único propósito en la vida fue salvar la reputación de su esposo por el bien de su hijo. En los años siguientes su mente se desarrolló de tal manera que con gran facilidad dejó a un lado sus creencias anteriores. Es una mujer fuerte y determinada.

El *señor Manders* se muestra en su piedad y su rechazo a dejarse tocar por la verdad. Toda su vida ha sido guiado por su propia conciencia, pero, cuando su reputación se ve amenazada, él, la antorcha de la verdad, se permite ser corrompido por la necesidad.

Oswald es inteligente, artístico, cree en la realidad. Ha vivido su vida como mejor le ha parecido y la ha juzgado por lo que ha visto, no por lo que ha oído.

Regina es una joven robusta, burda y astuta.

Engstrand es un mentiroso listo con una astucia innata. Sin embargo, no es malicioso; de hecho, tiene cierto encanto.

Todos los personajes son tridimensionales.

Orquestación

Los personajes están bien orquestados: El pensamiento claro de la señora Alving contra la piedad ciega de Manders; la voluntad de Engstrand en oposición con la gran confianza de Manders; la independencia y agudeza de Regina empatan con la astucia de Engstrand. Oswald es inteligente y determinado.

Unidad de opuestos

La señora Alving y el señor Manders están unidos para mantener con vida la leyenda de la nobleza de carácter del capitán Alving y evitar a cualquier costo el matrimonio entre Regina y Oswald, pues son medios hermanos.

Punto de arranque

El primer acto es un ejemplo espléndido de exposición a través de conflictos que se elevan en un *crescendo* constante.

Conflicto

Al principio, los conflictos se encuentran en un plano más bajo pero aumentan en escala ascendente. El problema principal es anunciado provisionalmente en la escena entre Manders y Engstrand, después aumenta hasta alcanzar un punto de tensión al final del segundo acto. El

tercer acto inicia otra vez abajo, aunque sigue habiendo tensión, y después se eleva con una fuerza completa hasta llegar a la resolución.

Transición

Desde el inicio, existen grandiosas transiciones entre los conflictos, al principio dirigidas a las revelaciones de la señora Alving en cuanto a que su esposo nunca se enmendó, y a que Regina es hija ilegítima del capitán Alving. Después en la escena entre Manders y Engstrand, y de nuevo en la decisión de Oswald de casarse con Regina. Finalmente, Manders es persuadido para dejar que Engstrand asuma la culpa por el incendio del orfanato; persuadido en una forma que sería contraria a sus creencias. La transición en el tercer acto aumenta constantemente hasta llegar al clímax.

Desarrollo

La señora Alving percibe su locura al haber encubierto todos esos años la verdadera naturaleza de su esposo.

El señor Manders se desarrolla desde una moral estricta hasta querer salvaguardar su reputación con una mentira.

Oswald va de la normalidad a la locura.

Regina pasa de ser una muchacha cumplida, que tiene respeto por la señora Alving y por Oswald, a ser alguien que los rechaza.

Engstrand tiene éxito en obtener el dinero para construir la posada para marinos.

Crisis

La decisión de Oswald de casarse con Regina.

Clímax

El colapso mental de Oswald.

Resolución

La búsqueda de la señora Alving de las pastillas de morfina.

Diálogo

Bueno. Todas las líneas surgen de la personalidad de los personajes.

3. *EL LUTO EMBELLECE A ELECTRA**Retorno al hogar. Primera parte de la trilogía*

DE EUGENE O'NEILL

Sinopsis

A través de la conversación de un grupo de personas que están viendo la mansión Mannon en Nueva Inglaterra, nos enteramos de que los Mannon son una familia adinerada y que el padre y el hijo de la familia están lejos en la guerra civil mientras que la madre y la hija se quedaron en casa. Sabemos que la gente del pueblo rechaza a Christine, la madre, por sus antecedentes extranjeros. Escuchamos acerca de la historia familiar: el casamiento de David, tío de Ezra Mannon, con una enfermera franco-canadiense a la que "había metido en problemas".

La acción rebela que Lavinia, la hija, odia a su madre con la misma intensidad que ama a su padre y a su hermano. Ha seguido a Christine en un viaje a Nueva York, y verifica sus sospechas de que Christine y Adam Brant son amantes. Brant es un capitán de barco que ha estado visitando la casa para cortejar descaradamente a Lavinia. Lavinia sospecha más adelante que Brant es el hijo de aquella enfermera traicionada. Lo engaña para que él admita esto, y discuten por ello. Entonces Lavinia se vuelca en su mamá y le dice que, a menos que deje a Brant y se convierta en una esposa amorosa con Ezra, ella le dirá a su padre acerca de sus amoríos y le pedirá que pongan a Brant en la lista negra de todos los navíos. Christine acepta después de haberle rebelado a Lavinia la aversión que siente por su esposo.

Christine obliga a Brant a seguir un plan para envenenar a Ezra. Él tendrá que comprar el veneno y ella se lo dará.

Ezra regresa y es atendido por su hija con mucho cariño. Ella no quiere dejar solos a sus padres, pero se ve obligada a hacerlo. Ezra le habla a Christine del amor que siente por ella, y de su deseo de empezar una vida mejor. Ella trata de mantenerlo tranquilo negando cualquier distanciamiento de su parte o que exista algún obstáculo entre ellos.

Más tarde esa noche, están los dos hablando en su cuarto. Ezra está herido por la actitud de Christine hacia él, pues cumple su deber llena de frialdad. Ella es cruel con deliberación, y le confiesa sus amoríos

con Brant. Ezra tiene un paro cardíaco, y Christine lo obliga a tomar el veneno. Ezra llama a Lavinia, que irrumpe en la habitación. Ezra dice: «Ella es la culpable, no la medicina», antes de morir en sus brazos.

Lavinia interroga a Christine, quien se desmaya. La hija encuentra las píldoras de veneno en el suelo y sus sospechas se confirman. Entonces llora a su padre muerto pidiéndole ayuda mientras cae el telón.

4. *DINNER AT EIGHT* [CENA A LAS OCHO]

Drama en tres actos

DE GEORGE S. KAUFMAN Y EDNA FERBER

Sinopsis

Millicent Jordan, una dama de sociedad, planea una cena para Lord y Lady Ferncliffe, personas muy importantes en la sociedad. Para ello, invita al doctor y la señora Talbot, a Dan y Kitty Packard, a Carlotta Vance y a Larry Renault. Su hija Paula no está incluida en la lista de invitados.

La obra trata de las tragedias particulares de los invitados, la anfitriona, Paula y el personal de servicio en la casa de los Jordan. Descubrimos que el negocio de Oliver Jordan está en riesgo y que Dean Packard, quien espera que le ayude, intenta engañarlo. Nos enteramos también de que Oliver tiene un padecimiento cardíaco que le da poco tiempo de vida.

Dan Packard, por su parte, es traicionado por su esposa vulgar. Él le da lujos pero no la atiende, y ella se ocupa con el doctor Talbot. En una pelea, ella le hace saber a Dan que le ha sido infiel, pero no dice que es con el doctor Talbot. Dan no puede divorciarse de ella sin que todo el mundo se entere de los pormenores. Tina, la sirvienta de Kitty, empieza a chantajearla a cambio de no descubrir la identidad de su amante.

El doctor Talbot está harto de Kitty. Es un hombre que ha tenido muchos amoríos, a pesar del amor que le tiene a su esposa. Lucy Talbot sabe de la infidelidad de su esposo, pero tiene esperanzas de que se regenere.

Carlotta Vance, una actriz que fue famosa, tiene acciones en la compañía de Jordan y promete no venderlas. A pesar de ello, las vende a uno de los representantes de Packard.

Larry Renault fue invitado para hacer pareja con Carlotta, es un decadente actor de cine. Él y Paula Jordan han sido amantes, aunque ni los padres de ella ni su prometido saben siquiera que se conocen. Su arrogancia y su gusto por la bebida lo llevan a una pelea con su agente, Max Kane, que ha estado tratando de conseguirle un papel en el teatro. Kane dice lo que su compasión le había hecho ocultar todo ese tiempo: que Renault es una persona venida a menos y un hazmerreír para los productores. Al darse cuenta de que ya no tiene ni dinero ni fama, Larry se suicida.

Ricci, el chofer de Jordan, y Gustave, el mayordomo, desean a Dora, la doncella. Dora prefiere a Gustave, pero insiste en querer casarse. Se casan el día anterior a la cena. Cuando Ricci se entera de esto, se echa sobre Gustave y pelean. Los dos quedan muy golpeados. Entonces, en la tarde de la fiesta, Carlotta Vance menciona en presencia de la doncella y del mayordomo que ella conoce a la esposa y los tres hijos de Gustave.

Durante la pelea entre los sirvientes, el aspic de langosta está echado a perder. Millicent se entera de esto y del hecho de que los dos hombres han tenido "accidentes" justo antes de la cena. Los Ferncliffes salen a Florida, dejando histérica a Millicent. En este momento, Paula intenta decirle a su mamá acerca de su amor por Renault (ella no sabe todavía nada de su muerte), y Oliver trata de disculparse para no asistir a la fiesta posterior a la cena porque no se siente bien. Millicent se enfurece con ellos porque se han atrevido a perturbarla con sus problemas insignificantes cuando ella sólo tiene consideradas a ocho personas para la cena. Invita a su hermana y cuñado a unírseles, y a las ocho en punto el grupo se alista para la cena.

5. *IDIOT'S DELIGHT* [EL DELEITE DEL IDIOTA]

DE ROBERT SHERWOOD

Sinopsis

Un grupo de personas está en un hotel en lo que eran los Alpes Austriacos pero ahora es parte de Italia. Hay amenaza de guerra y los oficiales italianos se ven continuamente por ahí. Entre los que están en el hotel se encuentran: el doctor Waldersee, un científico alemán que está an-

sioso de encontrar una cura para el cáncer; el señor y la señora Cherry, pareja de ingleses en su luna de miel; Quillery, un socialista radical francés; Harry Van, un actor de vaudeville, y sus Les Blondes, un grupo de seis muchachas; Achille Weber, un magnate quisquilloso, y su compañera de viaje, Irene.

Harry Van está seguro de que Irene es una joven con la que tuvo relaciones sexuales en Omaha. Ella lo niega. Quillery anda por todos lados vociferando en contra de la guerra como la llevan Inglaterra, Francia, Italia o cualquier país. Entonces, cuando se declara la guerra entre Francia e Italia, Quillery se transforma violentamente en un patriota anti italiano. Recibe un disparo. Los pasaportes llegan en la mañana, y todos se pueden ir, con excepción de Irene. El Doctor va a regresar a Alemania, amargado por su propio trabajo humanitario y la situación mundial. El señor Cherry va a regresar a enlistarse en el ejército. Weber va a continuar con sus lucrativas empresas militares. Pero debido a que Irene le dice finalmente cuánto desprecia sus actividades, él consigue encontrar los medios para que ella se quede.

Irene acepta ante Harry que ella es la joven que conoció en Omaha, y él regresa al hotel cuando los demás se han ido. Todo el mundo se ha ido a la guerra "contra los enanos", como dice Irene. Ella y Harry cantan y tocan *Onward, Christian Soldiers* mientras la batalla sigue a su alrededor.

Índice onomástico

A

- Adoratsky, Vladimir, 85
Dialéctica, 85
Archer, William, 28, 94, 122-124, 128, 291, 304
Play Making: A Manual of Craftsmanship, 122, 128, 291
Aristóteles, 26, 85n, 122, 125, 128-132, 239, 299, 303-304
Poética, 128
Axelrod, George, 96n
Comezón del séptimo año, *La* (*The Seven Year Itch*), 96n

B

- Baker, George Pierce, 32, 126, 128, 289
Modern American Plays, 126n
Balzac, Honoré de, 23, 60-61
Barry, Philip, 42
Historia de Filadelfia, *La* (*The Philadelphia Story*), 42
Behrman, S. N., 304
No Time for Comedy, 304
Bein, Albert, 309
Let Freedom Ring, 309
Bel Geddes, Norman, 298
Bonaparte, Napoleón, 145n
Boretz, Allen, 232n

- Room Service*, 232
Brooks, Richard, 35n, 95n
Dulce pájaro de la juventud, *El* (*Sweet Bird of Youth*, 1962), 35n
Gato sobre el tejado caliente, *Un* (*Cat on a Hot Tin Roof*, 1958), 95n
Brown, Clarence, 108n
Placer de tontos (*Idiot's Delight*, 1939), 108n
Brunetière, Ferdinand, 32

C

- Caldwell, Erskine, 115
Camino del tabaco, *El* (*Tobacco Road*), 115
Carlota (emperatriz de México), 145n
Carlyle, Thomas, 312
Federico el Grande, 312
Carroll, Paul Vincent, 36, 309
Sombra y sustancia (*Shadow and Substance*), 36, 309
Chéjov, Anton, 95, 115, 127, 153, 260, 298
Gaviota, *La*, 249
Jardín de los cerezos, *El*, 95, 153, 249
Oso, *El*, 95, 260, 298
Coffee, Lenore J., 303
Family Portrait, 303
Compton, Arthur H., 304

- Cooper, Gary, 186n
 Corneille, Pierre, 27
 Coward, Noel, 186, 218-219, 304, 309
 Design for Living, 186, 189
 Fiebre del heno, La,
 (*Hay Fever*), 218-219
 Cowen, William Joyce, 303
 Family Portrait, 303
 Cromwell, John, 92n, 95n
 Nacidos para amarse
 (*Made for Each Other*, 1939), 92
 Silver Cord, The (1933), 95n
 Crosland, Alan, 42n
 Cantante de jazz, El
 (*The Jazz Singer*, 1927), 42n
 Cukor, George, 42n
 Pecadora equivocada (The
 Philadelphia Story, 1940), 42n
- D**
 Darwin, Charles, 313
 Daves, Delmer, 59,
 Este amor nuestro (Pride of the
 Marines, 1945), 59
 Demerec, Milislav, 172
 Heredity, 172
 Dieterle, William, 145
 Juárez (1939), 145
 Dumas, Alejandro (hijo), 32, 126
- E**
 Ellis, Havelock, 312, 314
 Study of British Genius, The, 312
 Emerson, Ralph Waldo, 122, 135-136
 Engels, Friedrich, 127
 Anti-Düring, 127
 Del socialismo utópico al
 socialismo científico, 127n
 Origen de la familia, la propiedad
 privada y el Estado, El, 127n
 Papel del trabajo en la transformación
 del mono en hombre, El, 127n
- Esquilo, 130
 Agamenón, 130
 Eurípides, 68, 95, 130
 Medea, 68, 95, 130
- F**
 Ferber, Edna, 255, 349
 Dinner at Eight, 153, 255, 349
 Fleming, Victor, 308n
 Rosa de Irlanda, La (Abie's Irish
 Rose, 1929), 308n
 Ford, John, 115n
 Tobacco Road (1941), 115n
 Frankenheimer, John, 96n
 Iceman Cometh, The (1973), 96n
 Freud, Sigmund, 122, 227
 Fulton, Robert, 123
- G**
 Galileo, 122
 Galsworthy, John, 127
 Man of Property, A, 127n
 Saga de los Forsythe, 127n
 Silver Box, The, 127n
 Gallagher, Francis, 298
 Iron Men, 298
 Gauguin, Paul, 301
 Gelder, Robert van, 44
 Goethe, Johann Wolfgang von, 233, 313
 Fausto, 233
 Graham, Gwethalyn, 60
 Earth and High Heaven, 60
 Swiss Sonata, 60n
 Green, Paul, 295
 Hymn to the Rising Sun, 295
- H**
 Hamilton, Clayton, 320
 Theory of Theatre, 320
 Hansberry, Lorraine, 96
 Raisin in the Sun, A, 96
 Hart, Moss, 232, 304, 309

- American Way, The*, 304
Once in a Lifetime, 232
You Can't Take It With You, 309
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 84
- Heijermans, Hermann, 190
Good Hope, The (Op hoop van zegen), 190
- Hellman, Lillian, 35n, 44, 303, 309
Hora de los niños, La (The Children's Hour), 44
Little Foxes, The, 44, 303
Watch on the Rhine, 44-45, 309
- Heyward, Dubose, 176, 189
Brass Ankle, 176, 189
Porgy, 176n
- Hitchcock, Alfred, 35n
Juno and the Paycock (1930), 35n
- Hitler, Adolf, 80
- Housman, Laurence, 309
Victoria Regina, 309
- Howard, Sydney, 95, 116, 196
Cordón de plata (The Silver Cord), 95, 116, 149, 323
Yellow Jack, 196
- Howard Lawson, John, 32, 124-126, 286-287
Theory and Technique of Playwriting, The, 124

I

- Ibsen, Henrik, 23, 34, 44, 46, 65, 94-95, 101-104, 136-137, 140, 151, 207, 212, 222-223, 235-236, 249, 260, 279, 289, 304, 307, 343
Casa de muñecas, 46, 94, 99, 110, 136, 142, 144, 149, 151, 155, 160-161, 192-193, 196-197, 207, 212, 227, 236, 239, 248, 261, 268, 274, 278-279, 285, 289, 304
Espectros, 34, 44, 196, 210, 213, 223-224, 239, 242, 275, 277, 291, 306, 343
Hedda Gabler, 95, 207, 209, 231

J

- Jack El Destripador, 159
- Jackson, T. A., 261
Dialéctica, 261
- Jesús de Nazareth, 313
- Jonson, Ben, 127
- Joyce, James, 322
- Juárez, Benito, 145n

K

- Kaufman, George S., 232, 255, 304, 309, 349
American Way, The, 304
Dinner at Eight, 153, 255, 349
Once in a Lifetime, 232
You Can't Take It With You, 309
- King, George, 230n
George and Margaret (1940), 230n
- Kingsley, Sydney, 35, 53, 70, 309
Dead End, 35, 53, 70, 95, 309
Men in White, 35n
- Kirkland, Jack, 115
Camino del tabaco, El (Tobacco Road, 1933), 115, 143, 308
- Kreisler, Fritz, 321
- Kruif, Paul de, 196n
Yellow Jack, 196n

L

- Langley, Adria Locke, 59
Lion's in the Streets, A, 59
- Lawson, Ted W., 226
Treinta segundos sobre Tokio (Thirty Seconds Over Tokio), 226
- Lee, James, 96
Career, 96
- Leeuwenhoek, Anton van, 122
- Lessing, Gotthold Ephraim, 18, 27, 127, 304
- LeRoy, Mervyn, 226
Treinta segundos sobre Tokio (Thirty Seconds Over Tokio, 1944), 226
- Lincoln, Abraham, 145n

- Lombard, Carole, 92n
 Lope de Vega, véase Vega, Lope de.
 Lubitsch, Ernst, 186n
 Mujer para dos, Una (Design for Living, 1933), 186n
 Lumet, Sidney, 96n
 Iceman Cometh, The (1960), 96n
- M**
- Madach, Imre, 233
 Tragedia del hombre, La, 233
 Maginn, William, 106
 Shakespeare Papers: Pictures grave and gay, 106
 Malevinsky, Moses L., 37
 Science of Playwriting, The, 37
 Maltz, Albert, 59, 117, 151, 264, 266
 Black Pit, 117, 151, 264
 Casablanca, 59n
 Pride of the Marines, 59
 Marx, hermanos, 232n
 Marx, Karl, 127n
 Matisse, Henri, 301
 Matthews, Brander, 32, 320
 Maupassant, Guy de, 23, 58
 Collar de diamantes, El, 58
 Maximiliano de Habsburgo, 145n
 Michael, Jeanne, 292
 Miller, Arthur, 95
 Muerte de un viajante, 95
 Millikan, Robert, 304
 Miner, C. Worthington, 95n
 Minkin, Adolf, 110n
 Professor Mamlok (1938), 110n
 Molière (Jean Baptiste Poquelin), 46,
 54-55, 57, 95, 134, 212-213, 304, 339
 Tartufo, 54, 95-96, 135, 142, 152, 155,
 209, 212, 250, 339
 Molnár, Ferenc, 192, 232-233
 Hattyú, A [El cisne], 192n
 Liliom (1909), 192n, 232
 Ördög, Az [El diablo], 192n
 Téstor, A (The Guardsman / El centinela), 192, 233
 Vörös malom, A [El molino rojo], 192n
 Murray, John, 232
 Room Service, 232
- N**
- Nelly, George, 95, 125
 Craig's Wife, 95, 125
New York Times, The, 44, 60, 92, 118
 Newman, Paul, 35n
 Nichols, Anne, 308
 Abie's Irish Rose, 308
 Nugent, Frank S., 92
- O**
- O'Casey, Sean, 35-36
 Juno y el pavo real (Juno and the Paycock), 35-36
 Odets, Clifford, 43, 95, 293, 298
 Awake and Sing, 293
 Night Music, 43
 Paradise Lost, 298
 Esperando al Zurdo (Waiting for Lefty), 43n, 95, 228
 O'Henry, 23
 O'Neill, Eugene, 96, 107, 112-113,
 215-216, 260, 348
 Iceman Cometh, The, 96
 Luto embellece a Electra, El (Mourning Becomes Electra), 107,
 112, 144, 215, 348
 Ophüls, Max, 233n
 Ronda, La (La Ronde, 1950), 233n
 Ovidio, 155n
 Pigmalión, 155n
- P**
- Peters, Paul, 262
 Stevedore, 262
 Picasso, Pablo, 301
 Platón, 83

- Diálogos, 83
- R**
- Raphaelson, Samson, 42
Day of Atonement, 42n
Skylark, 42
Streamlined Heart, The, 42n
- Rappaport, Gerbert, 110n
Professor Mamlok (1938), 110n
- Rodin, Françoise Auguste, 60-61
- Roosevelt, Franklin Delano, 108n
- S**
- Sardou, Victorien, 128
- Saroyan, William, 43, 107, 300
My Heart in the Highlands, 300
Time of your Life, The, 43
- Savory, Gerald, 230
George and Margaret, 230
- Seiter, William A., 232n
Servicio de hotel (Room Service), 1938), 232n
- Schnitzler, Arthur, 233
Professor Bernhardt, 233n
Reigen, 233n
- Schwarz, Osias L., 312, 314
General Types of Superior Men, 312
- Shakespeare, William, 23, 42, 46, 50, 68, 95, 222, 231, 235, 293, 296-297, 299, 304, 313
Antonio y Cleopatra, 231
Comedia de las equivocaciones, La, 296
Hamlet, 95, 155, 160, 238, 279
Macbeth, 33-34, 50, 95, 232, 279, 286
Mercader de Venecia, El, 95
Otelo, 34, 95, 142, 149, 210, 234, 279, 296
Rey Lear, 33, 151, 153, 160
Romeo y Julieta, 32, 42-43, 46, 239, 268
- Shaw, George Bernard, 23, 125, 155
Pigmalión, 155
- Shaw, Irving, 19, 113
Enterrar a los muertos, 113, 144, 227, 295
- Sherwood, Robert E., 108, 181-182, 184-185, 235, 297, 303, 309, 350
Abe Lincoln in Illinois, 303, 309
Idiot's Delight, 108, 158, 181-182, 184-185, 209, 235, 296, 307, 350
Road to Rome, The, 108n
Roosevelt and Hopkins, 108n
There Shall Be No Light, 108n
- Shifrin, A. B., 296
Kids Learn Fast, 296
- Sherriff, Robert Cedric, 158
Journey's End, 158, 184-185
- Shumlin, Herman, 44n
Lágrima y un suspiro, Una (Watch on the Rhine), 1943), 44n
- Sklar, George, 262
Stevedore, 262
- Sócrates, 83, 313
- Sófocles, 130, 133-134, 293
Antígona, 293
Edipo Rey, 130-132, 144, 231
- Stein, Gertrude, 107
- Stewart, James, 92n
- Swerling, Jo, 92
Made for Each Other, 92
- Synge, John Millington, 298
Riders to the Sea, 298
- T**
- Tesla, Nikola, 58
- V**
- Vega, Lope de, 26
- Vinci, Leonardo da, 241, 313
Cuaderno de notas (Notebooks), 241
- W**
- Walsh, Raoul, 59n

- Tiburón en la calle, Un (A Lion's in the Streets, 1953), 59n*
Webster's International Dictionary, 32, 124, 142, 288, 312-313
 Wexley, John, 232
They Shall Not Die, 232
 Wilde, Oscar, 93
Alma del hombre en el socialismo, El, 93
 Wilde, Percival, 28, 290
Craftsmanship, 290
 Williams, Tennessee, 35, 95
Dulce pájaro de la juventud, 35
Gato sobre el tejado caliente, Un, (Cat on a Hot Tin Roof), 95
 Wolf, Friedrich, 110
Professor Mamlock, 110
 Wolf, Konrad, 110n
Professor Mamlock (1961), 110n
 Wolfson, Victor, 95
Excursión (Excursion), 95
 Woodruff, Lorande Loss, 81, 240
Animal Biology, 81, 240
Foundations of Biology, 81n
 Wyler, William, 35n, 44n
Callejón sin salida (Dead End, 1937), 35n
Loba, La (The Little Foxes, 1941), 44n
Mentira infame, La (The Children's Hour / The Loudest Whisper, 1961), 44n
- Z**
- Zeno, 85

*El arte de la escritura dramática.
Fundamentos para la interpretación
creativa de las motivaciones humanas*
de Lajos Egri, fue editado por el

CENTRO UNIVERSITARIO DE ESTUDIOS CINEMATOGRAFICOS
de la UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO.

Su diseño, corrección y composición tipográfica
se realizaron en el Departamento de Publicaciones del Centro,
se utilizaron familias tipográficas Berkeley, Franklin Gothic y Optima.

Se terminó de imprimir en el mes de febrero de 2009,
en Compufomas PAF, S.A. de C.V. Av. Coyoacán núm. 1031,
Col. Del Valle, Benito Juárez, 03100, México, DF.

Se tiraron mil ejemplares más sobrantes para reposición.
Impreso en offset: interiores sobre papel Book Lux Cream 75g
y forros en Multiart semimate de 300g.

Con la colaboración de su traductora,
y de Laura Irene González y Gabriela García Jurado,
la edición estuvo al cuidado de Rodolfo Peláez.



Entre los muchos libros sobre cómo escribir una obra teatral que han aparecido a lo largo de los años, ha habido pocos que intenten analizar los misterios de la construcción dramática. El camino que presenta Lajos Egri en su texto es el de la vivisección de los órganos vitales que, según él, dan vida al organismo de la obra dramática. Este proceso destaca tres ejes fundamentales: el de la *premisa*, como una de las herramientas fundamentales para el dramaturgo, consistente en la elaboración de una tesis que deberá ser demostrada en términos de conducta humana a lo largo de la obra; el del *personaje*, planteado como el corazón o núcleo de cualquier drama, pues toda buena escritura dramática gira alrededor de la gente y sus relaciones, lo cual sirve para hacer avanzar la historia y darle vida, así como para comprender los motivos humanos; el tercer eje fundamental es el *conflicto*, y al respecto nos habla de sus características y de los distintos tipos que existen, además de dar pistas para descubrir las causas de una obra tediosa o afortunada, dependiendo del tipo de conflicto que se utilice.

Hay dos conceptos también elementales en la obra de Egri: *la orquestación* y *la unidad de opuestos*, los cuales permiten que la obra final tenga un carácter de partitura. Por supuesto también habla del diálogo y de las transiciones; del punto de arranque y del personaje pivote; del clímax y la resolución. Otro de los puntos de partida conceptuales del texto de Egri es la discusión contra lo que Aristóteles señala en su *Poética* respecto de que el personaje es secundario a la trama, pues para Egri un personaje bien definido es lo que, en resumen, dará forma a la trama. En otros aspectos sigue apegándose al modelo aristotélico en el sentido de los tres actos, del desarrollo, clímax, desenlace y resolución, y algunos más. Al final, el autor incluye un capítulo de temas generales que son más bien reflexiones a partir de inquietudes de sus estudiantes, tales como la experimentación, el melodrama y el éxito de obras malas, entre otros, cerrando con un capítulo sobre la escritura para televisión. El texto es altamente didáctico por los ejemplos de obras de Shakespeare, Ibsen y Molière, además de una serie de preguntas y respuestas presentadas al final de cada capítulo, cuestionamientos que podría hacer cualquier persona en un curso de dramaturgia con Lajos Egri.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ISBN 978-970-32-5522-1



9 789703 255221