

Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras

Lo Permanente
en el Teatro
Teoría del drama

Tesis que para obtener el
grado de Maestro en Letras
presenta el Sr.
Carlos Ortigoza Vieyra

México, D. F.
1948

M.195848



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INDICE

PROEMIO	Págs 3
I.—GÉNEROS, ORIGENES Y ESTILOS DEL DRAMA	11
II.—LA FORMA	23
III.—EL GENIO CREADOR Y LA PRECEPTIVA	37
IV.—LA PREMISA Y EL PLAN O BOSQUEJO	59
V.—LOS CARACTERES	71
VI.—LA TRAMA O ACCION	87
VII.—LA ESTRUCTURA INTERNA	103
VIII.—EL MECANISMO DEL DRAMA	115
IX.—LA CRITICA	131
CONCLUSIONES GENERALES	143
BIBLIOGRAFIA DE OBRAS CITADAS	147
BIBLIOGRAFIA DE OBRAS CONSULTADAS	153

PROEMIO.

Obra literaria es toda manifestación artística del genio creador, expresada por medio de la palabra hablada o escrita; siendo la literatura "la ciencia o el arte que trata de realizar o manifestar esencial, o accidentalmente la belleza, por medio de la palabra hablada o escrita" (Bernaola de San Martín "Preceptiva").

La palabra literatura procede de la latina littera, y significa el conjunto de obras que la mente humana ha producido teniendo como fin la expresión de la belleza por medio de la palabra. El objeto de este arte es el estudio de la expresión estética del pensamiento humano realizada por medio de la palabra.

Los elementos de la obra literaria son el fondo y la forma. El fondo lo constituye la idea capital o el asunto que intenta desarrollar el escritor, la forma es la cristalización del pensamiento, mediante ciertas estructuras: lenguaje, figuras, sonidos, etc.

Por razón de su forma, las dividimos en obras en prosa y obras en verso.

En cuanto a la clasificación de las obras literarias, por su fondo hay tres grandes géneros fundamentales: lírico, épico y dramático, adoptando el término del Dr. Alfonso

Reyes de "literatura ancilar" para abarcar las demás obras literarias.

La tesis que presento se propone delinear, de la manera más objetiva posible, la forma del drama, su esencia y su dinámica interna. Este estudio no pretende ser original, porque en trabajos como éste la originalidad sería su más negativa cualidad. Tampoco pretendo presentar la teoría del drama, sino una manera de verla, apoyándome, naturalmente, en autoridades cuyas ideas son generalmente aceptadas.

Hago desde estas primeras líneas la advertencia de que la palabra drama se usará durante toda la disertación en el sentido que en sus orígenes tenía, esto es, significando acción. Además de su significación etimológica tanto en el antiguo drama egipcio, como en las fiestas en honor de Dionisio, en Grecia, y posteriormente en el primitivo teatro de la Edad Media fué el drama, en esencia, una acción. Aunada a esta forma, existía como fondo, en los orígenes del drama, su carácter religioso, siempre ligado a la litúrgica de los pueblos. El drama, posteriormente a la etapa de gestos, movimientos y cantos, evoluciona gradualmente hasta adquirir la forma que ha conservado en nuestros días; pero no es sino en la etapa en que adquiere valor literario cuando se le estudia como uno de los principales géneros de la literatura.

Antes de terminar esta breve introducción, deseo agradecer, sinceramente, a todos mis maestros los conocimientos que supieron transmitirme.

Estoy especialmente reconocido al Dr. Alfonso Reyes, por sus sabias direcciones, así como por su eficaz apoyo para obtener la beca que me permitió asomarme un poco a la cultura francesa; al Dr. Francisco Monterde, por sus cátedras sobre la historia del teatro universal que ampliaron mi horizonte cultural y por su ayuda en la elaboración de esta tesis; al Lic. Agustín Yáñez, quien me condujo a la Facultad de Filosofía y Letras; a la señorita profesora Ida Appendini, que

me facilitó el conocimiento de autores italianos; al poeta Xavier Villaurrutia, por el entusiasmo que supo dar a mis incipientes inquietudes de creación, y a los Dres. Julio Jiménez Rueda, Samuel Ramos y Julio Torri, en quienes siempre he encontrado sabio consejo.

CARLOS ORTIGOZA VIEYRA.

“Qué valga más, naturaleza o arte,
se disputa. Yo afirmo que ni estudio
sin numen sirve ni el talento agreste
mutuo requieren y amigable apoyo”.

HORACIO. (Arte poética).

CAPITULO I.

GÉNEROS, ORIGENES Y ESTILOS DEL DRÁMA.

Tanto el Diccionario de la Real Academia Española como Roque Barcia en su Diccionario Etimológico de la Lengua Española indican que drama es una "composición poética en que se representa una acción por las personas que el poeta introduce, sin que éste hable o aparezca". R. Barcia aclara que "es nombre común a la comedia, la tragedia y a cualquier otra fábula escénica". En su origen etimológico José Morlau indica: "Drama, del griego drama, fábula, acción, representación, derivado de draoo, yo obro, yo ejecuto, significa acción. En cuanto a su origen, debemos buscarlo en las fuentes más directas. Aristóteles en su "Poética" dice: "Los dorios reclaman para sí la tragedia y la comedia... y dan como razón e indicio los nombres mismos porque dicen que entre ellos a los suburbios se les llama komas, mientras que los atenienses los denominan demos, y a los comediantes se les dió tal nombre no precisamente porque anduvieran en báquicas jaranas, komadsein, sino porque andaban errantes de poblacho en poblacho ya que en las ciudades no se les apreciaba". Está absolutamente fuera de toda duda el origen del drama en las festividades dionisiacas.

Aristóteles hace referencia, aquí, a la etapa posterior en la evolución del drama, según se ha investigado en crónicas antiguas; y así, Horacio nos dice de estos comediantes que iban de poblacho en poblacho:

“Pasa por inventor de la tragedia
Tespis, que en mosto unguidos sus farsantes
y al par cantores paseaba en carro”. (op. c. p. 183)

Siguiendo el texto de Aristóteles obtenemos de él los verdaderos gérmenes del drama en su origen: . . . “dos parecen haber sido las causas especiales del origen de la poesía, y ambas naturales: 1a. Ya desde niños es connatural a los hombres el reproducir imitativamente y en esto se diferencian de los demás animales: en que es muy más imitador el hombre que todos ellos y hace sus primeros pasos en el aprendizaje mediante imitación; 2a. En que todos se complacen en las reproducciones imitativas”.

Siendo pues el drama algo que nació en la comunidad, era natural también que el hombre imitara al hombre en su lado serio y en el cómico, teniendo así los dos géneros fundamentales del drama: . . . “venidas, pues, a luz tragedia y comedia (nos dice Aristóteles), y aplicándose los que escribían más a uno de estos géneros que al otro, según al que su natural los hizo más propensos”. Es indudable que ambos géneros se produjeron simultánea y distintamente; y acudiendo siempre a la “Poética”, de Aristóteles encontramos la confirmación: . . . “tanto comedia como tragedia se originaron espontáneamente de los comienzos dichos: la una de los entonadores del ditirambo; la otra, de los cantos fálicos— que aún se conservan en vigor y en honoren muchas ciudades— y a partir de tal estado fueron desarrollándose poco a poco hasta llegar al que estamos presenciando, y la tragedia, después de

haber variado de muchas maneras, al fin, conséguido el estado conveniente a su naturaleza, se fijó". (op. c. pp. 2-6)

Debemos ahora diferenciar y definir ambos géneros. Aristóteles nos da la siguiente definición: "Es, pues, tragedia reproducción imitativa de acciones esforzadas, perfectas, grandiosas, en deleitoso lenguaje, cada peculiar deleite en su correspondiente parte; imitación de varones en acción, no simple recitado; e imitación que determina entre conmiseración y terror el término medio en que los afectos adquieren estado de pureza. . . . y llamo lenguaje deleitoso al que tenga ritmo, armonía y métrica". El estado de pureza alcanzado por la piedad y el terror de la tragedia es lo que los griegos llaman catarsis, es decir, purificación del alma, cuando sus monstruos interiores salen de ella por efecto del estado emotivo provocado por la representación trágica. Establecidos estos cánones por Aristóteles, después de la producción de Esquilo, Sófocles y Eurípides, los nuevos autores de tragedias siguieron fielmente sus preceptos para esta forma del drama: siempre fueron reyes y héroes esforzados sus personajes, pero durante el Renacimiento surgieron innumerables "reproducciones" de tragedias que en su mediocridad adulteraban la verdadera naturaleza de este género, excepto, claro está Shakespeare en Inglaterra y Racine y Corneille en Francia, y Maquiavelo en la "Mandrágora" en Italia. Y debido a esto Racine, en el prefacio de "Berenice", nos dice: "No es necesario que haya sangre y muertos en una tragedia, basta que en ella la acción sea grande, los actores heroicos, que las pasiones sean profundas y que en toda ella se resienta esa tristeza majestuosa que hace todo el placer de la tragedia". Naturalmente que desde Esquilo en Grecia y Séneca en Roma, hubo una modificación, en cuanto a la forma y técnica de la tragedia, que continúa siendo modificada en su forma, pero no en su esencia en Shakespeare y en Racine y en nuestros días

por T. S. Elliot y por Giraudoux, pero de ello hablaremos en capítulos posteriores.

En cuanto a la comedia, Aristóteles nos dice: "Es reproducción imitativa de hombres viles o malos... que es dentro de la maldad, la parte correspondiente a lo ridículo. Y es lo ridículo una cierta falla y fealdad sin dolor y sin grave perjuicio". Y más adelante establece: "Y tal es precisamente la diferencia que separa la tragedia de la comedia, puesto que ésta se propone reproducir por imitación a hombres peores que los normales y aquella a mejores".

Boileau, en su "Arte Poetica", puntualiza esta diferencia:

"La comedia, enemiga de suspiros y de llantos
no admite en sus versos trágicos dolores;
pero su empleo no es el de llegar hasta el punto
de que con palabras obscenas y bajas encante al popu-
lacho.

Deben sus actores jugar y reír noblemente." (p. 159).

Establecida esta diferencia, debemos detenernos un poco en la reflexión del valor de ella. Así, en el teatro griego se consideraba inferior lo cómico a lo trágico; en Roma la comedia alcanzó con Plauto y Terencio una altura muy considerable, siendo preferida a la tragedia. En cuanto a la afirmación primera, debemos remitirnos al juicio de Aristóteles que nos indica: "Las transformaciones que ha sufrido la tragedia y los autores de ellas, son cosas bien conocidas; no así en cuanto a la comedia que se nos oculta en sus comienzos por no haber sido género grande sino chico": (p. 7). Pero, teniendo en cuenta el enorme sentido crítico de Aristófanes, ¿Podemos creer que la comedia ocupaba un rango inferior a la tragedia? Indudablemente que no. Para ello recordemos que las tetralogías presentadas en los grandes teatros griegos se com-

ponían de una trilogía seria, y de un drama satírico. Como ejemplo de este último conservamos "Los Ciclopes", de Eurípides.

En la edad moderna, el teatro español de los siglos de oro, nos ofrece ejemplos de comedias de perfecto y fino humorismo, con las acciones de caballeros y criados, en complicadas tramas. Lope de Vega en su "Arte Nuevo de hacer comedias", nos dice la diferencia que existía en la literatura dramática de su siglo, entre ambos géneros:

"Por argumento la tragedia tiene
la historia, y la comedia el fingimiento". (p. 230).

Y en cuanto a su valoración, citemos un breve diálogo del inmenso Molière en su "Crítica a la Escuela de las Mujeres", escena VI:

"Dorante.—¿Cree usted entonces Monsieur Lysidas, qué sólo hay espíritu y belleza en los poemas serios, y que las piezas cómicas son boberías que no meritan ningún elogio?.

"Uranie.—No es así como yo pienso. La tragedia, sin duda es una cosa bella cuando está bien motivada y nos conmueve, pero la comedia tiene sus encantos y yo creo que la una no es menos difícil de hacer que la otra.

Dorante.— Seguramente, madame, y en cuanto a la dificultad, debería Ud. poner un poco más del lado de la comedia, sin temor de abusar. Porque, en fin, yo encuentro que es mucho más cómodo elevarse sobre los grandes sentimientos, de gritar contra la fortuna, acusar los destinos y decir injurias contra los dioses, que de tratar como se debe el lado ridículo de los hombres y demostrarnos en forma agradable sobre la escena los defectos de todo el mundo. Cuando se personifica a los héroes se los hace según se desea: son

retratos hechos al gusto, donde no nos buscamos punto de comparación, y no hacemos sino seguir los trazos del vuelo de la imaginación, ya que las más de las veces la tragedia deja lo verdadero para atrapar lo maravilloso. Pero, cuando se pintan hombres se debe pintar según la naturaleza: se desea que estos retratos se nos parezcan y no se ha hecho nada bien si no reconocemos en ellos a las gentes de nuestro tiempo. En una palabra, en las piezas serias, basta, para no ser censurado decir cosas con buen sentido y bien escritas; pero eso no basta en las otras, donde se debe bromear y es un difícil compromiso el de hacer reír la gente honesta".

Es así, como se ha discutido por mucho tiempo la tabla de valores de las piezas serias y las cómicas. Nosotros creemos que unas como otras no pueden medirse con igual rasero. Ambos géneros son diferentes y fundamentales, y así como hay obras maestras de la tragedia, las hay de la comedia; ambos géneros son pues diferentes y con valores distintos: los dos pueden alcanzar las más altas valoraciones del arte, y tratar de decir cuál es superior, es como argüir que la "Victoria" de Samotracia es superior al "Moisés" de Miguel Angel o viceversa; ambas obras son diferentes y alcanzan la esencia del arte; asimismo en los géneros tragedia y comedia ambos son diferentes; y por diferentes medios llegan a la cima más alta de la axiología del arte.

Ahora bien, así como ya notamos que la tragedia, por medio de la piedad y el terror, purifica las almas, anotaremos ahora los fines de la comedia, según nos indican Molière, en su prefacio a "Tartufo", la comedia de mayor escándalo en la corte del Rey Sol: "El empleo de la comedia es el de corregir los vicios de los hombres", y Lope de Vega, en su "Arte Nuevo":

“Con ática elegancia los de Atenas
Reprendían vicios y costumbres
Con las comedias....
Por eso Tulio los llamaba espejo
de las costumbres y una viva imagen
de la verdad, altísimo atributo
En que corre parejas con la historia”. (p. 232).

La humanísima causa de esta reproducción de costumbres e indirecta corrección de los vicios, nos la da Molière, en su citado prefacio, de manera clara y juiciosa:

“...hemos visto que el teatro tiene una gran virtud para su corrección. Los más bellos trazos de una moral seria son menos poderosos, más a menudo que aquellos de la sátira, y nada reprende mejor a la mayor parte de los hombres que la pintura de sus defectos. Es un gran atentado contra los vicios el exponerlos a la risa de todo el mundo. Sufrimos pacientemente las reprensiones, pero de ninguna manera las burlas; aceptamos de grado el ser malos, pero no aceptamos el ser ridículos”.

Vistos ya los orígenes y los dos grandes géneros del drama, pasemos a indicar los subgéneros. De una mezcla de características de los dos fundamentales nació la tragicomedia. En ella, en planos diferentes, actúan, en el alto, porcentajes de elevada capa social, con fuertes pasiones en conflicto dramático; en el bajo, los criados que satirizan a sus amos y nos divierten con sus graciosos enredos. El ejemplo típico de tragicomedia es “La Celestina”. En el teatro español abunda este género dramático; baste para ello recordar que no hay comedia de los siglos de oro en que no aparezca el “parvo”, luego perfectamente caracterizado como “bobo”, por Lope, quien junto con los criados se mezcla en la trama seria de los reyes, duques y condes de las comedias españolas.

Del género cómico han derivado los siguientes subgéneros: la sátira, la farsa y el sainete. Del trágico, o por así decirlo, del serio, la pieza, el "drama" y el melodrama.

La sátira fué muy popular en Grecia y Roma y tenía por objeto el ridiculizar a personajes políticos, a artistas, escritores y filósofos.

La farsa, en su etimología, significa relleno, y se usaba intercalada entre dos actos de una obra seria; su producción fué muy abundante en la Edad Média y aun en la moderna: tenemos actuales ejemplos de farsas en "Los intereses creados" de Benavente, "La silueta de humo" de Julio Jiménez Rueda y en obras de Muñoz Seca y de Arniches. La farsa se propone hacer una caricatura grotesca y exagerada de tipos poco complicados y vulgares.

El sainete ha venido a ser una nueva forma del tradicional entremés español, derivado del "paso de comedia". En el entremés destacó Cervantes; en el sainete, Ramón de la Cruz.

Habiéndose los autores encerrado en los cánones clásicos de la forma de la tragedia durante muchos siglos, llegó un momento en el siglo XVIII en que todo lo que se reproducía como tragedia era mediocre y muy inferior a los modelos; de ahí que del género serio hayan surgido en el siglo XIX los subgéneros conocidos como: "drama", pieza y melodrama, en que los personajes no son ya dioses, héroes y reyes, sino simples humanos de todas las clases, con sus problemas biológicos, sociales y psicológicos; ya no presentando la lucha del héroe contra su destino como en los griegos, sino la lucha del hombre consigo mismo, con su interior, contra sus instintos y contra la sociedad complicada de su tiempo.

El creador del "drama" moderno es Ibsen; en España sería José Echegaray, aunque este último autor tiene grandes puntos de contacto con el melodrama, obra truculenta en que todo se presenta exagerado. Exponentes de la pieza de corte moderno son: Jacinto Benavente, Alejandro Casona y Federico García Lorca, en España; Villaurrutia y Usigli en México. Algunos teóricos citan dentro de este género trágico o serio, lo que denominan obras dramáticas y obras poéticas, (Usigli, "Itinerario del autor dramático").

Por último, señalemos que en este género, el final es generalmente desgraciado, o como señala Aristóteles: "En que se trueca la suerte hacia mala ventura"; en tanto que en la comedia sucede lo contrario, se pasa de un estado adverso a uno feliz, o como señala Torres Naharro en su "Propaladia", al clasificar las comedias en: "a noticia" y "a fantasía", diciéndonos: "Comedia no es otra cosa sino un artificio ingenioso de notables y finalmente alegres acontecimientos; por personas disputado".

Los estilos en el drama están sujetos a las modalidades literarias de la época; así, podemos partir de las dos grandes ramas señaladas por Díaz-Plaja para la literatura española, tomando dos formas generadoras: la clásica y la barroca, que se van sucediendo en el tiempo por periodos cíclicos. Clásicos serían, pues, los estilos conocidos en el drama como clásico, renacentista, neoclásico y racionalista. Barrocos: el romántico, neoromántico, realista, naturalista, simbolista, poético, expresionista, y el más reciente: existencialista.



9

Este dibujo fué hecho por Graciela Fix

según idea del autor de este ensayo.

CAPITULO II

LA FORMA

Hemos visto ya que, por su forma, se divide la producción literaria en 3 grandes géneros: el lírico, el épico y el dramático. En el épico incluimos las formas modernas de prosa narrativa: la novela y el cuento. Los tres géneros literarios son expresados por medio de palabras y en un poema dramático, al igual que en el épico y el lírico encontramos ciertos elementos comunes: un tema o asunto, una estructura o composición; personajes que, en el caso del poema es, cuando menos la voz del poeta; encontramos también ideas, sentimientos, y finalmente una forma.

Partiendo del elemento forma y desde lo más elemental, que es la palabra, vamos a diferenciar estos tres géneros literarios, hasta identificar los elementos formales del drama.

La palabra, como lo ha expresado bien Fidelino de Figueiredo en su obra "La lucha por la expresión", posee una significación lógica, y una carga emocional; de ella nos serviremos para comunicarnos con nuestros semejantes y para expresar la belleza. Debido a esta ambivalencia los grandes

autores han luchado siempre para dominar el idioma y hacerlo hábil medio de expresión de sus ideas y sentimientos, transformándolo en lenguaje poético. El dominio del idioma es el más grande obstáculo formal del escritor; así por su construcción como por su carga de significaciones lógicas y emocionales.

Alfieri, el excelso poeta dramático que mejor trabaja el italiano moderno, nos confiesa en su "Vida" (época IV: virilidad. Capítulo I) "...Y te conviene por necesidad retroceder y por así decirlo, envejecer, estudiando expreso, a conciencia la gramática, como consecuentemente debe hacerlo todo aquel que desea escribir correctamente y con arte. Y más adelante Alfieri nos indica cómo el poeta que conoce su idioma es dominador de la palabra y no dominado por ella, y en consecuencia falto de expresión: "...Yo hice a mí mismo este solemne juramento que no me ahorraría en adelante ni fatiga ni aburrimiento alguno para ponerme de grado al estudio para conocer mi lengua tanto como el que mejor la conociera en Italia— y a este juramento me decidí, porque me parece que si yo pudiera alguna vez poseer el buen decir, no me debería faltar nunca más ni el bien idear, ni el bien componer". A este conocimiento debemos aunar un fenómeno de las lenguas y es el de que a pesar de estar ya fijado el idioma, éste se encuentra sujeto a cambios y a influencias, tal como lo está la vida del hombre.

Nada expresa mejor esta idea que estos versos tomados de la "Poetica" de Horacio:

"A nacer tornarán muchas palabras
 Sepultadas ha tiempo; y las que hoy reinan
 A su vez morirán si place al uso,
 árbitro, juez y norma del lenguaje." (p: 178).

Estando el drama hecho con palabras y acciones en su forma, podemos sin embargo apreciar un hecho propio al mismo, a través de todas las literaturas, y es el que, a diferencia de la lírica, que se produce en todos los pueblos y en todas las literaturas, y a diferencia de la épica que generalmente aparece en los comienzos de formación de los idiomas, y así sucede en Grecia, Francia, Alemania y España; en tanto que la dramática no aparece en su forma definitiva sino cuando la cultura y el idioma han alcanzado su máximo desarrollo. Así, en Grecia, como en España, aparece primero la épica y luego la lírica y por último la dramática y en caso reciente, podemos apreciar en la literatura mexicana, donde la lírica ha alcanzado extraordinario desarrollo, así como la épica pudo haberlo tenido en la conquista, aunque desgraciadamente no alcanzó verdadera madurez, probablemente a causa de la épica real que se vivía en aquellos tiempos; de cualquier modo bástenos con observar la lírica mexicana para sorprendernos de la desproporción que existe, comparada con la dramática. ¿Cuál puede ser la causa?. Este problema es sumamente complejo, y sólo anotaremos como una causa importante que la dramática no es solamente palabras, sino representación; esto es: se requiere un lugar apropiado para representar; se requiere un director, actores, decorados, etc., todo lo necesario y accesorio del espectáculo, para realizar estas imitaciones de la sociedad y de la vida. Los medios de la épica y de la lírica, para subsistir son fáciles; pero el drama no tiene pleno desarrollo en Grecia hasta que no se poseen teatros como el de Dionisio; con los latinos no es sino 4 siglos después de fundada Roma cuando Livio Andrónico traduce las tragedias de Eurípides y en España no florecen sino cuando el idioma se halla totalmente formado, y en todos estos casos, hemos hablado también de

drama como representación, es decir, como aparato escénico que va ligado con la economía y riqueza de los pueblos y que sólo se produce en plena bonanza de ellos. ¿No es acaso significativo observar que el drama deja de producirse en Grecia y Roma decadentes? Claro es que en sus gérmenes y formas primitivas, el drama existió en forma de representaciones sagradas en Egipto y Grecia, y posteriormente con el mismo carácter en la Edad Media; pero el drama hecho, es decir, es su forma definitiva y permanente, no aparece, repetimos, sino cuando el idioma y la cultura lo permiten, y es, digámoslo así: una necesidad vital de contemplar el hombre a sus temejantes, viviendo hechos y acontecimientos que desearía o repugnaría vivir.

Vistos estos dos aspectos de la forma del drama, su literatura y su representación, debemos añadir que esta última es sumamente elaborada en los tiempos modernos: pues como espectáculo requiere, además de los ya mencionados, una complicada maquinaria, luces, vestuario, efectos de sonido, etc., etc, y está fuera de nuestro campo de estudio; pero en el primer aspecto, que es lo que nos interesa, es decir, la literatura dramática, debemos detenernos aún más en la consideración de su forma.

El que no se represente los dramas, no hace verdaderamente daño a su valor literario. Si cierto es que el drama no adquiere su verdadera dimensión sino cuando es representado; cierto es también que, en su forma escrita, el drama guarda todas sus cualidades; y como ejemplo de esta aseveración podemos citar "La Celestina", que aun cuando no representada, posee calidades dramáticas de enorme valor que la hacen uno de los monumentos de nuestro drama.

Este fenómeno del valor de la dramática, independientemente de su representación, ya fué advertido por Aristóteles, quien en su "Poética" nos dice:

"Además: aun sin gesticulación produce la tragedia su peculiar efecto, lo mismo que la epopeya; porque la simple lectura descubré su calidad".

Continuando el análisis de la forma peculiar al drama, remontémonos nuevamente a Aristóteles que al compararlo con la épica nos dice:

"La epopeya, y aún esotra obra poética que es la tragedia, la comedia lo mismo que la poesía ditirámbica son reproducciones por imitación que se diferencian unas de otras de tres maneras: 1.—Por imitar con medios genéricamente diversos. 2.—Por imitar objetos diversos. 3.—Por imitar objetos, no de igual manera sino de diversa de la que son".

Los medios son en el caso de la épica la narración y en el de la dramática el diálogo. Los objetos diversos son, en el caso de la epopeya, una guerra o un hecho notable; en el drama, es una acción sencilla, con un cambio de situación en un hombre o en una familia. Imitan de diversa manera el mismo objeto hombre, la lírica que es subjetiva, la épica objetiva y plural, la dramática objetiva y singular, es decir que imita a hombres en acción; de ahí el origen y etimología de la palabra drama.

Siguiendo a Aristóteles en su "Poética", encontramos una breve historia de la forma literaria del drama, que, como forma, es modalidad y con el tiempo ha cambiado, aun cuando en esencia se conserve válida la idea que él expresa al final: (p. 7).

“La tragedia, de pequeña trama que antes era y de vocabulario cómico, vino a adquirir grandeza; y desechando de sí el tono satírico que a su origen debía, finalmente, después de largo tiempo, llegó a majestad y en lugar del tetrámetro trocaico echó mano del iambo, que, a los comienzos se usó el tetrámetro por ser entonces poesía de estilo satírico y más acomodado para el baile. Mas introducido el diálogo, la naturaleza misma de la tragedia halló la métrica que le era propia, porque de entre todas las clases de metro es el iambo el más decible de todos”. La idea válida, es naturalmente la referente al diálogo que ha de ser “decible”, es decir natural.

Otra diferencia importante de la forma del drama respecto a la epopeya la señala también Aristóteles: “...en cuanto a extensión; porque la tragedia intenta lo mas posible confinarse dentro de un período solar o excederlo poco mientras que la epopeya no exige tiempo definido”. Conviene que ya desde aquí advirtamos que, en lo relativo al tiempo, no es el período solar indispensable, como unidad, para Aristóteles, ya que “se procede en este punto a gusto del poeta”, según nos lo indica 2 líneas abajo.

Continuando con la diferencia formal de la extensión, de epopeya y dramática, Aristóteles nos indica que la primera posee “algo peculiar que le permite aumentar la extensión; porque mientras en la tragedia no es posible imitar de vez muchas partes de la acción, sino tan sólo lo que en el escenario esté siendo ejecutado por los actores, en la epopeya, al contrario por ser narración, hay modo de poner en poema muchas partes de vez”. Y más adelante: “ahora bien, resulta más agradable lo condensado que lo difuso en largo tiempo; pongo por caso si se pusiera el “Edipo” de Sófocles en tantos versos como tiene la Iliada”. Es decir, que encontramos

una nueva diferencia formal, además de la extensión, que del drama la acción ha de ser una, sin episodios, y en la epopeya, a más de una principal existen múltiples episodios, y así nos lo indica Aristóteles: "La imitación épica es inferior en unidad. Indicio: de cualquier epopeya se sacan muchas tragedias, de tal modo que si los poetas épicos ponen un sólo argumento resulta la trama tan breve como cola de ratón".

No quisiera que estas diferencias de forma en cuanto a extensión y acción quedaran confusas; de ahí que insistiré en que siendo una la acción del drama, y una la acción de la epopeya, "en los dramas los episodios son breves; mientras que, en la epopeya, son ellos los que la dilatan. Y así en la Odisea, el argumento no es, de suyo, largo: un hombre anda largos años errante de su patria, vigilado por Neptuno y en soledad; mientras tanto en su casa, van las cosas de manera que su fortuna la están dilapidando pretendientes y tendiendo acechanzas a su hijo. Llega acongojado, se da a conocer a algunos, los ataca, se salva él y perecen sus enemigos... y esto es la esencia, los demás episodios", nos dice Aristóteles en su Poética.

Otra diferencia fundamental que distingue la Epica de la Dramática es también señalada en la Poética por el filósofo ateniense, al indicar que en el drama "el poeta mismo ha de hablar lo menos posible" es decir, que en la narración, puede y de hecho lo hace el autor, expresarse independientemente de sus personajes, en tanto que en el drama el autor desaparece, para ser sólo los personajes los que actúen y hablen.

Asimismo, la épica puede narrar los pensamientos y sentimientos íntimos de los personajes, en tanto que en el drama

estos pensamientos no serán narrados, sino representados: expresados por diálogos y acciones.

En cuanto a la superioridad de un género sobre el otro, Aristóteles no distingue sino aquella que verdaderamente es válida siempre: la de la calidad; si una epopeya es mediocre y una tragedia es buena "es claro que será superior la tragedia si consigue su fin mejor que la epopeya".

En resumen, lo permanente en la forma es: expresión de acciones por medio de narración, en la épica y por medio de representación de acciones en la dramática; la primera por medio de la palabra; la segunda, por la palabra y el gesto. La duración de la epopeya es indefinida (desde un canto a); la duración en el drama es limitada, (de 120 a 150 minutos generalmente). La presentación de acontecimientos en la primera es narrada; en la segunda representada. El número de episodios es ilimitado en la épica y limitado en el drama, e igual cosa sucede en cuanto a los personajes: ilimitados en la primera, limitados en la segunda. En lo referente a tiempo y espacio la épica tiene absoluta libertad, ya que puede presentar hechos recientes junto a pasados y aun futuros, o hechos simultáneos; e igual acontece en el espacio. En tanto que en la dramática espacio y tiempo están limitados.

El uso del diálogo es parcial en la épica, en tanto que en la dramática es total. Por último, señalemos que en la épica los pensamientos del autor pueden ser narrados, en tanto que en la dramática el autor sólo los indica indirectamente. Añadamos también que el lugar puede describirse largamente en la épica, pudiendo detenerse en el detalle, en tanto que en la dramática ello es imposible, estando el lugar sólo indicado por los decorados.

Brevemente citaremos ahora lo que algunos teóricos nos dicen respecto a la forma del drama. En cuanto a la clasificación, Aristóteles nos dice: "Cuatro son las especies de tragedia: 1.—La tragedia intrincada que va entera en peripecias y reconocimientos. 2.—La sencilla. 3.—La patética, por ejemplo: "Las sobre Ajax y los Ixión" 4.—Las de carácter ético, cual las "Itiótidas" y "El Peleo".

Lope de Vega, imitando a Horacio nos dice:

"Hubo comedias paliatas, mimos
togatas, atilanas, cavernarias,
que también eran como agora varias" (p. 231).

Asimismo, por su forma en el diálogo nos indican Boileau y Lope de Vega; el primero, en su "Arte Poética".

"El verso más completo, el más noble pensamiento
No puede gustar al espíritu cuando el oído es herido"
(p. 142).

y el segundo, en su "Arte Nuevo de hacer comedias":

"Comienze pues, y con lenguaje casto
no gaste pensamientos ni conceptos
en las cosas domésticas, que sólo ha de
imitar de dos o tres la plática". (p. 231).

En cuanto a la forma en que los dramas se nos presentan impresos, notamos desde luego su división en actos o jornadas, como fueron llamados por los dramáticos de los siglos de oro; el acto empieza cuando el telón de boca se levanta y concluye cuando cae, ocultando a los actores de la vista del público. El número de actos es variado: en el sainete, el entremés y el auto sacramental generalmente es uno; en el teatro de los siglos de Oro, son generalmente tres jornadas;

“Cinco actos tenga el drama que en la escena
Quiera vivir con reptido aplauso”. (p. 181).

aconseja Horacio, y es esta la división adoptada por Molière, Racine y Corneille y todos los autores neoclásicos españoles. En Grecia fueron trilogías y tetralogías; en Roma las comedias de Plauto y Terencio tenían 5 actos. En los tiempos modernos son generalmente 3 actos; pero, como ya anotamos, su número es variado y está en función de las necesidades de la historia o argumento.

El acto a su vez está dividido en escenas. Llamamos escena a los diálogos sostenidos por unos mismos interlocutores: cada vez que se retira cualquiera de éstos y aparece algún otro, acaba una escena y comienza la siguiente. Al espacio que media entre un acto y otro se le llama intermedio o entreacto.

Campillo, en su “Retórica y Poética”, nos indica que “algunos autores han introducido dentro de los actos ciertas subdivisiones llamadas cuadros. En algunos producen buen efecto; pero no siendo necesarios (y los son muy raras veces), conviene prescindir de ellos”.

En el teatro español de los siglos de oro y aún en el romántico, se usaban con frecuencia los “apartes”, que eran comentarios o informaciones de un actor para el público, pero que se suponía no eran oídos por los demás actores. También fueron muy usados los monólogos y soliloquios, que eran largos recitados que servían generalmente como “introitos” al drama. Algunos de ellos han pasado a las antologías líricas; tal aconteció con los monólogos de Segismundo en “La Vida es Sueño” y el de Hamlet en la literatura inglesa.

Los monólogos y soliloquios en la forma en que se usaron en el siglo XVII han casi desaparecido del drama moderno. Carlo Goldoni, en su "Teatro Cómico", nos indica la manera del uso actual de estas formas:

"Lelio.—¿Pero cómo se hacen los soliloquios sin hablar al público?.

"Orazio.—Con suma facilidad: Oid vuestro discurso modificado, y natural. En vez de decir: "He ido a buscar a mi amada en su casa, y no la he encontrado; voy a regresar para buscarla"; se dice así: "Fortuna ingrata, me has negado el placer de ver a mi amada en su propia casa, concédeme el que pueda volver a verla...."

Es decir, que su uso en el drama moderno se restringe a los momentos de gran agitación de un personaje por una pasión violenta y capaz de sacarlo de su estado normal; entonces, habla consigo mismo tan espontáneamente que apenas se da cuenta de ello; sus palabras y frases entrecortadas y sin ilación aparente son claros indicios de la tempestad interior que le conmueve y exalta; además, son muy breves.

Ya hemos apuntado con anterioridad que la forma de elocución dramática es el diálogo; éste puede ser en verso o en prosa. En Grecia y Roma se usaba el verso para la tragedia y la prosa para la comedia. En la Edad Media y en los Siglos de Oro se usó en España únicamente el verso. En los siglos XVIII y XIX se usó indistintamente la prosa y el verso. En el actual es la prosa la forma usual del diálogo, aún en el llamado teatro poético.

A pesar de que es también el diálogo la forma de la conversación, veremos en capítulos posteriores que con poner a

“conversar” a dos o más personajes por largo tiempo, no producimos de ninguna manera lo que llamamos un drama. Hay ciertas diferencias entre la conversación propiamente dicha y el diálogo dramático, como veremos en los capítulos correspondientes a la técnica del drama.

Para finalizar nuestro capítulo sobre la forma, y solamente por subrayar cómo en algunos aspectos, la forma sigue a las modalidades de la época, indicaremos por boca de Lope de Vega aquellas formas métricas que prevaban en los siglos de oro de nuestra literatura:

“Acomoden los versos con prudencia
A los sujetos que se va tratando,
Las décimas son buenas para quejas,
El soneto está bien en los que aguardan;
Las relaciones piden los romances,
Aunque en octavas lucen por extremo.
Son los tercetos para cosas graves,
Y para las de amor las redondillas.
Las figuras retóricas importan,
Como repetición y anadiplosis;
Y en el principio de los mismos versos
aquellas relaciones de la anáfora,
Las ironías y adubitaciones,
Apóstrofe también y exclamaciones”. (p. 232).

CAPITULO III.

EL GENIO CREADOR Y LA PRECEPTIVA.

Los teóricos críticos del drama han adoptado casi siempre, dos posiciones contrarias. Los clásicos han defendido que el arte sólo puede ser producido mediante reglas, preceptos o leyes; y que, invariablemente, toda obra "hecha conforme al arte", carece de defectos, y de ahí concluyen que es bella. Esta es en pocas palabras la tesis de quienes dentro de la historia de la literatura se han denominado clásicos. A ellos se ha opuesto la antítesis representada por los románticos que por su parte afirman la inutilidad de todo precepto, reclamando para su creación una absoluta libertad.

Pocos han sido aquellos que, realmente, han vislumbrado la verdad y que, de ambas posiciones, han hecho la síntesis, que es a nuestro parecer lo que tan claramente nos expresa Horacio en estos versos de su "Poética:"

"Qué valga más, naturaleza o arte,
Se disputa. Yo afirmo que ni estudio
Sin numen, sirve ni el talento agreste:
Mutuo requieren y amigable apoyo". (p. 186).

Es decir, que a la creación natural del hombre, o como los románticos decían "a la inspiración", siempre va unida el artificio o técnica que la ayuda y complementa: y que de su mutua unión resulta lo que creemos es la síntesis de las posiciones citadas. El arte no se da sin el genio ni el genio se concibe sin el arte, sino que ambos deben hermanarse y cooperar mutuamente en el autor dramático, sin que para desvirtuar esta síntesis pueda nunca aducirse en su contra aquel aforismo románticamente admitido: "El poeta nace y no se hace". De no existir esta síntesis, ¿podría hablarse, al estudiar cualquier autor dramático, de su evolución? Indudablemente que no. Decimos siempre obras de juventud y de madurez. ¿No quiere esto decirnos, que al talento, o genio, o inspiración del autor, se ha unido con el tiempo el arte o técnica? La respuesta es obvia. Así, Racine, uno de los autores que mejor han conocido la técnica dramática, en el prefacio de su Teatro Completo, al hablar de "La Tebaida" nos dice: "El lector me permitirá pedirle un poco más de indulgencia para esta pieza que para las otras que le siguen; estaba muy joven cuando la hice".

Sabemos que el genio o talento está en función personal, y es algo que no puede adquirirse ni comprarse; pero ¿con técnica o arte, qué queremos significar? ¿Podemos adquirir la técnica? A la primera pregunta podemos responder diciendo que la constituyen una serie de leyes o reglas que nos enseñan a evitar los errores y los defectos, mostrándonos el camino que puede conducirnos, ayudados por el genio a la producción de dramas que posean calidad artística; a la segunda cuestión, responderemos, en consecuencia con lo antes dicho, afirmativamente. Pero, siempre, puntualizando que esta técnica es sólo un medio. Un conducto, nunca la cali-

dad artística en sí, que esto es producto de las facultades del artista, "de su evolución creadora".

En la síntesis que tratamos de presentar, es imposible que analicemos el genio o talento del autor, ya que cada uno de ellos, así Fernando de Rojas, como Ruiz de Alarcón, Calderón, Moratín o García Lorca, como todos los autores de dramas, poseen un talento personal y por lo tanto singular, objeto de una monografía. En cuanto a la segunda parte de nuestra síntesis, que es aquella que hemos denominado técnica o arte, es de carácter universal y se realiza en todos los dramas de alto valor artístico; es algo objetivo que se cumple con la precisión de una ley. A esta técnica que se ha llamado preceptiva, por indicar las reglas, preceptos o leyes del arte, es a lo que vamos a dedicar los capítulos restantes de nuestra posición de síntesis.

Estas leyes preceptivas nos sirven en la crítica para conocer los defectos de los dramas y como medios para encauzar nuestra facultad creadora, evitando los errores de la creación natural, que sin ellas aparece desordenada y confusa. Claro que esta afirmación podría objetársenos de tres maneras principalmente: 1a.—Que Esquilo, Sófocles y Eurípides escribieron sus tragedias antes de haber Aristóteles formulado sus preceptos y que sin ayuda de los mismos, hicieron Shakespeare y Gil Vicente sus dramas. 2a.—Que no es la perfección mayor de un drama el carecer de defectos, pues muchos autores que, puntualmente, han seguido los preceptos, sólo han ofrecido mediocres y pésimos dramas. 3a.—Que las reglas del arte aprisionan el vuelo de la imaginación y oprimen la libertad creadora del genio.

A la primera objeción responderíamos que el enorme talento de Sófocles, como el de Shakespeare, como el de Cal-

derón, además del genio creador, llevaban en sí de manera innata el conocimiento intuitivo de la técnica, que no es sino preceptos apoyados en la razón y la experiencia o como nos dice Molière en su "Crítica a la Escuela de las Mujeres": "...no son sino algunas observaciones agudas que el sentido común ha hecho y que el mismo buen sentido que las hizo antaño las sigue haciendo todos los días, sin el auxilio de Horacio y de Aristóteles". Por otra parte, ha sido de estas obras maestras que han quedado para la inmortalidad, que, a la luz del examen crítico, se han venido formulando las leyes del drama.

Es de sobra conocido que al lado de Esquilo hubo muchos autores que concursaban con él y que producían abundantes tragedias; sin embargo, sus dramas no han llegado hasta nosotros; y que aun del mismo Esquilo, autor de casi 100 tragedias, sólo unas cuántas conservaron los hombres para la posteridad. ¿No es acaso que esto se deba a la calidad de las mismas? ¿No sucedió así en Francia y en España? Claro que sí; hubo junto a Molière y Racine, Lope y Calderón, muchos otros autores cuyas obras nos son desconocidas por su mediocridad. ¿No acaso del mismo Lope de Vega y de los centenares de comedias que compuso, sólo una minoría se conservan y se aprecian? No nos extrañemos, entonces, de que esos dramas hechos por el genio y apoyados por esas leyes del buen sentido sean las obras que conservamos. No nos extrañemos tampoco que de los dramas que han permanecido, desde Aristóteles a nuestros días se formulen esas leyes que han de servir a los autores que carecen de la innata intuición de la técnica, para evitar los desórdenes a que pudieran arrastrar fácilmente una imaginación desmedida o una imaginación acalorada, abandonadas sin fre-

no alguno al ciego impulso de la naturaleza. Es pues de la obra que permanece, porque en ella existe la síntesis de que hablamos al principio, que deducimos las leyes del arte dramático; por otra parte, la crítica se hace siempre teniendo como base esas obras de valor permanente.

Como apoyo a esta primera afirmación citaremos la opinión de Boileau en su "Arte Poética", que hacemos también nuestra:

"Me gusta más un arroyo que sobre la blanda arena
En un paraje florido lentamente se pasea,
Que un torrente desbordado, que en carrera tormentosa
Rueda, lleno de arena sobre un terreno fangoso".

(p. 143).

A la segunda objeción que pudiera presentárenos, responderíamos que el aceptar la existencia y necesidad de estas reglas, no presupone jamás que éstas tengan la propiedad de conferir talentos y de repartir dones al que carece de ellos; pues factor importante de la creación del drama es el genio creador.

Del perfecto conocimiento de la técnica, sin la ayuda del genio, puede resultar el artesano, cuya obra carece de ese "fluido misterioso", de que habla Henri Brémond en su "Poesía Pura", que no puede darse en el autor;

"Si él no siente del cielo la influencia secreta
si su estrella al nacer no lo formó poeta", (p. 139)

nos dice Boileau en su "Arte Poética" y cuya consecuencia es la producción de dramas rápidamente olvidados, que:

“En el arte peligroso de rimar y de escribir
 No hay gradación del mediocre al peor.
 Quien dice escritor frío dice detestable autor” (p. 161)

nos dice el mismo teórico francés, quien enforma irónica recomendación a los artesanos sin genio, que cambien de oficio, y así cuenta, lo que sucedió a un mal médico que carecía del divino arte de curar y que asesinaba a sus enfermos; hasta que un día se descubre talento como constructor de casas, convirtiéndose en excelente arquitecto:

“Su ejemplo es para nosotros un precepto excelente
 Sed mas bien albañil, si ese es vuestro talento,
 Obrero estimado en un arte necesario
 Que común escribiénte y poeta vulgar”. (p. 161)

Repitiendo Boileau, seguidamente casi palabra por palabra la cruel verdad horaciana:

“Hay profesiones que toleran
 mediocridad: jurista y abogado,
 No así vate mediano; que ni dioses
 Ni hombres le sufren, ni las piedras mismas”. (op. c.
 p. 185).

Creemos que esto responde a la segunda objeción: el conocimiento de los preceptos y leyes del drama no concede talento y que este conocimiento de la técnica, que en otros oficios permite “ocupar con honor segundas filas” (Boileau), en el de la creación dramática resulta desairada, si no existe la síntesis: genio creador y técnica.

A la 3a. objeción referente a que estas reglas como los barrotes de una gran jaula aprisionan el vuelo de la imaginación y oprimen la libertad creadora, que por esencia es

libre, responderemos también con lo ya asentado: las reglas no aprisionan en el sentido de impedir creación original, sino que encauzan, dirigen y evitan los errores de la inexperiencia.

No debemos, además, perder de vista que en nuestro capítulo sobre la forma hemos visto ya las grandes limitaciones del drama, que posee ya una forma hecha; de ella no podemos salir; estamos limitados. E igual sucede con la técnica; es una limitación. No confundamos tampoco esta técnica con la creación, que es infinita y variada. Habrá tantas creaciones como ideaciones puede el hombre imaginar. Así pues, la técnica limita, pero sólo encauzando y armonizando.

Como apoyo a nuestra respuesta es conveniente que citemos las agudas palabras de Horacio en su "Epístola a los pisones sobre el Arte Poética" (p. 188).

"¿Más no fué siempre a vates y pintores
la más amplia licencia concedida?
lo sé muy bien, y yo a mi vez la otorgo,
y también a mi turno la demando;
más no tan extremada que consienta
hermanar con lo fiero lo apacible,
Aves y sierpes, tigres y corderos".

Entendiéndose, naturalmente esto último no *strictu sensu*, sino en el que Horacio quiere darle, de dirección en la libertad creadora, encauzándonos para no desviarnos en la marcha creadora, cayendo en las aberraciones lógicas de "la loca de la casa".

Ahora bien, estas leyes o reglas que, por lo demás, no se ha discutido su presencia en otras artes, como la música

y la arquitectura, cuya existencia es obvia, sabemos que aun hay quienes dudan de su existencia en la dramática. ¿No acaso el pianista debe estudiar largos y penosos años hasta dominar su "técnica"? o ¿acaso puede alguien, sin conocimientos, escribir o ejecutar la más sencilla melodía?. Indudablemente que no, ¿por qué entonces, si en las demás artes existe una técnica, no había de existir una especial para la dramática? obviamente existe. No es posible dudarle más; y nuestra ardua labor será exponer y demostrar la existencia de estas leyes que se cumplen en todos los dramas, en todos los tiempos, es lo permanente.

Las leyes del drama, como ya dijimos, no son sino "observaciones agudas que el sentido común ha hecho", que "la razón ha llevado a cabo su cometido cuando ha descubierto y afirmado la ley", nos dice F. Schiller en su ensayo "La educación estética del hombre".

Estando pues apoyadas estas leyes en la razón, deben ser permanentes y válidas siempre, "que el buen sentido y la razón son los mismos en todos los siglos", nos dice Racine en su prefacio a "Ifigenia".

Aceptado este antecedente, debemos detenernos en un hecho muy importante, cual es la dificultad del creador a someter su obra a las inflexibles cadenas de la razón; que "cumplirla es cosa de la esforzada voluntad y del sentimiento vivo" (Schiller, o. c. p. 42) y esto es una verdad innegable. Claro que hay ciertos espíritus disciplinados; pero, los más, sobre todo en su juventud, son arrastrados por su imaginación creadora, y es una cosa difícil el someterse a la disciplina y al estudio de las lenguas. ¿No tenemos acaso el ejemplo siempre vivo de Lope de Vega? "Monstruo de la naturaleza" para muchos por su enorme producción; para

nosotros, por su desbordada producción, siempre en alas de su natural, jamás disciplinada, jamás limitada, y esto se debe al propio talento de Lope, siempre joven del alma y de la imaginación, verdadero hombre libre hasta el mayor desorden. Sabemos que Lope conocía la técnica y limitaciones del drama; pero él, siempre adolescente, monstruosamente natural, deja su eterna huella, como creador del teatro nacional español, sin haberse jamás disciplinado. Y esto, aparte de ser consecuencia de su original talento, es también producto de su medio social, por esencia indisciplinado. En todos los estudios de psicología social, siempre se ha caracterizado el pueblo español como indisciplinado, ¿no es acaso una verdad tradicional la indisciplina del español? Base de este carácter español es el individuo. ¿Y acaso hay hombre más individual que un español? Comprendamos pues, este particular carácter del ibero, para poder entender en Lope, como producto de un pueblo, el creador del drama nacional.

Lope de Vega, obligado por su talento y por la psicología de su pueblo es congruente consigo mismo; de ahí, que, como por una transferencia, el teatro español, en general, para mantener la disciplina del peninsular espectador, se vea naturalmente obligado a transferir esa indisciplina nacional a la escena. Prueba de esta observación que justifica el teatro lopesco de los ojos críticos del erudito extranjero que ignora el carácter nacional, son estos incisivos versos de Lope en su "Arte Nuevo de hacer comedias":

"Porque considerando que la cólera
De un español sentado no se temple
Si no le representan en dos horas
Hasta el final juicio desde el Génesis".

Decíamos entonces, en la página anterior, que las leyes del drama están basadas en la razón siendo por ello de valor permanente como lo es un teorema para las matemáticas; y que así se cumplen en el drama, producto de la inteligencia. Sin embargo, encontramos en ciertos autores como Lope de Vega un casi constante choque de sus obras con las leyes que nos dicta la razón. Y hemos tratado de explicar esta contradicción con base en un factor de psicología social. Es indudable que la mayoría de los autores españoles se deja arrastrar por su imaginación y sentimientos y pasión. Pero, ¿cuándo ha sido el español un pueblo que piensa? Casi nunca. ¿No es acaso un pueblo eminentemente emotivo, lleno de imaginación? Nada, entonces, tendrá de raro que la razón y el pensamiento ocupen un segundo plano. Y si alguien lo duda, puede pasar revista a la filosofía universal y se verá cuán pocas cabezas españolas figuran prominentemente en el campo del pensamiento. No así en la creación emotiva, que España está poblada de genios creadores originales y, todos ellos de primer plano. Lope de Vega al confesarnos él mismo, como veremos más tarde, que, a pesar de conocer la técnica del drama sus obras pecan contra el arte, realmente se contradice él mismo, pues el conocer a su pueblo, e interpretarlo dándole gusto, es ya un gran conocimiento de la técnica. Claro que algunas de sus comedias resultan absurdas para la mente de un moderno y lo resultaban también para los espectadores allende los Pirineos, en el mismo siglo de Lope. Pero de ello no se sigue que el drama loopesco esté careciente de una técnica; si se quiere especial, o más bien dicho local, pero existe ya que el arte del drama español en los siglos de oro no llegó nunca a ser universal, por estar hecho siguiendo el libre curso de la fogosa emoción del español. Esta carencia de universalidad era debida, re-

petimos, a que su teatro seguía el gusto popular y rara vez la luz de la razón. Siempre en función de las pasiones, rara vez contenidas por la crítica. Para apoyar lo antes dicho, citaremos las propias confesiones de Lope en su obra citada:

“Verdad es que yo he escrito algunas veces
Siguiendo el arte que conocen pocos;
Mas luego que salir por otra parte
Veo los monstruos de apariencia llenos,
A donde acude el vulgo y las mujeres,
Que este triste ejercicio canonizan,
A aquel hábito bárbaro me vuelvo;
Y cuando he de escribir una comedia
Encierro los preceptos con seis llaves;
Saco a Terencio y Plauto de mi estudio
Para que no me den voces; que suele
Dar gritos la verdad en libros mudos;
Y escribo por el arte que inventaron
Los que el vulgar aplauso pretendieron;
Porque, como las paga el vulgo, es justo
Hablarle en necio para darle gusto”. (op. c. p. 230)

Lope como humanista que era, conocía el valor de la técnica dramática que demanda mucho estudio y concienzudo trabajo; pero Lope escribía para el vulgo de su tiempo. Muchos ingenios de su siglo imitaron el “arte que inventaron los que el vulgar aplauso pretendieron”, y casi todos ellos han quedado olvidados. Sólo han perdurado aquellos que poseían genio creador. Lástima que Lope, que sabía la verdad de la teoría del drama, que da gritos en libros mudos, no haya podido limitarse y analizar su obra a la luz de la razón, prefiriendo la mucha abundancia a la buena calidad.

Su genio, y el haber sido nacionalísimo lo colocan en primera fila, con más de cuatrocientas comedias. Si al genio del Fénix se hubiera unido el método crítico de Juan Ruiz de Alarcón, ¡Qué valor eterno y universal habría tenido el drama español!

Y puesto que hemos tomado a Lope de Vega para exponer nuestros puntos de vista y acabamos de mencionar al genial mexicano, asentemos aquí una prueba más del valor de la técnica dramática. Ruiz de Alarcón fué autor de muy pocas comedias y su mérito supera al de Lope y lo iguala en fama, pues Juan Ruiz en una síntesis de creación y técnica.

Dijimos antes que el Fénix también poseyó su técnica propia, que estaba dirigida, a diferencia de la universal, por la razón, por el factor pasional y la propia psicología del pueblo. ¿No á caso es aceptado como valor universal el precepto de la unidad de acción? Nadie puede dudarlo; pues en Lope esta unidad fundamental constantemente se quiebra en una multiplicidad de episodios, las más de las veces inconexos y que impiden a sus personajes crecer y al espectador o lector seguir una sola acción interesante. A pesar de ello, el drama de Lope, las más de las veces, no carece de interés, y esto es técnico, y su validez radica en esa misma pluralidad de acciones, que obliga al espectador a seguir el curso de la obra. Además, es poseer una técnica el saber gustar, y el Fénix era el más aplaudido dramático de su tiempo. Es seguro que ello se debe al genio de Lope, que sin su extraordinario talento y sin la ayuda de las leyes del drama, cualquier otro que no fuera él mismo, habría sido el más mediocre autor dramático.

Ayudan a nuestra apreciación las opiniones que respecto al gusto hacen Molière, Racine y Boileau. El primero, en su "Crítica a la Escuela de las Mujeres":

"Dorante.—...Yo quisiera saber si la mayor regla de todas las reglas no es la de gustar, y si una pieza que gusta no ha seguido el buen camino...".

Racine, en su prefacio a 'Berenice':

"La principal regla es la de gustar y conmover, todas las otras están hechas para revenir a esta primera".

Boileau, en el Canto tercero de su "Arte Poética":

"El secreto, es primeramente de gustar y emocionar"

Pero Lope de Vega sólo es uno, y su caso no se ha repetido en ningún momento de la literatura dramática de ningún país. De manera que dejemos al "monstruo de la naturaleza", para continuar con nuestra exposición de lo que hemos llamado lo permanente en el drama y que se realiza universalmente.

Decíamos, entonces, que las reglas, sin conferir talentos, ayudaban al creador a limitarse, a disciplinarse encauzando la creación natural siempre fogosa y desordenada. La autoridad de Boileau, confirma nuestra observación, en el Canto I. del "Arte Poética":

"Evitemos los excesos: dejemos a Italia
Con todos sus falsos brillantes de relumbrón.
Todo debe tender al buen sentido; pero para llegar a ello
El camino es resbaloso y difícil de seguir;
Por poco que nos alejemos, tan pronto nos ahogamos.
Para seguir la razón, a menudo no hay sino una vía".

La emotiva imaginación siempre abundante, llena de pequeños episodios inútiles la acción principal del drama, cuando no se posee un espíritu de selección; de ahí que las leyes de la preceptiva ayuden a escoger en la creación, lo fundamental de lo accesorio:

"Huid de los autores de abundancia estéril
Y no os embarazéis con un detalle inútil.
Todo lo que se dice de más es insípido y sin valor;
El espíritu, empalagado lo repulsa al momento.
Quien no sabe limitarse no supo jamás escribir".

Y la sentencia verídica de Boileau, nos indica el castigo del genio que no sabe limitarse, que no realiza la síntesis, pues:

"se lee poco a los autores, nacidos para aburrirnos".
(Boileau, Op. c. p. 140). El espíritu crítico de este teórico francés señala las características de los autores españoles que siguen el "caso Lope".

"Un autor, sin congoja, más allá de los Pirineos,
En la escena en un día encierra los años.
Allá, a menudo el heroe, de un espectáculo grosero
es niño en el primer acto y barbudo en el último".

Lo que Boileau nos indica con esto no es que sea absolutamente razonable la "clásica" unidad de que toda acción suceda en un día. Lo irrazonable es que teniendo en cuenta las limitaciones del drama que apenas dura dos horas y media, se pretenda representar toda la vida de un personaje. La razón de este precepto la analizaremos al tratar la historia o argumento que en los casos de extensa acción impide el interés que mantiene hasta el final el teatro lleno.

Con todo lo anteriormente dicho no podemos negar la existencia de ciertas leyes inmutables en la técnica del drama "que el buen sentido y la razón eran las mismas en todos los tiempos" (Racine. op. c). Pero seguir estas leyes que ayudan al talento es difícil, y requiere de la observancia de esforzada voluntad, porque "la comedia es una composición difícil, tanto que no se llega nunca a conocer cuánto es necesario para su perfección". (Goldoni. "Teatro Cómico"). Y más adelante el mismo autor de "La Locandiera" confirma que "es necesario crear alguna cosa propia, y para crearla es necesario estudiar". La validez de este juicio que defiende el conocimiento de la técnica o de las leyes del drama que aunados al genio creador producen la obra maestra (que es la síntesis de que hemos hablado en este extenso y para nosotros difícil capítulo), es comprobada por la experiencia, porque:

"Una obra excelente, donde todo marcha y se sigue,
No es de esos trabajos que un capricho produce:
Pues requiere tiempo, cuidados y esta penosa tarea
Jamás de un escolar no fué el aprendizaje". (p. 157)

Nos dice Boileau que convivió con los grandes dramáticos franceses secentistas y quien más adelante insiste en su obra citada:

"Apresuraos lentamente y sin perder el aliento
Veinte veces el artesano rehaga su trabajo:
Puliendo sin cesar y repuliendo;
Adicionando pocas veces, y a menudo borrando".

Este trabajo de artesano, de ninguna manera excluye la unión de genio y técnica en que tanto insistimos, aunque, si ha dado lugar a malas interpretaciones por parte del público

que creyendo encontrar en estos últimos cuatro versos la clave del clasicismo pretende que el trabajo del artífice demerita la emoción de la obra y contrapone a ello el ardiente romántico.

Cosa más absurda no puede encontrarse; lo que pasa, insistimos, es que ha habido una mala interpretación. El clasicismo no es frío, ni desdeña la emoción. Lo que sucede es: 1o. Que han existido muy mediocres autores ("quien dice escritor frío dice detestable autor", Boileau op. c. p. 161) que se han autollamado clásicos o neoclásicos, porque siguen sin comprender a Grecia y Roma, pero los verdaderos talentos que conocemos como clásicos, poseen tanta emoción como el mejor romántico:

"¿Deseáis que vuestros dramas perduren,
Que sean al cabo de veinte años aún representados?
que en vuestros parlamentos la pasión emocionada
vaya a buscar el corazón, lo caliente y lo remueva".

(Boileau op. c.) y antes que él, Horacio recomendaba para la obra clásica en su "Epístola ad Pisones":

Ni basta al drama una belleza fría;
Tenga tan dulce hechizo que doquiera
Del auditorio el ánimo arrebate".

2º.—Que el buen autor dramático nos emociona porque ha encontrado precisamente la técnica para hacerlo, tal que lo hizo el clásico que nos conmueve siempre. Y hemos empleado la palabra técnica porque, sin ella, no es posible lograr la emoción del espectador. ¿Cuántas veces no hemos oído a un autor de teatro que se desespera y confiesa haber escrito su obra en estado de completa emoción, llegando para

sus adentros a lo sublime, al éxtasis y que, a pesar de ello, al dar a leer o representar lo que escribió el público ha quedado frío y no captó la emoción con que fué escrito? Esto no se debe sino a la falta de conocimientos de la técnica. Un emocionado poeta, sin saber cómo transmitir su emoción dejará glacial al que lo escuche o lea. Un buen romántico, como un buen clásico, aunarán a su emoción personal la técnica, que es precisamente el conjunto de reglas y leyes que les permite transmitir ese sentimiento.

En resumen: si el clásico trabaja como artífice, lo que escribe de ninguna manera rehuye la emoción. Que tanto clásicos como románticos han encontrado la técnica para transmitir su emoción, pues no basta el estar emocionado para conmover al público, sino que es necesario saber transmitirla, y esos resortes de la emoción son producto de conocimiento de los preceptos válidos para el drama. Técnica pues viene a ser, ese "inventar los resortes que puedan sobrecogerme", de que habla Boileau.

Son pocos los críticos que a través de la historia del drama han emprendido un trabajo sistemático de crítica de esta forma literaria. El primero fué, naturalmente, Aristóteles en Grecia. Horacio en Roma. Posteriormente Elio Donato, gramático y retórico latino de mediados del siglo IV de nuestra era. No se sabe nada o casi nada de su vida si se exceptúa el dato de que fué maestro de San Jerónimo en 354, de sus escritos sólo nos quedan unos comentarios de Terencio, aunque no completos, y un "Ars Grammatica", que es su obra más importante y que desde su aparición obtuvo inmenso éxito y se adoptó en casi todas las escuelas desde los últimos siglos del imperio hasta la edad media. Especialmente en Francia e Inglaterra, el nombre de Donato

llegó a ser tan popular que pronunciarlo equivalía a decir gramático. Sus comentarios sobre Terencio son también de interés, ya que da pormenores sobre los materiales de que Terencio se había servido; fechas de representación, distribución de personajes, indicaciones escénicas, etc.

En el Renacimiento tenemos como teóricos a Torres Naharro, que en su "Propaladia" nos da ciertas indicaciones preceptivas y análisis de las formas del drama. En Italia, a Julió César Escaligero, filósofo nacido en Ferrara en 1484 - m. 1558, quien tuvo acaloradas disputas con Erasmo, sobre Cicerón y sus imitadores. Comentó los escritos de Aristóteles y Teofrasto. Publicó: "Causas de la Lengua Latina". 1540, y su "Poética", de la que quedan pocos versos. Sabemos que esta obra era un tratado extenso, metódico y de estilo claro, sobre la preceptiva del drama. "Para pintar con un solo rasgo su carácter vanidoso baste citar un párrafo de la carta suya dirigida al cardenal Des Villiers en que dice textualmente: "Aristóteles, Horacio y yo, hemos escrito sobre Arte Dramática; tengo el honor de haber eclipsado a los dos primeros". (Escaligero. Enciclopedia Italiana). Sebillet y de la Taille, escriben también sobre preceptiva dramática, pero sin mayor originalidad. En la Francia del XVII, Boileau nos deja su obra maestra "Arte Poética". En España tenemos a Luzán, que escribe también una poética, pero que no es sino una imitación de lo dicho por los críticos mencionados anteriormente. Aparte esto, sólo incidentalmente se llegan a hacer observaciones sobre la teoría del drama. Cervantes en Don Quijote, Lope en su "Arte Nuevo de hacer comedias", Molière y Racine en sus prefacios. Y posteriormente en los ensayos hechos por Lessing, Voltaire, Diderot, Schlegel, etc.,

hasta nuestros días con Shaw y O'Neill, en sus Notas y Prefacios, pero siempre como observaciones críticas aplicadas a una obra en particular, o en el caso de Lessing en que sostiene en su "Laocoonte" que las artes guardan unas respecto de otras cierta relación funcional o equivalente. Así se comprende que haya con frecuencia la inspiración de un arte en otro con unidad temática y la evidente diferencia formal que a la naturaleza de cada cual compete. Especie de ecuación artística comprobable, por ejemplo, en la leyenda bíblica de Salomé, hija de Herodías; estos versículos inspiran a algún pintor un cuadro notable en que a su vez se inspira Wilde, para escribir su famosa obra; por su parte, Ricardo Strauss se inspira de nuevo en el drama de Wilde, para escribir su ópera. Todo ello nos indica que una misma idea, tratada en las diferentes artes, requiere una diferente técnica.

En los autores leídos, pudimos constatar que las leyes de su técnica dramática podían ser agrupadas en tres clases; la primera, que es la que nos interesa por ser de validez permanente, comprende las leyes fundamentales. 2a.—las reglas que podíamos llamar de circunstancia o accidentales, que en general siguen la moda o el gusto de las diferentes épocas de los pueblos. Tales serían el coro de las tragedias griegas o el empleo de redondillas en las comedias de Lope, para cosas de amor, y 3o.—Las reglas que calificaríamos como arbitrarias; tales la exigencia de cinco actos para Horacio o en Aristóteles el que toda acción dramática suceda en un período solar.

Nos ocuparemos ahora de lo que, a nuestro parecer, es fundamental; a aquellas leyes de la técnica, permanentes en

todo drama dedicaremos los capítulos que siguen. En cuanto a lo circunstancial y accesorio, lo iremos mencionando a medida que dichas reglas nos salgan al paso, sin detenernos mucho en ello.

CAPITULO IV.

LA PREMISA Y EL PLAN O BOSQUEJO

El primer elemento permanente en toda estructura dramática es una idea central que sirve de motor a la obra completa. Esta idea central ha recibido diferentes nombres entre los teóricos modernos del drama: tema, idea raíz, fin, fuerza directriz, propósito fundamental, emoción básica, etc.

Creemos que el término premisa comprende y explica a todos los términos anteriores.

Premisa, en lógica, designa cualquiera de los dos proposiciones del silogismo, de donde se infiere y saca la conclusión. La más general, que suele ponerse la primera, se llama la mayor, y la otra se llama la menor. Llamándose así porque anteceden a la consecuencia. "Etimológicamente provienen de proemissa; esto es, praemissa sententia, sententia puesta antes para que sirva de fundamento a todas las demás; de proe, con antelación y missa puesta, femenino de missus, participio pasivo de mittere, poner". (Según Monlau).

Si hemos tomado la palabra premisa para significar el tema o idea de la obra es porque todo drama supone tener

una base, lógica o ilógica, o por mejor decirlo, falsa o verdadera; pero es indudable que esa base existe como nos proponemos demostrarlo más adelante. Por otra parte, nos decidió usar el término *premisa*, la indicación que hace Aristóteles en su "Poética", que al hablar de la trama o asunto, diferencia los dramas que por su limitación deben tener un propósito fundamental, en tanto que en la epopeya, puede haber varias ideas o acciones. "Que en la epopeya, gracias a la extensión de la obra, las partes reciben su conveniente desarrollo, mientras que en los dramas caen muchas de esas partes fuera del propósito fundamental. Y sirva de indicio el que cuantos pusieron en drama el saqueo de Troya entero y no una sola parte en vez de hacerlo como Esquilo o fracasan o no les va bien en los concursos, que aún Agatón fracasó y precisamente por ese motivo". Esto es, algunos dramas fracasan por que no poseen un propósito fundamental, sino muchos, creando confusión y desorden en los tan estrechos límites del drama. Por otra parte, hay también fracasos de obras que carecen de todo propósito o idea motriz; pero, "Hay por el contrario expresión o ideas donde quepa mostrar que una cosa es así o asá o bien sacar a luz algo universal" (Aristóteles, "Poética"). Y ésto último es una premisa, motor de todo el drama. Será premisa en el drama, entonces, una proposición que va a demostrarse, un propósito fundamental que guiará el desarrollo de toda la obra. Aclaremos que premisa de ninguna manera quiere decir tesis en el sentido en que se llamó en la historia del teatro, en los ochocentistas del Realismo y del Naturalismo, la obra de tesis, que éstos se proponían defender o acusar algún fenómeno social, político, económico, etc. No; debe entenderse bien que la premisa es la idea o propósito fundamental que gobierna la obra dramática.

Es obvio que todo drama posee una premisa. Un drama no tendría sentido si careciera de ella, y según hemos deducido, no existe ninguna obra de teatro que no lleve en sí una premisa o idea central. Hay obras, mediocres y malas, que por poseer varias premisas o propósitos fundamentales hacen confusa la acción y entorpecen su desarrollo.

Examinemos algunos dramas, para explicar mejor lo que queremos significar con premisa, parte permanente que ha de demostrarse en toda obra de teatro.

"La Celestina".—Al ir en pos de su halcón, Calixto se introduce en la huerta de Pleberio, en ella encuentra a Melibea, de cuya hermosura queda prendado. Calixto demanda los servicios de Celestina para concertar cita con Melibea, quien a su vez ha quedado presa de amor por el apuesto joven. Calixto realiza su propósito, gracias a las artes de Celestina, quien ha sido ayudada por los criados del enamorado, Sempronio y Parmeno. Estos, al negarles Celestina su parte en el negocio, la matan y a su vez son prendidos por la justicia. Calixto es recibido por Melibea durante un mes, entregándose a su desenfrenado amor, hasta que una noche, las amantes de los criados muertos a causa de los amores de Calixto y Melibea, piden a Centurio les dé muerte; éste, que ha enviado a otros rufianes a casa de Pleberio, padre de Melibea, arman gran escándalo, lo que hace que Calixto deje a su amada para defender a sus criados que pelean con los rufianes; pero en su precipitación, el enamorado da un paso en falso y cae de los altos muros que bordean el jardín, causándose la muerte. Melibea, desesperada, sube a una de las torres de su castillo, confesando a su padre, que sale al jardín, el pecado de sus secretos amores. Melibea le dice: "Su muerte convida la mía, convidame y

fuerza que sea presto, sin dilación; muéstrame que ha de ser despeñada, por seguirle en todo... y así, contentarle he en la muerte, pues no tuve tiempo en la vida". Melibea se arroja por la torre, tal como lo ha dicho, en seguimiento de su amante.

Obviamente, esta tragedia trata el tema del amor. Pero hay muchas clases de amor. Sin duda que Calixto y Melibea vivían una gran pasión; pero buscado en su placer la satisfacción de sus bajos instintos. Valiéndose para su fin de alcahuetas, criados y ramerías, se ven obligados a ocultar su loco amor en el secreto de la noche, engañando Melibea a sus padres y Calixto comprando el silencio de los criados. La premisa de *La Celestina* sería entonces: "El loco amor conduce a la propia destrucción".

En "El vergonzoso en palacio" de Tirso de Molina, se trata la historia del duque de Coimbra que habiendo caído en desgracia vive como pastor acompañado por su hijo Don Dionis, quien se decide a buscar fortuna en la ciudad de Avero; al cambiar Don Dionis sus ropas de pastor por el traje de corte con Ruy Lorenzo, quien huye al castigo del duque de Avero por haber falsificado su firma y sellos, es confundido con el fugitivo y llevado a presencia del duque quien ordena que lo encierren. Pero, Madalena, hija del duque, ha quedado prendada de la gallardía de Don Dionis, intercede por él y lo hace su secretario. Madalena y Don Dionis se enamoran perdidamente y desafiando los convencionalismos sociales, ya que ella es noble y su amado pastor, realizan su matrimonio. El Rey descubre la injusticia cometida al duque de Coimbra y le restituye sus bienes y su dignidad, con lo cual, Don Dionis adquiere igual nobleza que Madalena.

Claro que para la mentalidad moderna resulta un mucho convencional esa transformación de duques en pastores y viceversa; pero, a pesar de ello, queda vigorosamente trazada la premisa mayor de esta comedia tirsiana: "El verdadero amor desafía todo convencionalismo social". Gabriel Téllez, como los dramáticos de su tiempo muestra en sus dramas varias acciones; de ahí que, en "El vergonzoso en Palacio" realmente encontremos otra premisa, relacionada con el pastor Lauro duque de Coimbra y que sería: "La justicia del recto juez tarde o temprano premia al agraviado y castiga al perjurio".

"El condenado por desconfiado", cuyo argumento es el siguiente: A Paulo, ermitaño que lleva una vida ascética, entregado a la oración, se le aparece una vez el diablo en forma de ángel para anunciarle que su vida tendrá igual premio que la de Enrico, que vive en Nápoles. Paulo no conoce a este joven; pero, ensoberbecido, cree que debe ser un santo varón como él y va en su busca, encontrándose con que Enrico es un maleante, bravucón, jugador y mujeriego. Paulo, lleno de vanidad, no cree que el malhechor pueda tener igual premio que él, que lleva una vida de penitencia. Convencido de que Enrico irá al infierno por su depravada vida, Paulo deja su sayal convirtiéndose en terrible bandido, azote de Nápoles y sus alrededores. Enrico, a pesar de su mala vida, siempre ha tenido devoción y cariño a su anciano padre, en tanto que Paulo, aun en su vida ascética, jamás ha tenido cariño a nadie. La justicia prende a Enrico, quien estando en prisión recibe la visita de su padre a quien por amor confiesa sus graves faltas arrepintiéndose de todo su pasado. Enrico es ejecutado por la justicia, habiendo rechazado la propuesta del diablo que le ofrecía la libertad.

Mientras tanto, Paulo sigue llevando una vida de bandolerismo, siempre ensoberbecido y dudando de la justicia divina, hasta que perece, poco tiempo después que Enrico, quien, arrepentido, recibirá en el más allá el premio de su fê, en tanto que Paulo desconfiando hasta el último momento, recibe la condenación infernal.

Esta obra de asunto teológico, tiene como premisa uno de los postulados de la Iglesia Católica: "El arrepentimiento y la enmienda conducen a la felicidad; la incredulidad y la desconfianza, a la destrucción eterna".

"Fuente Ovejuna", de Lope de Vega, tiene como premisa: "La unión de un pueblo destruye a su tirano" o, viendo este drama desde el punto de vista del gobernante sería: "el mal uso del poder conduce a la propia destrucción".

"La vida es sueño", de Calderón, nos da en su título la premisa.

"La verdad sospechosa" tiene como premisa: "La equivocación conduce a la propia desdicha".

En "El sí de las niñas", de Leandro Fernández de Moratín: "La gazmoñería es frustrada por el amor".

"A ninguna de las tres", de Fernando Calderón, una de nuestras más finas comedias, con una aguda crítica al exagerado romanticismo y exotismo del mexicano tiene como premisa: "La extravagancia conduce al desprecio".

"Contigo pan y cebolla", típica pieza del romanticismo mexicano, tiene como premisa: "La inexperiencia conduce al desastre".

“La Malquerida”, de Jacinto Benavente, obra maestra del teatro español moderno, tiene, de cierta manera, una premisa parecida a la Celestina: “El loco amor conduce a la propia destrucción”. Y el decir “loco amor”, lo preferimos a otra expresión que podría ser “amor prohibido” ya que esta última es discutible, en tanto que la castiza expresión de “loco amor” es muy amplia y no sugiere verdaderamente lo prohibido.

“Nuestra Natacha”, de Alejandro Casona, nos presenta a la heroína, antigua asilada de un reformatorio, que ha tenido la oportunidad de estudiar y por ello de valerse por sí misma. Natacha regresa al horrible reformatorio, como directora del plantel, teniendo siempre como idea central de su pedagogía, “el trabajo y el estudio pueden hacer útiles a todos aquellos infelices a quienes la sociedad califica de “lacras” y “lastres de la humanidad”. Natacha es ayudada por sus amigos universitarios y al cabo de un año, todos aquellos huérfanos, lejos del reformatorio, han vuelto productivo un páramo que antes estaba abandonado.

Indudablemente la premisa de “Nuestra Natacha” es: “La enseñanza y el trabajo destruyen la miseria”.

“La casa de Bernarda Alba”, obra maestra en el estudio de caracteres femeninos cuyo autor, Federico García Lorca, merece por esta sola obra un lugar de primer orden en la literatura dramática universal. La premisa de este drama es:

“La intolerancia conduce a la muerte”.

“Bodas de Sangre”, drama también de García Lorca, tiene como premisa: “El deshonor lleva en sí su propia des-

trucción". Advirtamos que esta premisa cabe perfectamente en numerosos dramas de los Siglos de Oro, que llevan por tema el honor.

"El yerro candente" de Xavier Villaurrutia, en que se nos presenta el carácter del "cínico", hombre mundano y despreocupado que ha cedido, por comodidad, aun su propia hija, termina por quedar, en la vejez, solo. La premisa de este drama es: "El temperamento enfermo conduce a la soledad".

"La mujer legítima", del mismo Villaurrutia, nos presenta el sufrimiento de una familia, a causa de la histeria de la madre que hereda su psicopatía a su primera hija. Esta obra tiene como premisa la sentencia bíblica: "Los pecados de los padres caerán sobre los hijos".

Como hemos visto, en todos los tiempos, en todos los dramas, de todos géneros y estilos, existe una premisa, una idea central, que se desprende de la obra como una abstracción, alma de la obra. Esta premisa de ninguna manera nos indica las particularidades de la acción, pues es, ya dijimos ántes, una abstracción, un espíritu que se desprende de sus formas: personajes, trama y acciones, diálogos, etc.

Una prueba más de la inmutabilidad de esta ley del drama, es que podemos encontrar la premisa aun en las obras dramáticas más variadas en formas y estilos. Así, en obras en un acto, que podrían ser colocadas por su forma en estilos tan diferentes como el poético ("Proteo"), expresionista, ("Amor" de D. Perlimplín), o fantástico, ("Parece mentira"), existe indudablemente una idea, una premisa, un motor.

"Proteo", de Francisco Monterde, cuyo argumento sería: Proteo vivía engañado, de joven, emprendiendo malos negocios creyendo en los malos amigos y entregándose al amor que se compra. Regresa a su ciudad natal, después de largo viaje en el que ha adquirido la experiencia de la vida, (simbolizada en el drama por el cambio de máscaras), que le ayudará a descubrir la verdad. Obviamente, la premisa es "la experiencia conduce a la verdad".

"Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín", de García Lorca, drama construido en el más puro expresionismo teatral, complicado psicológicamente, extravagante por su forma, tiene como premisa: "El amor frustrado conduce a realidades más extrañas que la fantasía".

El enigma "Parece mentira" de X. Villaurrutia, de forma diferente a la del drama anterior, tiene igual premisa: "el amor frustrado conduce a realidades más extrañas que la fantasía".

La importancia de poseer una premisa, para el autor dramático que se propone crear un drama, nos la da este sentido verso de Horacio, en su obra citada: "Que, habiendo ideas, las palabras brotan".

La razón práctica de que la premisa sea clara, concisa y que en sí sugiera ya "la manera de vestirla", es indicada por el mismo Horacio, pues: "vagas ideas encarnar no es fácil".

Pero, en una premisa clara y sugerente, el autor dramático necesariamente encuentra el paso siguiente, casi como consecuencia, pues su idea central será "encarnada", es decir, personificada en un plan que es el segundo paso concre-

to de la creación del drama. El plan ya posee en forma de bosquejo algunos de los personajes y sus principales acciones.

Alfieri, en su "Vida", nos permite penetrar en el proceso íntimo que indicamos en este paso de la teoría del drama. Alfieri llama al plan "bosquejo", y Horacio aconseja, en bien de la construcción del drama:

"En suma: sea

Uno y sencillo el plan de cualquier obra".

El bosquejo o plan de la obra, también se ha llamado sinopsis o resumen y como ya dijimos en él se encarna nuestra premisa en personas que ejecutarán acciones. Por otra parte, el plan general sintetiza en pocas palabras el argumento que debe poseer desde su enunciado: un principio un medio y un fin, es decir, una presentación, un nudo y un desenlace, que no se desvirtuarán en el drama ya terminado. Además, y por razones de método, es necesario este paso, y así lo indica Aristóteles en su "Poética": "En cuanto a los asuntos, estén ya hechos, o hágaselos uno, es preciso trazarse el plan general, y después pasar a episodios y desarrollos".

Y con esto llegamos a otro de los elementos permanentes del drama: los personajes o caracteres.

CAPITULO V.

LOS CARACTERES

Como ya indicamos, otro elemento permanente en el drama son los personajes, que encarnan las ideas del escritor. Aristóteles llama al poeta dramático "imitador que reproduce por imitación hombres en acción", y más adelante acentúa: "empero, la imitación lo es de acciones. Y las acciones las hacen agentes, que por necesidad serán tales o cuales según sus caracteres éticos, que de carácter e ideas les viene a las acciones mismas el ser tales o cuales".

Aceptamos con Aristóteles que el drama reproduce a hombres en acción y que éstas son de tal o cual manera, según es el carácter; pero, más adelante (en p. 10), nos indica algo, que para el drama, como en la vida del hombre, no es sino consecuencia del carácter; es decir, la acción. En esto Aristóteles comete el error de no visualizar que la acción no puede darse sin el carácter, ni éste sin aquella, es decir que ambas forman una polaridad; las acciones son de hombres, verdad es, pero el hombre es primero (carácter) la acción después, y como consecuencia del ser de tal o cual manera. Si hacemos esta objeción es porque aparte la pri-

mera afirmación aristotélica, válida para nosotros: de imitar hombres en acción, más adelante, al enumerar las partes de la tragedia: trama, caracteres, recitado, ideas, espectáculo y canto, indica que, "la más importante de todas, es, sin embargo la trama de los actos". A este punto nos referiremos más ampliamente en nuestro capítulo sobre el conflicto (el mecanismo del drama, capítulo VIII). Aparte esto, ya Aristóteles había hablado del carácter, que es una manera de obrar y reaccionar siempre constante a sí misma, porque se "es de tal o cual manera"; según esto podemos remontarnos hasta Hipócrates, que hablaba ya de los 4 humores que daban lugar a 4 diferentes temperamentos: El colérico, el melancólico, el sanguíneo y el flemático. Desde entonces hasta nuestros días la psicología ha hecho profundos estudios en el carácter, que es el elemento base de toda acción dramática.

Con carácter queremos significar, pues una manera de ser. En el drama se han hecho verdaderos estudios de caracteres, es decir, de personalidades profundamente observadas en sus más profundas reacciones, en sus más íntimos sentimientos, en sus más obscuras pasiones; a esto es a lo que llamamos un carácter en el drama. Se han hecho también en ciertos dramas, simples estudios de tipos, que corresponden a un esquema general de comportamiento; así como en las obras de los "primitivos", en que hay otros personajes que no son sino nombres, sin ninguna vida propia, ni aun de esquema general. La primera personalidad, o carácter de tres dimensiones, generalmente aparece en los dramas serios, como la tragedia y la pieza moderna; la segunda personalidad o tipo aparece en las comedias y melodramas y la tercera o silueta se da en el drama primitivo, como por

ejemplo las que aparecen en la "Trilogía de las Barcas" de Gil Vicente, y modernamente en las piezas cómicas breves como la farsa y el sainete.

Aclarado esto, emplearemos el término carácter para significar tal como lo hizo Aristóteles, una manera de ser; término que nos servirá también para designar al tipo o temperamento o esquema y a la silueta, que todas estas formas son también maneras de ser, es decir, caracteres. Para hablar de ellos debemos recurrir a la psicología y a nuestra propia experiencia, pues es muy importante distinguir que siendo el drama imitación de hombres, sus acciones son diferentes, en tanto que cada uno es distinto y posee una personalidad singular.

El carácter es un complejo producto de una serie de factores, de la propia constitución somática y esto explica el porqué de las diferentes acciones y reacciones de un personaje como Don Quijote, de orientación idealista, recogido en sí mismo, inquieto, soñador, de imaginación activísima, en contraste con Sancho Panza, de orientación realista, inclinado hacia el mundo exterior, egoísta, materialista, buen observador, poco activo y de inteligencia práctica.

Otro factor que influye de manera importante en el carácter es el medio ambiente ("H. Taine: Filosofía del Arte"), la cultura que nos rodea, las relaciones sociales; a tal grado que se ha afirmado que el carácter es un producto social y cultural basándose en la observación del hombre en el medio en que actúa. Dentro de este punto también se han incluido otros factores determinantes del carácter: la raza, la nacionalidad, la época, la religión, es decir, que el hom-

bre de la Edad Media reaccionaba de manera diferente a la del griego, y nosotros también reaccionamos diferentemente de lo que lo hacía el hombre del siglo XVII.

Asimismo la edad y el sexo influyen de manera decisiva en nuestra conducta: "Que el carácter sea apropiado, porque un carácter es el viril, más no fuera apropiado a una mujer el serlo", nos indica Aristóteles en su "Poética" y Horacio en su "Epístola a los Pisones", al hablar de la diferente conducta del niño, del joven y del anciano:

"Las costumbres,

Nota de cada edad, y al genio el vario
Semblante da que adquiere con los años.
No de la vida los papeles trueques;
Que a cada edad caracteriza, estudia".

Por último, Boileau, en su obra citada:

"Los climas hacen a veces los diversos humores".

Y, en efecto, si analizamos no importa que carácter del drama así antiguo como moderno, encontraremos al personaje como un producto complejo de todos estos factores. Tomemos dos ejemplos del teatro de los siglos de oro. El Don García de Juan Ruiz de Alarcón y el Paulo de "El condenado por desconfiado" de Tirso. Veremos que Don García es mentiroso por propio temperamento; porque es imaginativo, trata de exteriorizar sus sentimientos, es de gran actividad social, posee abundancia de percepciones y brillantez de representaciones; prueba de ello es su famoso parlamento de la escena VII del acto I, en que nos describe

con lujo de detalles la imaginaria fiesta en el Soto de Madrid.

Asimismo el Paulo de "El condenado" actúa según el medio cultural en que está situado. Su pasado influirá de modo decisivo en su conducta. Nada tiene de extraño que este carácter de religioso, de vida ascética, dado al razonamiento lógico y abstracto, de vida contemplativa, mística, de sensibilidad delicada, orientado hacia su interior, reaccione a causa de ser comparada su vida de santo con la de Enrico, a quien él considera el más perverso de los hombres y que según anuncio tendrá el mismo fin que Paulo. Nada tiene de extraño, repetimos, que debido a esa extremada sensibilidad que lo caracteriza reaccione siempre en función de su carácter que es permanente y se convierta, por razonamiento lógico e hipersensibilidad, en un perverso peor que Enrico y que dude de todo lo que antes creyó.

Tomemos ahora un drama moderno: "La casa de Bernarda Alba". En ella encontramos el carácter de la protagonista que será decisivo en la conducta de sus hijas; pero Bernarda, a su vez, es producto de su intolerante educación religiosa. Con rígidos principios morales, es producto de su región, de sus prejuicios, de su edad, de su sexo reprimido que causará en ella una histeria senil. En fin, vemos que el carácter es un complejo producto de los más variados factores en nosotros: en el cuerpo y en el alma, y del mundo exterior que nos rodea.

Pero, no sólo los factores son variados, pues "la naturaleza es en nosotros más diversa y sabia" (nos indica Boileau op. c.) y en páginas anteriores puntualiza verazmente:

"La naturaleza, fecunda en extraños retratos,
En cada alma está marcada con diferentes rasgos,
Un gesto la descubre, una nada la hace aparecer:
Pero no todo espíritu tiene ojos para reconocerla".

Y en efecto, la realidad, "más extraña que la ficción" es fecunda en almas marcadas con diferentes rasgos; y estas marcas son lo que en el drama se ha llamado caracterización y que es algo sabido y permanente en el teatro de todos los tiempos, pues caracterizamos de manera diferente a un nervioso, a un flemático, a un sentimental, que a un colérico o a un apasionado. Asimismo actuarán de manera diferente el intelectual del místico, el sabio del artista, el calculador del político, etc.; pero el matiz puede ser infinito, pues en un mismo tipo puede haber muchas variantes y darse todas las mezclas. En dos grandes grupos han tratado los psicólogos de todos los tiempos colocar a los hombres existiendo uno más que sería el intermedio o equilibrado. Estos dos grandes grupos están el uno representado por Don Quijote que encerraría a todos los caracteres subjetivos, de vida interior intensa, sentimentales, imaginativos, pasionales, pensativos, en una palabra ensimismados. El otro grupo lo representa Sancho Panza, el de los extravertidos, observadores de lo concreto, es decir realistas y materialistas; sus sentidos se vierten al exterior: lo que los rodea, son por esto sensuales. Su estado de ánimo cambia permanentemente entre la alegría y la tristeza.

Anotamos, por último, que dada la enorme complicación de nuestro mundo moderno en las grandes ciudades, se hayan llevado a la escena contemporánea dos caracteres del hombre moderno, producto de nuestra sociedad en que millones de se-

res humanos se ven condenados exclusivamente a trabajar durante toda su vida; como subalternos de las máquinas, llegando a convertirse, por así decirlo, en una máquina más, con atrofia de las capacidades intelectuales, volitivas y sensoriales, y desarrollo de la capacidad muscular y en consecuencia, del instinto animal. Ante esta situación de nuestro tiempo, dos caracteres humanos han reaccionado de distinta manera; el uno adaptándose, el otro rebelándose, viviendo como "un ser aparte", inadaptado.

Consideremos por un momento solamente que todo lo antes dicho con referencia al carácter dramático, se refiere únicamente a la presentación de hombres normales y que el mar de las caracterizaciones es inmenso; pero al lado de ellas existen otros caracteres, los anormales, tan bien definidos en especie: esquizofrénicos, paranoicos, histéricos, etc., que también son frecuentemente llevados a escena.

Caracteres para el drama hay, entonces, en número infinito; lo importante es caracterizar; pero siempre de manera objetiva, es decir hacer que el personaje tenga vida propia independiente del autor que lo ha creado, pues según vimos en nuestro capítulo sobre la forma, el drama, a diferencia de la épica y la moderna novela, es impersonal: los pensamientos y emociones del escritor no pueden aparecer como se hace en la prosa narrativa, cuando menos esto no acontece en ningún drama de valor universal, sino por la caracterización del personaje así la *Celestina*, *Don Juan*, *Segismundo*, la *Raimunda* o *Mariana Pineda*, todos ellos tienen vida propia, independiente de su creador; no así en el drama mediocre en que "a menudo y sin quererlo un escritor forma todos sus héroes parecidos a sí mismo" nos indica Boileau, y este es uno de los

puntos difíciles de la construcción dramática, pues el escritor que no objetiva sus personajes, toma generalmente el camino más fácil: el del narcicismo, como nos indica Boileau. Aristóteles, con su enorme genio crítico, ya se adentró en esto con claridad, al citar a Homero, el gran creador de caracteres, que metiera a la tragedia clásica: "los malos poetas se esfuerzan por hacerse ver a sí mismos a través de todo el poema, e imitan poco y pocas veces, mientras que Homero, tras breve proemio, introduce inmediatamente o varón o mujer, u otro carácter, jamás a nadie sin carácter, todos con él".

Ahora, vamos a entrar en un punto que aparentemente puede parecernos contradictorio y difícil de entender y es el de que un mismo carácter, al mismo tiempo que es constante, está variando, modificándose constantemente. En efecto, todos los técnicos del drama habían ya observado este fenómeno de la constancia del carácter, y de su simultáneo cambio, (el filósofo griego había comparado esto a la corriente de un río que es diferente a cada momento y sin embargo, es siempre el mismo río). La fábula "Proteo" de Monterde cuyo personaje mitológico es siempre el mismo y siempre diferente, simboliza este fenómeno del carácter dramático. Así Aristóteles, al hablar de las cualidades de los caracteres, dice: "que sea constante porque aun en el caso de que la persona que a la imitación se ofrece sea inconstante y tal carácter se le atribuye con todo ha de ser constantemente inconstante".

Horacio, en su "Epístola a los Pisones":

"Si en nuevo asunto
Osas crear empero un personaje
Dale un carácter que hasta el fin sostenga".

Lope de Vega, en su "Arte Nuevo de hacer comedias"

"Y de ninguna suerte la figura
Se contradiga en lo que tiene dicho"

Boileau:

"Que en todo consigo mismo se muestre de acuerdo
Y que sea hasta el fin, tal como lo vimos al principio".

Acceptando esta ley fundamental de la constancia del carácter trataremos ahora de explicar ese constante cambio de que hablamos antes:

El constante modificarse obedece principalmente a dos causas; la una externa, es decir a aquello que nos rodea, lo que nuestros sentidos nos entregan en nuestras diferentes situaciones vitales. Es indudable que reaccionamos y modificamos nuestro carácter en forma diferente cuando estamos en nuestra casa, que cuando estamos en la calle, en la escuela, en un espectáculo, o entre amigos o gentes hostiles a nosotros; así mismo modifica su carácter un hombre que puede ser al mismo tiempo padre, hijo, juez maestro, amante, etc., y en cada situación dramática su conducta será diferente. La otra causa es interna y aun cuando las acciones del hombre no deben haber variado en muchos siglos, no es sino en nuestro tiempo que conocemos la causa del porqué de ese cambio constante en la permanencia del carácter, gracias a los descubrimientos del psicoanálisis en sus representantes: Freud, Jung y Adler, al poner de manifiesto que en muchos aspectos el hombre no es dueño de sí mismo, como se creía: existe una zona inconsciente poblada de instintos, complejos, deseos reprimidos, etc., en constante movimiento, actuando permanentemente sobre la conciencia, regulando y modificando el carácter del hombre.

Teniendo en cuenta lo anterior, resulta claro ahora, esa aparente paradoja del carácter que, siendo siempre el mismo, varíe, sin por eso dejar de ser el mismo. Y es gracias a esa variación o modificación de carácter, bien ante reacciones del medio ambiente, bien por causas interiores, que es posible crear el interés en el drama; pues analizadas muchas obras, hemos concluido que el interés radica en la permanencia y el cambio de los caracteres. ¿No es acaso aburrido leer u observar un drama en que los caracteres son siempre iguales, sin reacciones a posibles estímulos? En cambio, en aquellos dramas en que los personajes van reaccionando a cada nueva situación, variando su estado de ánimo según el obstáculo presentado, el interés se va creando. Estos dramas que principian de una manera, se modifican durante su desarrollo y terminan de manera diferente, son los que despiertan interés.

Horacio ya había advertido esto, en su "Arte Poética" al dar esta ley:

"Temple al airado, amanse al orgulloso".

Indicando con ello una evolución, un cambio, y más que todo esto un crecimiento del carácter. Absurdo sería un drama en que el personaje o los personajes no cambiaran de una situación a otra. Elemental es la ley que dice que en la tragedia se pasa de buena a adversa fortuna, y en la comedia de mala a feliz fortuna. ¿Y no es esto un cambio? ¿No es esto lo que produce interés? En resumen: el carácter siendo permanente, debe modificarse, ha de crecer.

Pero el secreto de este crecimiento radica en el talento afortunado del escritor, que sabe escoger su personaje en el momento de decidirse a hacer tal o cual cosa. Es decir, y cita-

mos nuevamente a Aristóteles: "Habrá carácter si, como se dijo, palabras y obras ponen de manifiesto un cierto estilo de decisión, y será bueno el carácter si tal (decisión) estilo lo es".

Con esta liga de carácter que va a decidirse a hacer algo, es decir, a accionar, entramos ya en lo que complementa al carácter; es decir, la acción. Y tal como dijimos al principio, de los diferentes caracteres ante los mismos o variados estímulos resultará la acción, que será también de tal o cual manera. (Liga o polaridad, carácter-acción).

Antes de dar por terminado nuestro capítulo sobre los caracteres, creemos conveniente citar brevemente las palabras de dos genios diferentes Cervantes y Molière, en lo referente a la conveniencia de una buena caracterización. El primero, porque mostrándonos el lado negativo hace una crítica aguda del drama de su tiempo; el segundo, porque gracias a esa caracterización positiva deja a la posterioridad otro de los caracteres eternos del teatro: Tartufo.

Habla el cura, en el capítulo XLVIII del Quijote:

... "Porque habiendo de ser la comedia, según le parece a Tulio, espejo de la vida humana, ejemplo de las costumbres e imagen de la verdad, las que ahora se representan sos espejo de disparates, ejemplos de necedades e imágenes de lascivia. Porque, ¿qué mayor disparate puede ser en el sujeto que tratamos de salir un niño en mantillas en la primera escena del primer acto, y en la segunda salir ya hecho hombre barbado? ¿Y qué mayor que pintarnos un viejo valiente y un mozo cobarde, un lacayo retórico, un paje consejero, un rey ganapán y una princesa fregona?"

Molière, en su prefacio a "Tartufo", y a consecuencia del colosal escándalo que provoca su drama, varias veces prohibida su representación, nos dice:

"...mis intenciones son inocentes y no tiendo de ninguna manera a burlarme de las cosas que deben venerarse; que yo he tratado con todas las precauciones que me pedía la delicadeza de la materia, y que yo he puesto todo el arte y todos los cuidados que me han sido posibles para bien distinguir el personaje del hipócrita de aquel del verdadero devoto. Yo he empleado para eso dos actos enteros para preparar la aparición en escena de mi perverso, quien no tiene ni un solo momento al auditorio en balanza; se le conoce primero por las marcas que yo le doy, y de un extremo a otro no dice ni una palabra, no hace una acción que no pinte a los espectadores el carácter de un hombre malo, y no haga destacarse aquel del verdadero hombre de bien, que yo le opongo".

Destaquemos esta última idea, que es absolutamente válida en el drama: la de caracterizar por contrastes, pues es evidente que lo bueno destaca más al lado de lo malo, como lo blanco junto a lo negro; sin que esto quiera significar un contraste absoluto y tajante como se usa en el melodrama, sino que debe haber ciertos matices en ambos lados. Racine, en su prefacio a "Fedra", nos confiesa haber dado algunas debilidades a Hipólito, que era pintado por Eurípides como un filósofo lleno de perfecciones.

Por último, Molière finaliza su prefacio de "Tartufo" con una interrogación que debe aplicarse permanentemente a toda caracterización dramática:

“Se me ha reprochado el haber puesto términos piadosos en la boca de un importor; ¿Y podía yo habérmelo impedido cuando se trataba de representar el carácter de un hipócrita?”.

En resumen: el primer elemento de la estructura del drama es el carácter, que tomado precisamente en un momento de decisión, ejecutará acciones, nos representará una historia, caracterizándose él mismo por su conducta, puesto que creemos con Schiller que “En sus acciones píntase el hombre” (La educación estética del hombre). Más ampliamente insistiremos en la importancia capital del carácter, generador de acciones, en nuestro capítulo sobre el conflicto, mecanismo del drama.

CAPITULO VI

LA TRAMA O ACCION

Establecida la polaridad carácter-acción, no es difícil comprender el origen de las historias o argumentos que son relatos "de hombres en acción". La historia o trama debe poseer una acción dramática, que no es sino el resultado de los varios propósitos de los personajes y del ambiente y circunstancias que los rodean. En otras palabras, la acción nace cuando un personaje decide hacer o ejecutar algo.

Existen tantas historias o argumentos como caracteres con voluntad se propongan ejecutar algo, y a esta ejecución le llamamos acción.

Sin perder de vista el elemento premisa o idea central, que en esencia hemos visto es activa, "conduce siempre a algo", implicando con ello cambio, es decir acción; y el elemento carácter que es el que va a ejecutar las acciones.

Debemos precisar que el conjunto de todas estas acciones lleva como fin el presentar una historia, un argumento, completo en sí mismo, y que puede ser, independientemente de su representación, contado o relatado brevemente. Encontramos entonces otro elemento básico y permanente en el drama: la historia, trama o argumento.

Este nuevo elemento, producto de los caracteres en acción, y que forma parte de un producto total que es el drama, puede, desde nuestro punto de vista que es el análisis de ese todo, ser apartado para su estudio y crítica.

Bien que las acciones que formarán la historia o argumento del drama estén tomadas de la realidad, o de algún suceso histórico, o de la fantasía, en todas ellas existen ciertas leyes permanentes.

La historia o argumento en el drama puede poseer tanto valor dramático tomado de la realidad como de la ficción. Aristóteles al hablar de la tragedia, en la que las historias de los personajes eran relatos ya fijados por la tradición, nos indica: "Con todo, en algunas tragedias tan sólo uno o dos nombres son conocidos, los demás invención; en algunos, ni uno solo por ejemplo en la Antea de Agatón, que en esta composición todo es inventado: hechos y nombres, y no por eso el deleite es menor".

De manera que la historia, real o fingida, puede aparecer en el drama sin por ello variar la calidad del mismo. Multitud de ejemplos podemos encontrar en la historia del teatro español, bien tomados de hechos reales o bien fingidos. Aristóteles no prescribe el uso exclusivo de "fábulas ya hechas", antes bien, reconoce implícitamente la variedad infinita de historias que pueden existir: "De manera que en general conclusión, no es preciso atenerse a las tramas o mitos tradicionales con que trabajan muchas tragedias, pues fuera ridículo tal intento". Es importante destacar esto último, pues muchos de los llamados clásicos y neoclásicos tomaron siem-

pre sus argumentos de los mitos ya hechos, arguyendo el que la tragedia debería siempre estar hecha con fábulas tradicionales.

Lo más común es encontrar, en el drama, una mezcla de realidad y ficción hábilmente combinadas, según observa Horacio, pero siempre de manera que parezcan verosímiles o probables y esta cualidad no se obtiene sino cuando a un hecho antecede otro, que lo ha motivado, y a éste, otro, que es motivado por el anterior y así sucesivamente. De esta manera, un hecho, por imposible que sea si es motivado, puede parecerse verosímil. Si tomamos por ejemplo "El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra" o su posterior hechura el "Don Juan Tenorio", vemos cómo el hecho imposible de la aparición del fantasma del comendador, se vuelve verosímil, pues ha sido motivado por la invitación temeraria del Burlador. Y así como éste, tenemos muchos ejemplos en el teatro fantástico, en el cual lo imposible, cuando es motivado, parece verosímil.

Descontado el caso de la comedia fantástica en que lo increíble puede ser verosímil, vemos que los principales teóricos del drama han declarado permanente esta ley de probabilidad y verosimilitud en la trama. Aristóteles nos dice en su Poética: "...sóloamente lo posible es creíble; que no tenemos por más posible lo que aún no ha sucedido, mientras que lo sucedido es ya evidentemente posible, que no hubiera sucedido, de no ser posible... Es preferible imposibilidad verosímil a imposibilidad increíble; y no se han de componer argumentos o tramas con partes inexplicables o inexplicadas;

que no tengan, por el contrario, ninguna inexplicable o inexplicada, no se han de componer semejantes tramas; mas si se las hace, resultará admirable hasta lo inexplicable mismo si se lo presenta razonablemente. . . .” “Son correctos los reproches por absurdo y maldad, cuando no haya necesidad alguna de echar mano al absurdo”. (op. c. pp. 14-17).

Horacio, en su “Epístola de los Pisones”:

“Ficción que gustar quiera, verosímil
sea; ni esperes crédito si arrancas
vivo a una bruja el devorado infante”.

Lope de Vega, en su “Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo”:

“Guárdese de imposibles, porque es máxima
Que sólo ha de imitar lo verosímil” (Pág. 232).

Boileau, en su “Arte Poética”:

“Jamás al espectador no ofrecáis nada increíble
Lo verdadero algunas veces puede no ser creíble
Una maravilla, absurda es para mí sin encanto”
(p. 151).

Y esto nos lleva de la mano a otra ley que prohíbe el uso del “deus ex machina”, por la sencilla razón expuesta en el prefacio de Racine a “Ifigenia”: “¿Y qué apariencia tomar para el desenlace de mi tragedia por el socorro de una diosa y de una máquina, y por la metamorfosis, que podía haber parecido creíble en tiempos de Eurípides, pero que sería demasiado absurda y demasiado increíble entre nosotros?”, haciendo referencia a la desaparición de Ifigenia del ara de Diana, y

con' ello, al recurso fácil de la intervención divina, en los mediocres autores que no pueden resolver lógicamente una situación crítica en su drama. Claro que este calificativo de ninguna manera se aplica al teatro griego, pues en aquella época, el destino y las intervenciones divinas eran independientes de la voluntad de los hombres; e igual acontecía en los "Milagros de santos", "Sacras representaciones" y "Misterios" de la Edad Media, en los que el empleo del "deus ex machina" estaba permitido, dado el carácter religioso del drama medieval, que no obedece a la razón, sino a la fé.

El motivo de estas leyes no es simple capricho, pues: "No hay sino lo verdadero-posible, que conmueve en la tragedia", nos indica Racine, en su prefacio a "Berenice" (P. 328).

Igual observación hace Boileau, en su obra citada (p. 151).

"El espíritu no se emociona de aquello que él no crée".

Ahora bien, aunque verosímil, y capaz de conmover por ello, no toda historia puede ser llevada con éxito al drama. Es necesario que la trama sea unitaria, que posea una premisa, una idea motor, y no varias.

"Entre los argumentos y tramas unos son simples y otros intrincados, porque, parecidamente, las acciones, cuyas imitaciones son precisamente las tramas resultan ser desechadamente simples o intrincadas". Dice Aristóteles en su "Poética" (p. 16); y más adelante, nos da su juicio respecto a la bondad de las tramas sencillas: "Entre las tramas y acciones las de

episodios son las peores; y llamo tramas de episodios aquellas en que los episodios pasan unos tras otros sin entramado de verosimilitud o necesidad". (pp. 15-16).

Igual sencillez en la línea de la historia recomienda Horacio, en su "Epístola a los Pisones":

"Si algo enseñas, sé breve, porque dócil
La mente lo reciba y fiel lo guarde;
Ni de ineptias la llene que rebosen". (p. 185).

Lope de Vega da igual precepto, pero agrega una sagaz observación, pues, a pesar de ser el drama un producto complejo, debe ser unitario; es decir, formar una unidad, que es difícil separar en partes:

"Adviértase que sólo este sujeto
Tenga una acción, mirando que la fábula
De ninguna manera sea episódica,
Quiero decir, inserta de otras cosas
Que del primer intento se desvíen;
Ni que de ella se pueda quitar miembro
Que del contexto no derribe el todo" (p. 231).

Es decir, que la historia debe estar construída de tal manera que con agregar algo al drama completo, o con quitárselo, la obra caiga, como lo haría una torre a la que se quita una parte que puede derribar el conjunto. Esto es difícil, y está sujeto al buen juicio del creador; claro que, como Racine observa en su prefacio de "Mithridates", es difícil: "No se pueden tomar demasiadas precauciones para no meter algo que no sea muy necesario". Sin embargo, cuando en el todo

hay escenas que aisladas pueden parecer muy bellas, pero que no ayudan a la historia, sino que, antes bien, estorban su desarrollo, deben entonces separarse. Así lo hizo Racine: "Separando las bellas escenas que están en peligro de aburrir, desde el momento que se les puede separar de la acción, que interrumpen, en lugar de conducir a su fin". (op. c. p. 316).

Boileau también coincide con Lope, en esta demanda de sencillez y unidad de la acción: (en p. 156).

"No ofrezcáis un sujeto de incidentes
Demasiado cargado, a menudo la
Abundancia, entorpece la materia".

En resumen, la trama no ha de ser episódica, ni demasiado complicada, pues esto la haría confusa, e impediría la manera lógica de motivación que debe existir en todas las situaciones dramáticas de la historia o argumento. Debe darse entonces a la historia una justa extensión.

Las razones básicas para la permanencia de esta ley son dos principalmente.

La primera tiene un motivo psicológico, y se refiere a la natural tendencia del espíritu humano a buscar en toda historia o relato una unidad, una idea, un fin capital y predominante, que le permita concentrar su atención y seguir, interesado, su desarrollo, que debe ser consecuencia de la motivación en las situaciones, dándose origen una a otra, sucesivamente, hasta crearse la historia completa. En apoyo de nuestra observación, podemos invocar a Aristóteles, que en su "Poética", indica:

"Hay casos en que temor y conmiseración surgen del entramado mismo de los hechos, lo que vale más y es de mejor poeta. Porque, en efecto, la trama deb  estar compuesta de modo que, aún sin verla, con vista de ojos, haga temblar a quien oyere los hechos, y compadecerse por lo ocurrido, lo cual le pasar  a quien oyera el argumento del "Edipo". (p. 20)

Indudablemente que la historia de Edipo es unitaria. Lo contrario, es decir, una historia episódica, o con varias ideas capitales, produce una división del interés, que no llega a concentrarse, sino más frecuentemente a desviarse, lo cual trae como resultado la confusión, que provoca disgusto y aburrimiento en el lector o espectador.

A esta pluralidad de historias o acciones se debe el fracaso de muchos dramas; así, Racine, hablando de Rotrou que había tratado el sujeto de "La Tebaida" contaminando "Las Fenicias" de Eurípides y la "Antígona" de Sófocles, dos grandes temas, pero independientes uno de otro, lo que produjo, fue una obra aburrida y fracasada. Racine observa que el mencionado autor "había reunido en una sola pieza dos acciones diferentes. . . . yo comprendí que esta duplicidad de acciones había podido arruinar su pieza" (Racine, prefacio a "La Tebaida" p. 5).

El segundo motivo o razón a invocar, sobre la necesidad de la justa extensión de la historia, es lo que ocurre frecuentemente cuando se cae en el otro extremo; es decir, cuando la historia no sólo es sencilla, sino simple, pues, a menos que posea una muy hábil construcción, que pueda ha-

cerla interesante, una historia simple no provocará ningún interés. Es decir, que puede llegar el argumento a ser tan elemental que, perdiendo así todo interés, sea aburrido en su desarrollo, pues su desenlace nos ha sido "teleografiado" desde el principio.

Otra ley permanente que se refiere a las historias o argumentos, es la que pide claridad. Es obvia la razón absoluta de este precepto, pues la mente humana no puede identificarse con la historia y por ello emocionarse, si no puede comprenderla. La historia debe ser clara para ser entendible. Un argumento confuso no sólo no emociona, sino que, violentamente rechazado por la inteligencia, provoca aburrimiento e impide toda identificación.

Con esto último pasamos a otra de las leyes permanentes que se desprende del conjunto de todas las anteriores y es la de la emoción.

Indudablemente que una historia bien tramada, es decir motivada, que sea unitaria y por ello concentre nuestro interés, y que además sea clara, trae como corolario la emoción. Es muy dudoso que podamos emocionarnos con un argumento que distrae nuestro interés, que parece absurdo, o que sea obscuro o incomprensible.

Respecto a esta última consecuencia: la emoción, se ha puesto como motivo principal de ella, la semejanza. Es decir, que los personajes que ejecutan las acciones sean semejantes a nosotros, de manera que provoquen una identificación con sus problemas, haciéndonos intervenir en su lucha, sintiéndola como si fuera nuestra. Claro que esto se logra, si esos per-

sonajes reúnen todos los requisitos que señalamos para el carácter; es decir, las tres dimensiones.

No importa que el personaje sea rey, o héroe, o comerciante o místico, etc., que si es tridimensional, es decir, verdaderamente humano, provocará por esa misma calidad, una identificación en nosotros.

Así, en la tragicomedia del bachiller de Rojas, tanto Calixto como Melibea y como Celestina, son caracteres tridimensionales. 1º.—Están físicamente caracterizados. 2º.—Poseen una psicología humana, llena de pasiones, deseos, debilidades, temores, etc., 3º.—Son productos de un medio social, de un ambiente. (¿No se ha dicho acaso que Celestina es producto típico de la Edad Media y que ella sola sintetiza todas las supercherías, malas artes, leyendas, supersticiones, etc., de la clase popular del medievo?). A esta dimensión se suma el poseer un carácter moral. Los tres están muy lejos de nosotros en el tiempo y en el espacio; sin embargo, debido a esta reunión de todo lo antes dicho para el carácter, provocan en nosotros y provocaran siempre, una sincera y profunda emoción al vivir con ellos en la lectura de "La Celestina".

De manera que no es necesario que los personajes del drama sean tomados del medio contemporáneo, de cada época de un autor, como pretenden algunos preceptistas americanos (Eugene Vale, George Pierson Kaker, John Howard, Lawson), para lograr una identificación con el espectador o lector, sino principalmente, que posean caracteres tridimensionales, es decir humanos. Pues supongamos que se hiciera un drama que se desarrolla entre artesanos o campesinos que nos son bien conocidos; si en ellos sólo hay las dos dimensiones del

tipo, o la simple silueta, es indudable que esa falta de consistencia humana, a pesar de ser "gente conocida", no provocará en nosotros verdadera emoción. En tanto que, de lograrse el verdadero carácter, tanto un obrero como un sabio o una prostituta, podrán provocar emoción, y perdurar ésta, a través del tiempo y del espacio.

Como general conclusión, es fácil observar como "Otelo", "Edipo", "El Cid", "Fedra", "Segismundo" o "Don Quijote", tan lejanos en el espacio y en el tiempo, provocan identificaciones con el espectador, y lo emocionan; así sea un español, un inglés o un mexicano, de cualquiera clase o condición, debido principalmente a la calidad humana de todos estos caracteres dramáticos.

Pasemos ahora a tratar un punto que ha sido sumamente discutido. Si el drama debe ser moral, o si su creación, está fuera de toda esfera ética. En nuestra opinión, tratándose siempre el drama de hombres en acción, debe sin dudar ser moral. Toda obra dramática, aun sin proponerselo debe poseer un carácter ético.

Todo drama, teniendo una premisa o idea motriz, no puede carecer de una finalidad, de un objeto. No hay una sola obra buena que no lleve en sí, un fin determinado, un propósito moral. Claro que esto debe comprenderse en su más amplio sentido, entendiendo que, si puede existir algún drama que trate un personaje que se propone y ejecuta acciones inmorales, no por ello deja de contener implícitamente una enseñanza moral, pues el personaje inmoral tratado en el sujeto, invariablemente, al final recibirá un castigo. Que de no ser así, no sólo no sería inmoral, sino absurdo y falto de sentido.

Esta ley, aparte su valor absoluto del deber ser moral, se basa en razones de la experiencia humana; y más que eso en la raíz más profunda de la conciencia humana, que, instintivamente, rechaza todo drama que choca con el sentido innato, elemental, que todo ser humano posee del bien y del mal.

Esta necesidad de carácter moral de toda historia o argumento, ha sido observada siempre, en toda producción dramática. Aristóteles nos la expone con gran sencillez y refiriéndola a la natural razón antes dicha; es decir, a la instintiva repugnancia del hombre hacia lo inmoral.

"...es, primeramente, claro que no deben aparecer los varones buenos troncándoseles la suerte de buena a mala — que esto no inspira ni temor ni compasión, sino repugnancia moral—, ni los malos pasando de mala a buena ventura —que esto fuera la cosa más contraria a la tragedia, puesto que no respeta ninguna de las que debiera: porque no es ni humanitario ni compasivo ni tremebundo—, porque esto nos sobreviene ante el inmerecidamente desdichado, y aquella respecto a nuestros semejantes, que, en verdad la compasión se funda en lo inmerecido de la desdicha y el temor en la semejanza". (Aristóteles. "Poética". p. 18).

De manera que, pretendiendo toda historia identificarse con el espectador y conmoverlo, no logrará su propósito si no es moral, pues de lo contrario, chocaría con el innato sentido ético, que existe en todo hombre normal. ¿Podríamos, acaso, conmovernos con la dicha del perverso? Por otra parte,

nos conmovemos en lo más profundo del espíritu frente a las desdicha innecesaria y "el temor en la semejanza". En cambio, cuán grande sería nuestra indignación al costemplantar un drama en el cual, el mal triunfa y el bien perece. Esto no nos conmoería nunca, instintivamente lo repelemos.

A este respecto, podemos concluir con Lope de Vega citando un bello verso de su "Arte nuevo".

"Que la Virtud es dondequiera amada" (p.232)

Termina nuestra apreciación con la cita que hacemos, del mismo Lope, observada en el ánimo del pueblo;

"Pues que vemos, si acaso un recitante
Hace un traidor, es tan odioso a todos,
Que lo que va a comprar no se le vende,
Y huye el vulgo del cuando le encuentra;
Y si es leal le prestan y convidan,
Y hasta los principales les honran, y aman,
Le buscan, le regalan y le aclaman" (p. 232).

Resumiendo todo lo antes dicho, en relación con la historia o argumento, encontramos: 1º.—Que la historia puede ser real o fingida, pero que es en "el ingenioso encadenamiento de la ficción con la verdad que consiste el más bello secreto de la poesía dramática", indica Corneille en su prefacio a "Polyeucte".

2º.—Que han de ser verosímiles. A la réplica contraria, podemos citar las sensatas palabras de Cervantes que por boca del canónigo, en el libro I del Quijote, dice: "Y si a esto se me respondiere que los que tales libros componen los es-

criben como cosas de mentira, y que así, no están obligados a mirar en delicadezas ni verdades, respondiéndoles hía yo que tanto la mentira es mejor cuanto más parece verdadera, y tanto más agrada cuanto tiene más de lo dudoso y posible" (p. 230).

3º.—Que han de provenir las tramas de causa y efecto, es decir, estar motivada cada situación del argumento. "Y es preciso que peripecia y reconocimiento surjan de la contextura misma de la trama o argumento, de manera, con todo, que tal procedencia de los antecedentes sea o por vía de necesidad o por la de verosimilitud, que gran diferencia hay entre que una cosa venga después de otra y que una proceda de otra", Observa Aristóteles en su "Poética" (p. 16); queriendo indicar con ello el antecedente y consecuente, la causa y el efecto de las acciones que surgen de la contextura misma de la trama; y no el que venga una después de otra; es decir, yuxtapuestas.

4º.—La trama ha de ser unitaria e íntegra; pues no siendo un argumento sino dos, se produce confusión, y no siendo íntegra, es decir, relatando una acción que posea un principio, un medio y un fin, chocará con la mente humana que siempre busca la unidad, disgustándose con lo fragmentario o incompleto.

5º.—El argumento ha de ser claro, comprensible.

6º.—Poseer caracteres tridimensionales que provoquen en el espectador identificación y semejanza humana que tendrá como consecuencia el interés y la emoción.

7º.—Deberá tener un propósito moral.

CAPITULO VII.
LA ESTRUCTURA INTERNA.

• Antes de tratar el análisis de la dinámica del drama, señalemos que todas las leyes estudiadas para la historia o argumento (que no es sino una parte de la unidad: drama) se realizan en la obra íntegra, con todos los atributos que ya hemos analizado.

Expondremos ahora brevemente nuestras conclusiones respecto a las tradicionales unidades clásicas: de acción, lugar y tiempo.

La primera es incuestionable válida en el drama de todos los tiempos, y se refiere a que la obra ha de poseer una sola acción, encaminada a un fin. Las razones para la validez de esta ley han quedado cuidadosamente anotadas para la unidad del argumento; son exactamente las mismas para la unidad de acción, del drama íntegro.

La razón de apoyo de esta unidad, está en la propia naturaleza de la mente humana, orientada siempre a seguir con interés un fin, ordenado y armónico. Por otra parte, la forma del drama, llena de limitaciones, de ninguna manera permite una pluralidad de acciones, como podría hacerse en la épica. Cuatro páginas adelante, insistiremos en el valor de la acción en el orden de las partes y en la construcción general del drama.

En cuanto a las unidades de tiempo y lugar, hemos concluido que no pueden realmente figurar en la misma tabla de

leyes permanentes que hemos tratado de anotar, ya que, en último análisis, no son sino leyes circunstanciales, como pueden serlo la que pide un coro para el teatro o de cinco actos para la tragedia.

Cierto es que Aristóteles indica, en su "Poética", hablando de la diferencia de tiempo en la épica y en la dramática: "Añádase la diferencia en cuanto a extensión; porque la tragedia intenta lo más posible confinarse dentro de un período solar, o excederlo poco, mientras que la epopeya no exige tiempo definido" (op. c. p. 8). Pero esto nunca debe interpretarse como una limitación absoluta, a la cual se ha pretendido dar carácter de ley permanente del drama; pues, si bien hay acciones que pueden confinarse en un período, no sólo de 24 horas, sino de tres horas y aun menos tiempo, hay otras acciones que necesitarán una semana o un mes, para su íntegro y natural desarrollo. Por otra parte, Aristóteles no indicó esto de manera rígida; antes bien, seguidamente agrega: "Aunque a decir verdad, tragedia y épica procedieron al principio en este punto a gusto de poeta" (p. 8). Es decir, dejando el tiempo de la acción al buen sentido del autor, y principalmente, a las necesidades del argumento.

Claro que, como ya observamos, no todo argumento puede ser llevado al drama, pues, según ya citamos el ejemplo de Aristóteles, absurdo sería llevar a la escena, íntegra, la acción de la "Iliada" (Véase Arist. op. c. p. 47).

Por otra parte, los buenos autores jamás interpretaron, en forma absoluta, esta decantada unidad de tiempo, sino de una manera razonable y adaptada a la historia; pues, como ya dijimos antes, esta ley no tiene mayor valor que el circunstancial.

Tirso de Molina ve muy claramente este valor, según sean las necesidades de la historia. Lo circunstancial de esta ley fué expresado así por Tirso de Molina, en el Epilogo de su comedia "El Vergonzoso en Palacio": "...quedándose en pié lo principal, que es la substancia, cada día varía el uso, el modo y lo accesorio". Concretando al referirse a la unidad de tiempo, indica con juicioso sentido: "Porque si aquellos establecieron que una comedia no representase sino la acción que moralmente puede suceder en veinticuatro horas. ¿cuánto mayor inconveniente será que en tan breve tiempo un galán discreto se enamore de una dama cuerda, la solicite, regale y festeje, y que sin pasar siquiera un día la oblique y disponga de suerte sus amores, que, comenzando a pretenderla por la mañana, se case con ella a la noche?"... "Pues así como el que lee una historia en breves planas sin pasar muchas horas, se informa de casos sucedidos en largos tiempos y distintos lugares, la Comedia, que es una imagen y representación de su argumento, es fuerza que cuando le toma de los sucesos de dos amantes, retrate al vivo lo que les pudo acaecer, y no siendo esto verosímil en un día, tiene obligación de fingir, pasan los necesarios para que la tal acción sea perfecta". (pp. 158-160, op. c.).

Mayor claridad y convencimiento no habríamos podido añadir a las palabras de Fray Gabriel Téllez. Sólo insistiremos diciendo que el tiempo en el drama está en función del buen juicio del poeta, que no ha de constreñir una acción que requiere varios días, a que suceda en unas horas, pues la acción parecería inverosímil. Tampoco debe caerse en el otro extremo, el de presentar un drama que pretenda describir la vida íntegra de un personaje, ya que eso es caer fuera de la forma del drama, que es acción y tiempo limitados, para intentar hacer épica o novela. Citemos a este respecto la aguda

crítica de Cervantes a las malas comedias de su tiempo: "porque ¿qué mayor disparate puede ser en el sujeto que tratamos, de salir un niño en mantillas en la primera escena del primer acto, y en la segunda salir ya hecho hombre barbado?" (capítulo XLVII, libro I del "Quijote").

Igual calidad de ley circunstancial tiene la "unidad de lugar", que debe estar sujeta a las necesidades del argumento, estando principalmente regulado el lugar de desarrollo de la trama, por el buen juicio del autor; pues sería absurdo pretender establecer una unidad de lugar para todo argumento. Por otra parte, este precepto que el vulgo atribuye a Aristóteles, jamás fue dado por el gran filósofo, pues en ningún renglón de su "Poética" menciona el lugar como inmutable, para el total desarrollo del drama.

Goldoni, es su "Teatro Cómico" (pp. 75-76), por boca de su personaje "Orazio", agudamente critica este precepto malamente atribuido a Aristóteles: "Pero a eso respondiese yo que, si Aristóteles estuviera vivo ahora, cancelaría él mismo este arduo precepto, porque de él nacen mil absurdos, mil impropiedades, e indecencias. . . . Los antiguos no habían tenido la facilidad que tenemos nosotros de cambiar la escena, y por esto, ellos observaban la unidad de lugar. Nosotros habremos observado la unidad de lugar siempre que, la comedia pase en una misma ciudad, y mucho más si se hace en una sola casa; basta que no se vaya de Nápoles a Castilla, como sin dificultad solían practicar los españoles, los cuales hoy principian a corregir este abuso, y a ser escrupulosos en el uso de la distancia y el tiempo. De donde concluyo que, si la comedia sin absurdos o impropiedades puede hacerse en una escena estable, se haga; pero si, por la unidad de lu-

gar, se han de introducir acciones absurdas, es mejor cambiar la escena, y observar la regla de lo verosímil”.

Resumiendo, diremos que esta unidad de lugar, si bien ayuda a concentrar la acción en un solo tablado, y no distrae al espectador con el cambio constante de escenarios, además de hacer menos costosa la producción de una obra, no por ello debemos concluir que sea absolutamente obligatoria su observancia. Por otra parte, es también imperdonable el desconocer la propia limitación del drama, para tratar un sujeto que es más propio de la épica como en ‘El Nuevo Mundo Descubierto por Cristóbal Colón’, obra de Lope de Vega, y a la cual, probablemente, hace alusión Cervantes en el capítulo ya mencionado del “Quijote”, cuando dice: “¿Qué diré, pues, de la observancia que guardan en los tiempos en que pueden o podrían suceder las acciones que representan, sino que he visto comedia que la primera jornada comenzó en Europa, la segunda en Asia, la tercera se acabó en Africa, y aun, si fuera de cuatro jornadas, la cuarta acababa en América, y así se hubiera hecho en todas las cuatro partes del mundo?” (p. 323).

Como corolario de todo lo anterior, debemos concluir con Aristóteles que: “Puesto que lo bello — sea animal o cualquier otra cosa compuesta de algunas — no solamente debe tener ordenadas sus partes sino además con magnitud determinada y no dejada al acaso — porque la belleza consiste en magnitud y orden ”. (p. 12).

Con estas ideas de magnitud y orden en las partes que componen al drama, que estamos analizando, iniciemos el estudio interior del mecanismo de toda obra teatral.

Indudablemente que el esqueleto de todo drama está sostenido por la acción, que es la que ordena y armoniza a las partes: "Es preciso, pues, que, a la manera como los demás casos de reproducción por imitación, la unidad de la imitación resulta de la unidad del objeto, parecidamente en el caso de la trama o intriga, y los actos parciales están unidos de modo que cualquiera de ellos que se quite o se mude de lugar se cuartee y descomponga el todo, porque lo que puede estar o no estar en el todo, sin que en nada se eche de ver, no es parte del todo" (Aristóteles op. c. p. 13).

Y con ello debe entenderse, como hemos estado insistiendo, que el drama es un producto complejo, pero que forma una unidad; que no es posible crear un drama por yuxtaposición o mezcla de las partes, sino por síntesis de las mismas. Síntesis que deberá ser creada por el genio del poeta, y ayudada por el estudio y dominio de ese material permanente y válido para todo drama, que es la técnica preceptiva dramática. De no lograrse esa unidad en toda la obra, el resultado sería tal como lo pinta Horacio en su Epístola a los Pisones (p. 177)

"Si a humana faz cerviz de potro uniese
un pintor, y adornado con diversas
plumas miembros discordes, en horrible
pez terminase lo que dama hermosa
comenzó a ser, ¿la risa contuviérais,
llamados a juzgar?"

Como consecuencia de esta necesidad de armonía en la construcción de todo drama, es necesario cuidar que todas las partes posean "magnitud y orden" para producir el efecto de-

seado. Cuidar de todos los componentes del drama; y no cuidar uno sólo: así sea en la forma, el diálogo, para descuidar el fondo, o premisa activa, o la construcción en la unidad de acción, que esto no producirá sino mediocres resultados. "Hay que hacer, por una parte, todo lo posible para poseer todas estas cualidades, o si nó, al menos la mayor parte y la más principales de ellas, teniendo en cuenta cómo se critica hoy en día a los poetas, porque, habiéndolos habido excelentes en cada parte, se cree y se juzga que un sólo poeta ha de superar a cada uno de los buenos en su peculiar excelencia". Indica Aristóteles en su "Poética" (p.,28) y la verdad de su observación la hace resaltar Horacio en su Epístola en estos pocos versos: (p. 178).

"Por la escuela de Emilio hallar es fácil
quien labre uñas en bronce y sueltos rizos,
sin que, artista feliz, un todo ordene.
No más poeta de esa catadura
Me halaga ser, que con nariz deforme
Mostrar cabello negro y negros ojos".

Adentrándonos más en la construcción dramática, observaremos en toda obra teatral la permanencia constante de tres elementos que dan movimiento a la acción. Y, nuevamente, es Aristóteles el primero en hacer este análisis interior del drama:

"Dejemos además por bien asentado que la tragedia es imitación de una acción entera y perfecta y con una cierta magnitud, porque una cosa puede ser entera y no tener con todo

magnitud. Está, y es entero lo que tenga principio, medio y final; siendo principio aquello que no tenga que seguir necesariamente a otra cosa mientras que otras tengan que seguirle a él o para hacerse o para ser; y fin, por el contrario, lo que por naturaleza tiene que seguir a otro, sea necesariamente o las más de las veces, mas a él no le siga ya ninguno; y medio, lo que sigue a otro y es seguido por otro.

“Es necesario, según esto, que los buenos compositores de tramas o argumentos no comiencen por donde sea y terminen en donde quieran, sino que se sirvan de las ideas normativas anteriores”. (op. c. p. 12)

Estas tres poleas que dirigen la maquinaria dramática corresponden, a lo que en términos técnicos se conoce como presentación (o principio), nudo (o medio), y desenlace (o final).

Aristóteles más adelante señala la importancia del nudo y desenlace, ya que como veremos la presentación o información sobre los caracteres no es un elemento aislado que deba aparecer al principio, sino, algo que permanece desde la primera, hasta la última escena. “Hay en toda tragedia nudo y desenlace. Ciertas cosas de fuera y algunas de dentro de ella constituyen frecuentemente el nudo; lo restante el desenlace. Y llamo nudo en la tragedia lo que va desde el principio hasta aquella parte última en la que se trueca la suerte hacia buena o hacia mala ventura, y desenlace, la parte que en la tragedia va desde el comienzo de tal inversión hasta el final” (p. 17). Y más adelante observa: “Empero, muchos poetas hay que hacen bien el nudo, pero suéltanle mal. Es preciso, con todo, juntar ambos puntos” (p. 28). Lo cual se logra, lógicamente,

cuando "ningún acto queda sin explicación racional dentro de la trama". Y concluye felizmente: "Según esto, es evidente que los desenlaces de las tramas o argumentos deben resultar de la trama y no por el artificio, como en *Medea*".

La rapidez de la acción, así construída, tiene como consecuencia el aumento de interés en la trama, y debido a ello Horacio, con igual agudeza crítica que Aristóteles, señala:

"Al desenlace

siempre veloz camina; conocido
el principio supone, y hasta el medio
en su curso arrebató a los lectores;
sagaz omite lo que cuerdo entiende
y con tal arte inventa, y mezcla astuto
la verdad y ficción que no desdice
el medio del principio, el fin del medio.
(Horacio op. c. pp. 193-194)

La validez absoluta de lo antes dicho no puede dudarse, pues esta construcción es algo orgánico en el drama, algo inmutable e innato, como en el hombre puede ser el instinto de conservación o el de reproducción.

Acotaremos, por último, la razón práctica dada por Lope de Vega en su "Arte nuevo de hacer comedias", la cual nos entrega el verdadero secreto del drama construído con nudo y desenlace:

"Dividido en dos partes el asunto,
Ponga la conexión desde el principio,
Hasta que vaya declinando el paso;

Pero la solución no la permita,
Hasta que llegue la postrera escena;
Porque en sabiendo el vulgo el fin que tiene,
Vuelve el rostro a la puerta, y las espaldas
Al que esperó tres horas cara a cara ;
Que no hay más que saber en lo que para”

(Lope op. c. p. 231).

CAPITULO VIII.

EL MECANISMO DEL DRAMA.

Independientemente de la preceptiva tradicional que encuentra en la estructura del drama una presentación, un nudo y un desenlace, vamos a tratar en este capítulo de desentrañar la esencia del movimiento dramático. Hemos asentado en nuestro capítulo sobre los caracteres la importancia de este elemento. Ensayaremos ahora explicar brevemente nuestro punto de vista que difiere básicamente del de Aristóteles, cuando nos dice: (p. 10) "Es pues, la trama o argumento el principio mismo y como el alma de la tragedia, viniendo en segundo lugar los caracteres" y pocas líneas abajo: "además: sin acción no hay tragedia, mas la puede haber sin caracteres. Que, en efecto, las tragedias de casi todos los modernos carecen de caracteres". En ambas citas ("Poética" p. 10), creemos que la aseveración aristotélica es muy discutible desde un punto de vista de crítica moderna. Nosotros consideramos la polaridad carácter-acción, y dijimos que el carácter no se manifiesta sino cuando el hombre reacciona ante un estímulo interior o del medio externo. Pero, en caso de escoger, creemos que primero es el carácter, y luego, consecuencia de éste, es la acción o intriga. Y en efecto, si nos detenemos a pensar un poco, en algunos dramas, veremos que la acción nace del carácter del personaje, por ser tal o cual. Así, por ejemplo,

debido a que Don Juan es un hombre aventurero, sensual, gallardo, atrevido, fanfarrón y buen esgrimista; debido a todo esto, se produce naturalmente la serie de lances de amor, de pendencia y de honor que constituyen la acción del drama del burlador. De un carácter como el de Segismundo, dado a la meditación, obligado al aislamiento, no es posible que naturalmente se desarrollen acciones como las de Don Juan, ni en éste, conducta como la del príncipe de Polonia. Pondremos todavía algunos ejemplos del drama moderno: Natacha, huérfana que pasó su niñez en el Reformatorio de las damas azules y que a base de constante esfuerzo adquiere los conocimientos fundamentales de la pedagogía moderna, crea su propia conducta, según su carácter, reformando el orfanato y educando a los desheredados aptos para la lucha por la vida. De un carácter como el de la Raimunda de Benavente, mujer ruda, dada a las faenas del campo, llena de pasión, de fuerza muscular, no es posible que resulte una conducta como la de Natacha.

Comparemos ahora dos obras maestras de un solo autor; Federico García Lorca. En "Bodas de Sangre", la novia, ardiente joven, gobernada por sus pasiones, irreflexiva, determina la acción del drama; pero supongamos que ella hubiera tenido un temperamento sereno, reflexivo, ¿habría podido abandonar su lecho nupcial para huir con Leonardo? indudablemente que no. La conclusión de esto es lógicamente que el carácter determina la acción.

Veamos por último "La Casa de Bernarda Alba". En esta obra, la conducta de la madre ejerce influencia decisiva en el carácter de sus hijas: en Angustias, como en Martirio o

Adela, todas ellas encerradas entre las paredes del caserón, bajo la intolerante disciplina de Bernarda, devorándose interiormente por su apetito sexual reprimido. Angustias, la más vieja, enferma, pero con dinero, va a casarse con Pepe el Romano. Adela, la más joven, pasional y rebelde, desafía la autoridad de su madre. Martirio, fea e hipócrita, provocará con sus celos el funesto desenlace de la trama. ¿De no haber sido Bernarda intolerante, Martirio celosa, Adela rebelde, habría podido desarrollarse la acción de esta obra maestra del teatro lorquiano? Seguramente no. En resumen, el carácter crea su propia acción.

Ahora bien, si pensamos que los griegos creían en el determinismo, en la predestinación, no nos resulta difícil disculpar la aseveración de Aristóteles referente a acción más importante que carácter; así, Edipo cumple la acción que el destino le determina, pero no en los tiempos modernos, en que creemos que el hombre no es un juguete del destino, sino un hombre libre que modifica y regula su vida, y que en todo caso no se somete al destino, sino que lucha contra él. Explicado esto, pasemos a un punto importante del carácter que va a crear su propia conducta.

Recordemos la observación tan importante que hace Aristóteles respecto al carácter para el drama "y habrá carácter si, como se dijo, palabras y obras ponen de manifiesto un cierto estilo de decisión, y será bueno el carácter si tal estilo lo es". Es decir, que el carácter capaz de desarrollar una interesante acción en un drama será aquel que decida hacer o no hacer tal o cual cosa. No podemos hablar de carácter, si

este no se manifiesta mediante decisiones, que se realizarán cuando se presente el primer estímulo, que en el drama lo llamaríamos el primer obstáculo. Si el personaje que va a actuar carece de "estilo de decisión", no podrá nacer una verdadera acción; pero si el carácter reacciona y decide actuar luchando contra ese obstáculo, nacerá indudablemente la acción, y de esta lucha del carácter contra el obstáculo, nacerá el conflicto. Claro que uno sólo no basta para generar la acción; así de este primer conflicto surgirá otro mayor, y de este otro y luego otro, hasta lograrse el movimiento ascendente de la acción, produciendo el interés.

Continuemos con "La casa de Bernarda Alba" para ejemplificar nuestro análisis del conflicto. Vemos cómo el primer obstáculo que aparece en la obra es la decisión de Bernarda de tapiar "con ladrillos puertas y ventanas" y guardar luto por ocho años en la vieja mansión que se encuentra ensombrecida por la reciente muerte del marido. Inmediatamente surge la reacción de sus hijas: Magdalena prefiere "llevar sacos al molino. Todo menos estar sentada días y días dentro de esta sala oscura". Angustias ha ido al portón a despedir a los hombres y a hablar con el que habrá de ser su esposo. "Adela, se ha puesto el traje verde que se hizo para estrenar el día de su cumpleaños". Las cinco mujeres reaccionan frente al obstáculo representado por el disciplinario encierro. Pero, surge un nuevo estímulo: Angustias, la hermana mayor, va a casarse con el gallardo Pepe el Romano, y del primer conflicto originado por el encierro, surge otro mayor: las otras hermanas se sienten perturbadas, molestas por la suerte de Angustias. Ante este nuevo obstáculo, que provoca un conflicto mayor, se hace necesaria una decisión mayor. Sólo Martirio y Adela deciden actuar; van a aumentar la magnitud de su ca-

rácter: la primera roba el retrato de Pepe el Romano; la segunda, esperando la llegada del joven que por las noches viene a ver a su prometida, llama su atención, desnudándose viene a ver a su prometida, llama su atención, desnudándose para ir a la cama, frente a la ventana, que encendida la luz del cuarto dejará ver su mórbida silueta, en la cortina. Pero la boda de Angustias está próxima. La desesperación de las mujeres encerradas crece; Martirio, celosa y cobarde, observa todos los movimientos de sus hermanas. Adela lucha abiertamente contra su madre y realiza su mayor decisión: se entrega a Pepe el Romano. Martirio, que ya conoce el secreto que existe entre la hermana menor y el prometido de Angustias, impulsada por los celos y la envidia, decide revelar todo a Bernarda. Este es un nuevo y mayor obstáculo para los enamorados que se ven obligados a preparar su huida del pueblo. Pero, la noche que van a escapar, Martirio ha confesado las relaciones de Adela y Pepe el Romano; Bernarda sale de su aposento y tomando una carabina desde el jardín dispara al burlador de su honra. Adela, que va a tener un hijo, y que conoce la suerte que espera a las mujeres que se han entregado, decide libertarse del yugo de su madre y de sus enfermas hermanas, e impulsada por el dolor de la muerte de su amante, se suicida en su aposento.

Claramente vemos en este resumen de la acción del drama de Federico García Lorca, cómo un obstáculo que perturbaba a los personajes, origina un conflicto que lleva a una decisión, a la cual en términos dramáticos llamaríamos crisis. Al efectuarse esa decisión, se originará el clímax; el resultado de este último será la solución o desenlace.

Si analizamos cada una de las escenas de "La casa de Bernarda Alba", veremos cómo en cada una de ellas hay un

conflicto, una crisis, un clímax y un desenlace, que son reflejos del producto total, de la obra completa que, al igual de cada escena, está construída sobre la base de un conflicto fundamental (matrimonio de Angustias con Pepe el Romano y encierro de las hijas de Bernarda Alba), al cual sigue una crisis (decisión de Adela de entregarse; celos de Martirio que va a delatar a los culpables) que asciende hasta el clímax (los amantes van a huir, pero Bernarda lo impide disparando a Pepe) al que sigue rápidamente el desenlace (Adela se suicida).

Por otra parte, podemos fácilmente observar que la clásica construcción a base de presentación (en el primero o primeros actos), nudo (segundo acto), y desenlace (tercer acto), de ninguna manera se realiza en el buen drama, de una manera tajante, pues, tomando como ejemplo el drama de tres actos, si sólo el primero fuera presentación de personajes, resultaría aburrido, y si el segundo fuera solamente nudo, desequilibraría el tercer acto que es la solución del mismo, ya que, dada ésta, "no hay más que saber en lo que para" y carecería de interés la segunda mitad del tercer acto.

Claro que la construcción clásica de presentación, nudo y desenlace, es siempre válida; pero la presentación y el nudo (que encierra el conflicto, la transición, la crisis y el clímax) se dan siempre en las obras maestras, simultáneamente. Es decir, la presentación de personajes o mejor aún el conocimiento que vamos a tener de los caracteres, se nos va dando a todo lo largo de la obra, pues como ya acotamos "en sus acciones píntase el hombre", y en el buen drama no se presenta el carácter, sino que se le representa. No se le describe, sino que actúa.

En resumen: 1o.—Todo carácter debe poseer un ideal o un fin por cumplir (En Bernarda Alba es su autoridad; en Martirio, el no dejar ser feliz a su hermana menor porque ella no puede serlo; en Angustias, la vieja, el casarse con el apuesto Pepe el Romano; en Adela, el gozar su juventud).

2o.—Todo carácter debe poseer un estilo de decisión, es decir, adoptar una postura frente al primer obstáculo presentado (conflicto), y decidirse a vencerlo (crisis) y continuar siempre reaccionando y decidiendo ante cada obstáculo, que no ha de ser uno sino muchos los que originen el interés del drama, y que, a cada nueva decisión, actúe pintando en acciones su carácter.

3o.—El verdadero carácter, a base de conflictos y crisis llegue a una decisión suprema, (clímax) que cambia totalmente su vida.

4o.—Consecuentemente con lo anterior, cada personaje a base de conflictos que naturalmente estarán motivados por su propia naturaleza irá representándose él mismo, dibujando su carácter y evidentemente creciendo, de manera que, al final de la última escena, aparezca desarrollado, desenvuelto totalmente, sin nada más por revelarnos.

5o.—Toda obra maestra del drama no comienza con la iniciación de un conflicto, sino en la culminación de uno, en el cual, una decisión ha sido ya hecha, y el carácter experimenta una crisis y un clímax interior que lo motivará a actuar. Así en el drama de García Lorca, Bernarda es ya dura, infle.

xible y autoritaria al iniciarse el primer acto, en el cual el conflicto de luto y prisión cae sobre aquellas pobres mujeres que, inmediatamente, reaccionan y deciden.

6o.—Del conflicto fundamental, por medio de obstáculos, decisiones, crisis, transiciones y nuevos conflictos, se desarrollará siempre un interés ascendente que culminará en un clímax al que seguirá una solución.

7o.—Entre el conflicto y la crisis, ésta y el clímax, existen siempre breves momentos de transición, o mejor aún, de indecisión, que suspenden el ánimo del espectador o del lector que, interesado, se pregunta subconscientemente: Y ahora ¿qué va a pasar? Esta suspensión del ánimo constituye el mayor placer del drama. Es lo que Lope de Vega nos indica con su verso "Apenas juzgue nadie en lo que para" ("Arte nuevo de hacer comedias". p. 232). Este elemento inefable del drama no surge sino con la perfecta construcción de la obra.

Hagamos ahora una muy importante observación. En todo drama aparece siempre un carácter eje, que es el que da unión y dirige todas las acciones; decimos acciones porque generalmente, cada persona posee un fin, y consecuentemente actuará hacia la obtención de éste, lo cual desviaría la atención del espectador o lector, con las acciones de varios personajes. De ahí que en toda obra de valor permanente, aparezca siempre un carácter eje, cuya idea o propósito fundamental a veces encarna la premisa que da dirección al drama. Así, Bernarda es el carácter eje de este drama que analizamos, y ella encarna la premisa: "La intolerancia conduce a la muerte".

En la tragicomedia de Calixto y Melibea, Celestina es

el carácter eje. En la "Verdad Sospechosa", es Don García.

En la mencionada obra de Casona, Natacha es el carácter eje. En "La mujer legítima" es Marta.

En la comedia, a veces el carácter eje no es el personaje principal, sino aquel que provoca los enredos. El que lleva la acción y promueve la intriga en las comedias, "A ninguna de las tres" (Don Carlitos), "El vergonzoso en Palacio" (Doña Juana) y "El Sí de las niñas" (Doña Irene), no es, indudablemente, el personaje principal aunque, desde el punto de vista de la construcción dramática, sí es el más importante.

En los dramas serios, por el contrario, es siempre el personaje principal el carácter eje; así sea Edipo, Medea o Fedra en la tragedia clásica, o el rey Don Sancho, Segismundo o Don García, en el teatro español de los siglos de oro.

Para finalizar nuestro capítulo sobre el mecanismo del drama, observemos que en toda obra, para que la acción prospere, existe siempre, además del carácter eje, uno o más personajes con propósitos o premisas menores, opuestos a la finalidad del carácter eje. Esta oposición trae como consecuencia inmediata el nacimiento del conflicto que, ya indicamos, se origina del choque de un propósito con un obstáculo.

El obstáculo puede ser en el drama representado por la sociedad con prejuicios, una diferencia de clase, una calumnia, la incompreensión, una predestinación, una carencia de algo, etc.; pero en el fondo de todo ello, lo que hay son personajes, pues el drama es objetivo; de ahí que necesariamente se encarne el obstáculo que ha de provocar el conflicto.

Al chocar el propósito de uno o algunos de los personajes

con un obstáculo, se origina el conflicto. Así, la intolerancia en el drama que analizamos está encarnada en Bernarda. Ella representa el régimen matriarcal, los prejuicios, el egoísmo y muchos otros obstáculos más, contra los cuales han de luchar sus hijas, la Poncia y aún María Josefa, madre de Bernarda Alba.

Por supuesto que los obstáculos pueden ser muy variados, y aún no estar encarnados en otros caracteres, sino en la sociedad misma, o como ideales por conquistar, a los que se oponen diferentes resistencias, y aún existir el obstáculo en uno mismo, como sucede en Paulo de "El Condenado por desconfiado", cuya perdición es el conflicto que sostiene en sí por la resistencia de su alma a creer ciegamente en la fé divina.

En fin, todo lo anterior no es sino para llegar al descubrimiento de otra ley permanente en el mecanismo del drama. Los caracteres, en su lucha por obtener lo que desean, encuentran siempre resistencia en el medio ambiente, en los otros personajes o en sí mismos. Pero, estas acciones, choques y reacciones, están siempre perfectamente equilibradas en el buen drama, de manera que produzcan un constante crecimiento del interés.

Es indudable que, si Bernarda, Martirio y Adela, triángulo perfecto en la construcción interna de esta obra maestra, no se contrapusieran con igual fuerza, ningún interés ni acción crecientes podrían producirse. Si Adela no hubiera sido valiente y rebelde contra la tiranía de su madre, no habría tratado de buscar su propio placer. Martirio también desea ardentemente a Pepe el Romano; pero es cobarde e hipócrita;

equilibra a Adela. Angustias va a casarse con el robusto campesino, pero es vieja y fea. Vemos pues que todas ellas establecen un perfecto equilibrio en la obra. En conclusión, todo drama además de presentar un conflicto, lo dispone de tal manera, que las situaciones se equilibren, creando un clímax cuyo desenlace resulta cargado de emoción.

El equilibrio de fuerzas es algo que existe siempre en toda obra dramática de valor permanente.

Además, esas fuerzas, aunque opuestas, deben estar unidas, pues de otro modo no habría conflicto. Bernarda, Angustias, Adela, Martirio, viven juntas. No habría sido posible un conflicto, si no hubieran estado unidas. En resumen, las fuerzas contrarias que van a producir el conflicto han de ser de igual tamaño y deberán estar unidas. Esto trae consigo la suspensión de ánimo del espectador, pues entre fuerzas iguales, es siempre dudoso concluir, antes que el drama termine, cuál de estos propósitos en pugna triunfará.

Creemos que esta última ley de unión de fuerzas contrarias del drama, está magníficamente expuesta por Aristóteles que aconseja: "Determinemos, pues, que incidentes y accidentes cuál terribles de temer, cuales otros como lamentables de compadecer. Tales cosas pasan, de necesidad, o bien entre amigos o entre enemigos o entre personas neutrales. 1.—Si de enemigo a enemigo, nada habrá de compadecible ni en las acciones ni en las intenciones, excepto en lo que de sí traiga el accidente mismo. 2o.—Y, parecidamente respecto de personas indiferentes respecto a amistad y enemistad. 3o.—Empero, accidentes que pasen entre amigos como cuando hermano mata o está a punto de matar o hacer algo parecido con hermano, o hijo con padre o madre con hijo, o hijo con madre-

son puntualmente los que se deben buscar". ("Poética" p. 20).

En la lucha del hombre por satisfacer una necesidad o salir de un estado de angustia, se producen treinta y seis situaciones, las cuales se han venido repitiendo en todos los dramas, desde Grecia hasta nuestros días. Una o algunas de estas situaciones pueden constituir el conflicto de una trama:

- 1.—Robo o secuestro.
- 2.—Recobrar al ser amado perdido.
- 3.—Remordimiento.
- 4.—Dar muerte a un pariente sin saber que lo es, averiguándolo después.
- 5.—Descubrir que el ser amado está deshonrado.
- 6.—Locura.
- 7.—Obligación de sacrificar a un ser amado.
- 8.—Desastre.
- 9.—Amor criminal involuntario.
- 10.—Adulterio con asesinato.
- 11.—Sacrificio por pasión.
- 12.—Celos equivocados.
- 13.—Juicio erróneo.
- 14.—Venganza.
- 15.—Esfuerzo con riesgo.
- 16.—Revolución.
- 17.—Indiscreción de fatales consecuencias.
- 18.—Esfuerzo contra lo imposible.
- 19.—Persecución.
- 20.—Conflicto entre lo mortal y lo inmortal.
- 21.—Ambición fatal.
- 22.—Sacrificio voluntario por un ser amado.

- 23.—Sacrificio por un ideal.
- 24.—Amar a un enemigo.
- 25.—El enigma.
- 26.—Conflicto entre parientes.
- 27.—Venganza entre parientes.
- 28.—Rivalidad entre seres desiguales.
- 29.—Obstáculo opuesto al amor.
- 30.—Súplica.
- 31.—Pérdida de los seres amados.
- 32.—Infortunio.
- 33.—Rescate.
- 34.—Amor criminal.
- 35.—Adulterio.
- 36.—Rivalidad entre parientes.

Algunos teóricos del drama, han refundido algunas situaciones en otras, dada su semejanza; sin embargo, hemos preferido dar completas las 36 situaciones dramáticas que pueden presentarse en toda obra.



Este dibujo fué hecho por Otero en casa de Pablo Picasso

y dedicado al autor de este libro.

CAPITULO IX.

LA CRITICA.

La palabra crítica (derivada del griego kritikós) -de krinó-juzgar, es el "arte de juzgar la bondad, verdad y belleza de las cosas", según el Diccionario de la Lengua Española, que, también señala otra acepción: "cualquier juicio formado sobre una obra de literatura o arte". En ambas definiciones encontramos como base el emitir un juicio sobre una obra. Ahora bien: ¿cómo se ha de juzgar o criticar si un drama es bueno, o malo, o bello?

Se han emitido muy diversas opiniones a este respecto, llegando a contradecirse unas a otras, y todas ellas aparentemente fundadas en algo objetivo, bien la razón, bien el sentimiento.

Para delinear el difícil terreno de la crítica en el drama, citemos un breve parlamento de Molière, en su "Crítica de la Escuela de las Mujeres", (escena V).

"Dorante.—...Tratan ustedes un sujeto que desde hace 4 días es el tema de conversación en todas las casas de París, y jamás se había visto nada tan gracioso como la diversidad de juicios que se hacen sobre esta comedia, por que he oído

condenar esta obra a ciertas gentes por las mismas cosas que he visto a otras estimarla en alto grado”.

A pesar de las diversas opiniones que puedan darse sobre una obra, es indudable que la crítica existe y está fundada no en una sola base: la razón, sino también en el buen gusto y la emoción estética que despierta la obra en nosotros.

Es indudable que todas esas leyes permanentes que hemos enunciado en los capítulos anteriores, así como su clasificación e importancia, están basadas en el examen crítico de las obras maestras que han quedado con valor eterno en la literatura dramática. Consecuentemente con esto, toda producción, que va a juzgarse, debe ser sometida al análisis, por vía de las leyes dramáticas; tenemos pues la preceptiva originándose de la crítica y a ésta, ayudada de los preceptos válidos siempre. “Estando por lo mismo ambas ciencias tan íntimamente relacionadas, que el punto límite de sus fronteras se hace difícil de precisar”, nos indica Bernaola de San Martín en el prólogo de su “Preceptiva”.

A pesar de existir siempre estas leyes que gobiernan el mecanismo del drama, no es absolutamente necesario su conocimiento teórico para poder establecer un juicio acertado respecto a un drama. La validez de una crítica no proviene de que las conozcamos o no; las leyes gobiernan al buen drama independientemente de nuestro conocimiento. Ellas existen, aún cuando lo ignoremos. Además no tienen nada de esotérico o misterioso: con estudio y análisis pueden llegarse a objetivar. Muchas veces sin percatarnos de ello juzgamos una obra con el conocimiento innato de ellas. Nada expresa mejor nuestra idea como este diálogo de fina sátira que hace Molière en su “Burgués gentilhomme”:

M. Jourdain.— ¿Qué? Cuando yo digo: “Nicole, tráeme mis pantuflas, y dame mi gorro de noche”, ¿es esto la prosa?

“Maestro de filosofía.—Si, señor.

“M. Jourdain.—¡Por mi fe! Hace más de 40 años que yo hablo en prosa, sin que de ello me hubiera percibido antes”.

Dicho esto, podemos concluir que si bien la crítica puede ayudarse de los preceptos para el análisis del drama, también es posible, guiados por el buen sentido y el gusto, base de estas leyes, hacer una buena crítica.

Goldoni, en su “Teatro cómico”, indica sabiamente: “Orazio.—... Los comediantes aunque no tengan la habilidad de componer comedias, tenemos bastante discernimiento para distinguir las buenas de las malas”. Y este enjuiciamiento, no necesariamente ha de hacerse por un conocedor de la técnica del drama pues:

“Dorante.— Aprende, marqués, te suplico, y a las otras también, que el buen sentido no tiene lugar determinado en el teatro; que la diferencia del medio luis de oro y de la pieza de quince centavos no afecta en nada el buen gusto; que de pie y sentado se puede dar un mal juicio, y que, en fin, tomándolo en general yo me fiaría de la aprobación de la galería por la razón de que entre aquellos que la componen hay muchos capaces de juzgar una obra según las reglas y que el resto juzgaría de buena manera, cual es la de dejarse llevar por las cosas y no tener ni prevención ciega, ni complacencia afectada, ni ridícula delicadeza”, (Molière, “Crítica a la Escuela de Mujeres”. Escena V).

De modo que, si bien hay la manera de crítica por el análisis, según las reglas, también hay la del buen gusto y ese dejarse llevar por las cosas que provoca la emoción estética.

El haber pretendido, no la crítica sino algunos críticos, dar a los preceptos una mala aplicación, tal como el uso de lo circunstancial como fundamental, ha producido que el vulgo huya de la veracidad de la teoría del drama pretendiendo que todas las leyes son necedades. Sin embargo, esas deducciones del buen sentido, aplicables a toda obra de teatro, son válidas siempre y existen en toda buena construcción dramática.

Los críticos pueden servirse mal de ellas o darles un valor equivocado o simplemente desconocerlas. Son éstos los que responden que algo es malo "porque sí".

"El marqués.—¿Por qué es detestable?"

'Dorante.— Sí.

"El marqués.— Es detestable porque es detestable".
(Molière. "Crítica a la Escuela de las Mujeres". Esena V).

Un buen drama, a pesar de lo que de él pueda criticarse, es indudable que posee inherentes las cualidades de la buena construcción, aunque los críticos sean impotentes para descubrirlo. Así en el prefacio de "Británico", la tragedia que más trabajó y perfeccionó Racine, él mismo nos dice que a pesar del fracaso de la obra ante la crítica, a su presentación,

los valores del drama quedaron permanentes en ella y que, "al fin sucedió a esta pieza lo que siempre acontece a las obras que poseen alguna calidad. Los críticos se han evaporado, la pieza ha quedado".

Podemos con toda seguridad afirmar que los dramas que han permanecido siempre en alta estima, aquellos que el público aplaude siempre, son obras que poseen una perfecta construcción dramática a la cual se ha sumado siempre el genio creador. Si otras no gustan, a pesar de cuanto se alegue a su favor, es porque indudablemente en la obra falta el genio del creador y la buena construcción.

Aunque aparentemente no sean perceptibles esos serios defectos en el mecanismo de la acción, el análisis de ellos muestra su construcción débil.

"Uranie.—Es una cosa extraña en ustedes, señores poetas que condenen siempre las piezas a donde todo mundo va, y no tengan sino elogios para aquellas a donde nadie va". (Molière, op. C) Esta observación es válida, pues el pedantismo y afectación de algunos críticos que condenan porque sí no impide a los valores eternos permanecer en el buen drama. Y si estas obras gustan al público es precisamente porque están hechas con base en la técnica y su resultado es el de gustar, "que la gente de galería tiene tan buenos ojos como la de palcos", (Molière, "Crítica a la Escuela de las Mujeres". Escena VI).

Los criticones que juzgan mal las buenas obras que son del gusto del público, en la generalidad de los casos, no lo ha-

cen por ignorancia, sino por resentimiento: se refugian en la crítica, después de haber fracasado, acusando de injusto a su tiempo y lamentándose de la poca luz de la gente.

Son esos mismos criticones ignorantes y obcecados, para los cuales ninguna razón es válida. Pocos ejemplos tan bien logrados de estos "críticos" podrían encontrarse que lograrán igualar a la "preciosa ridícula" del siglo XVII francés, personificada una vez más en la "Climène" de la "Crítica de la Escuela de las Mujeres". Sus palabras son, en esquema, lo que oímos a los "críticos" que no quieren entender los dramas de valor artístico objetivo, deteniéndose en nimiedades, e inventando defectos donde no los hay.

"Uranie.—Yo no sé qué cosa es lo que usted ha encontrado ahí que hiera el pudor.

"Climène.— ¡Ay! todo; y yo me pongo en el lugar de cualquiera mujer honrada que, no sabría verla sin confusión, tanto ahí se descubren indecencias y suciedades.

"Uranie.—Debe usted entonces para ver esas suciedades, poseer luces que los otros no tienen; ya que, por mi parte, nada malo he visto.

"Climène.— Es que usted no quiere verlas, seguramente.

"Uranie.—Seguramente no. Agnès no dice una sola palabra que en sí no sea honesta y si usted quiere comprender bajo cuerda otra cosa, es usted la que hace la indecencia y no ella, puesto que Agnès habla sólomente de una cinta que le han tomado.

"Climène.— ¡Ah! Cinta tanto como usted guste; pero

ese *la* donde ella se detiene no está puesto por nada. Llegan sobre ese *la* extraños pensamientos; ese *la* escandaliza superlativamente. No importa que cosa pudiera decir, usted no sabría defender la insolencia de ese *la*".

Por otra parte, y al lado de estos ha existido el verdadero crítico. Aquel que sabe corregir defectos y encauzar la creación del artista. El verdadero crítico es aquel que hace labor constructiva. ¿No acaso Aristóteles, además de preceptista, aparece como crítico en su "Poética"? Indudablemente que sí. El mismo análisis que él hace del drama en general y de la tragedia en particular, es en el fondo el análisis y la crítica de las obras de su tiempo.

Horacio es otro gran crítico que con agudo sentido dirige, encauza y corrige defectos. Así mismo tenemos en Lope un preceptista y un crítico. ¿Acaso Boileau no fué el espíritu iluminado de su época que vió con toda claridad los verdaderos valores de su época? Recordemos que fué Boileau el que colocó a La Fontaine en el puesto de honor que le corresponde. Recordemos que fué el quien exaltó las calidades de la comedia de Molière y de las tragedias de Corneille. Fué también él quien señaló las pocas cualidades de los falsos valores de entonces: Mademoiselle Scuderi y Rotrou y otros poetas.

De manera que, el verdadero crítico de amplia visión y sensato juicio es tan importante como puede serlo el creador mismo.

Altamente meritoria es la labor de Don Marcelino Menéndez y Pelayo, de Dámaso Alonso o de Ramón Menéndez

Pidal. Ellos son verdaderos críticos que con su claro entendimiento dirigen, corrigen y encauzan la creación del artista. Son ellos no los que otorgan valores, sino los que los revelan y exaltan donde los hay.

Los grandes dramaturgos siempre han oído los sabios consejos de la crítica; aunque también se han dejado guiar por las decisiones del público. Boileau en su "Arte Poética" (p. 126) al primer aspecto enunciado dice:

"Ya os he dicho, amad que se os censure,
Y obediente a la razón,
Corregid sin murmurar, . . .
Escoged un censor sano y sólido
A quien la razón conduzca y el saber ilumine
Y en quien el lápiz en mano segura vaya a buscar
El punto que sentimos débil, y queremos esconder".

Los grandes autores dramáticos de todos los tiempos también han tenido siempre muy en cuenta la última decisión: la del público.

Lope de Vega se fiaba de su sentido popular y construía según ese gusto.

Molière, en su prefacio a "Les Facheux", confiesa: "Yo me fio bastante de las decisiones de la multitud y sostengo que es tan difícil combatir una obra que el público aprueba, como defender otra que condeza".

Racine, llega a levantar la voz cuando los críticos desaprueban "con las reglas", lo que el público premia con aplausos:

"Yo los conjuro a ser congruentes con ellos mismos, para no creer que una pieza que los conmueve y les gusta pueda estar absolutamente contra las reglas".

Goldoni, siempre sensato, comenta: "Sin embargo, viendo que el mundo lo aplaude, juzgo que habrá hecho más bien que mal" (Teatro Cómico, p. 64).

Además, es necesario tener en cuenta que, el drama va dirigido a un público heterogéneo. Puede una obra gustar al espectador melancólico y dejar indiferente a otro temperamento; sin embargo, cuando la obra es buena, gusta a la mayor parte, cuando es mala casi a nadie agrada.

Para terminar nuestro último capítulo, debemos citar un concepto de Schiller en su "Educación Estética del Hombre", (p. 146), válido siempre para la crítica:

"La apariencia no es estética sino cuando es sincera", para esto, aconseja Schiller: "Vive con tu siglo, ... "En el púdico sosiego de tu espíritu cría la verdad vencedora, sácala de tu pecho y estámpala en la belleza; que no solamente el pensamiento se rinde ante ella, sino que también el sentimiento acoja amoroso su visible especie". (p. 49).

Como conclusión de este trabajo que se propuso esbozar el difícil terreno de la teoría del drama, vamos a citar las palabras de Cervantes, que premiado al autor que reúne genio y técnica, ve coronada su creación con el lauro de la crítica: "Donde prosigue el canónigo... Y para hacer la experiencia

de si correspondían a mi estimación, las he comunicado con hombres apasionados desta leyenda, dotos y discretos, y con otros ignorantes, que sólo atienden al gusto de oír disparates, y de todos he hallado una agradable aprobación", (capítulo XLVIII).

CARLOS ORTIGOZA VIEYRA.

México, D. F. a 14 de octubre de 1948.

CONCLUSIONES GENERALES.

I.—El drama dentro de las modalidades de los géneros y los estilos posee una forma permanente.

II.—La creación del drama de valor permanente reúne siempre el genio creador del artista y la técnica dramática.

III.—La técnica del drama posee ciertas leyes de valor permanente.

IV.—Las leyes de valor permanente aparecen invariablemente en todo buen drama.

V.—Algunos teóricos del drama han querido dar un valor absoluto a ciertos preceptos circunstanciales.

VI.—Tiene valor absoluto la presencia de una premisa o tema en el drama.

VII.—El carácter se desarrolla mediante la representación.

VIII.—Las historias dependen del carácter.

IX.—Existe siempre la polaridad carácter-acción.

X.—El movimiento dramático se origina del conflicto del carácter con él mismo o con el medio ambiente.

XI.—Del conflicto o lucha del carácter se originan treinta y seis situaciones dramáticas.

XII.—El movimiento creciente de interés en el drama se origina del conflicto que produce la crisis, el clímax y el desenlace.

XIII.—La crítica del drama se puede hacer por el efecto de la emoción estética, el buen sentido o el conocimiento de la teoría dramática.

BIBLIOGRAFIA DE OBRAS CITADAS

- ALFIERI Vittorio:— "La Vita-Le Rime". Ed. Ulrico Hoepli. Milano, 1917. Traducción de Carlos Ortigoza.
- ARISTOTELES:—"Poética", en "Obras completas de Aristóteles". versión directa por el Dr. Juan David García Bacca. Ed. U. N. A. de México. México, 1946.
- BENAVENTE:—Jacinto: "La Malquerida", Ed. Espasa Calpe. Argentina. Buenos Aires, 1943.
- BERNAOLA DE SAN MARTIN Pedro: "Curso Superior de Literatura Preceptiva". Ed. Ibérica. Madrid, 1927.
- BREMOND Henri: "La Poesía Pura". Ed. Argos. Buenos Aires. 1947.
- BROOKS Cleanth y HEILMAN Robert: "Understanding Drama". Ed. Harrap. Londres 1946.
- BOILEAU Nicolás: "L'Art Poétique" en "Oeuvres Poétiques". Ed. La Renaissance du livre. Paris. (sin fecha). Traducción de Carlos Ortigoza.
- CASONA Alejandro: "Nuestra Natacha". Ed. Losada. Buenos Aires, 1943.
- CAMPILLO Y CORREA Narciso: "Retórica y Poética". Ed. Herrero Hnos. México, 1909.

CERVANTES SAAVEDRA Miguel de: "El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha". Ed. Espasa Calpe. Argentina, Buenos Aires-México, 1941.

CORNEILLE Pierre: Prefacios en "Théâtre choisi". Ed. Larousse París. (sin fecha). Traducción de Carlos Ortigoza.

DIAZ-PLAJA Guillermo: "Hacia un concepto de la literatura española". Espasa Calpe. Argentina. Buenos Aires, 1947.

FERNANDEZ DE MORATIN Leandro: "El sí de las niñas". Ed. Sopena. Argentina. Buenos Aires, 1942.

FIGUEIREDO Fidelino de: "La lucha por la expresión". Ed. Espasa Calpe. Argentina. Buenos Aires, 1947.

GARCIA LORCA Federico: "Bodas de sangre", en Obras Completas. Ed. Losada. Buenos Aires, 1944.

GARCIA LORCA Federico: "Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín". En Obras Completas. Ed. Losada. Buenos Aires, 1944.

GARCIA LORCA Federico: "La Casa de Bernarda Alba". En obras completas. Ed. Losada. Buenos Aires, 1946.

GOLDONI Carlo: Il Teatro comico, commedia di tre atti in prosa scritta in Venezia nel 1750" en "Commedie Scelte" di Carlo Goldoni. Volume V. Ed Sonzogno. Milano (sin fecha). Traducción de Carlos Ortigoza.

GOROSTIZA Manuel Eduardo de: "Indulgencia para todos". Ed. U. N. A. M. México, 1942.

MOLIERE: "Le bourgeois gentilhomme" en "Théâtre Complet". Vol. IV. Ed. Flammarion. París. (sin fecha). Traducción de Carlos Ortigoza.

- MOLIERE: "La Critique de l'Ecole des Femmes", en "Théâtre Complet". Vol. II. Ed. Flammarion. París, (sin fecha). Traducción de Carlos Ortigoza.
- MOLIERE: Prefacios en "Théâtre Complet". Ed. Flammarion. París, (sin fecha). Traducción de Carlos Ortigoza.
- MONLAU Pedro Felipe: "Diccionario Etimológico de la lengua Castellana". Ed. Rivadeneyra. Madrid, 1881.
- MORTERDE Francisco: "Proteo". Ed. Intercontinental. México, 1944.
- POLTI George: "The thirty-six dramatic situations". Boston, 1944. Traducción de Carlos Ortigoza.
- RACINE Jean: Prefacios en su "Théâtre Complet". Ed. Flammarion. París, (sin fecha). Traducción de Carlos Ortigoza.
- REYES Alfonso: "La Crítica en la Edad Ateniense". Ed. "El Colegio de México", México, 1941.
- ROJAS Fernando de: "La Celestina". Ed. Espasa Calpe. Madrid. 1936.
- RUIZ DE ALARCON Juan: "La Verdad Sospechosa". Ed. S. E. P. México, 1944.
- SCHILLER Federico: "La Educación Estética del hombre en una serie de cartas". En Colección Universal. Ed. Espasa. Madrid, 1920. Traducción de Manuel G. Morante.
- TELLEZ Gabriel: (Tirso de Molina). "El Vergonzoso en Palacio". En Biblioteca de Autores Españoles. Ed. Rivadereyra. Madrid, 1885.
- TELLEZ Gabriel (Tirso de Molina). "El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra". Ed. Espasa Calpe. México, 1943.

- TELLEZ Gabriel: (Tirso de Molina): "El Condenado por desconfiado", en Biblioteca de Autores Españoles. Ed. Rivadeneyra. Madrid, 1885.
- USIGLI Rodolfo: "Itinerario del autor dramático". Ed. La Casa de España en México. México, 1940.
- VEGA CARPIO Frey Lope Félix de: "Peribañez y el Comendador de Ocaña". Ed. Espasa Calpe. Buenos Aires-México, 1943.
- VEGA CARPIO Frey Lope Félix de: "La Estrella de Sevilla". Ed. Espasa Calpe. Buenos Aires, 1943.
- VEGA CARPIO Frey Lope Félix de: "Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo". En Biblioteca de Autores Españoles, tomo 37. Ed. Rivadeneyra. Madrid, 1856.
- VILLARRUTIA Xavier: "La Mujer Legítima". Ed. Loera y Chávez. México, 1943.
- VILLARRUTIA Xavier: "Parece mentira" en Autos Profanos. Ed. Letras de México. México, 1943.
- VINCENT Charles: "Théorie des Genres Littéraires". Ed. Poussieltgue. Paris, 1904. Traducción de Carlos Ortigoza.

BIBLIOGRAFIA DE OBRAS CONSULTADAS.

- ARISTOFANES: "Comedias" en Biblioteca Clásica. Ed. Navarro. Madrid, 1885.
- CABALLERO Gloria: "Valle Inclán. Epocas de su producción literaria". México, 1946.
- CERVANTES Miguel de: "Comedias y Entremeses". Ed. Espasa Calpe. Madrid. 1921-1922.
- CLARK Barret H.: "European Theories of the drama". Ed. Appleton. New York, 1925.
- CLARK Barret H.: "A study of the modern drama". Ed. Appleton. New York, 1938.
- COHEN Gustave: "Histoire de la Mise-en-scene dans le Théâtre religieux français du Moyen Age". Paris, 1926. Ed. Champion.
- DAVALOS Marcelino: "Monografía del teatro". México 1918. Ed. Educación Pública.
- DIEZ CANEDO Enrique: "El teatro y sus enemigos". Ed. Casa de España en México. México, 1939.
- DRIOTON Etienne: "Le drame sacré dans l'antique Egypte". Ed. Honoré Champion. Paris, 1929.
- EGRI Lajos: "The art of dramatic writing". Ed. Simon and Schuster. New York, 1946.

- FITZMAURICE KELLY Jaime: "Historia de la Literatura Española desde sus orígenes hasta el año 1900". Traducida del inglés y anotada por Adolfo Bonilla y San Martín. Ed. La España Moderna. Madrid.
- FOWLER Harold: "A History of roman literature". New York. 1932. Ed. Oxford University Press.
- FREEDLEY George y REEVES A John: "A history of the theatre". Ed. Crown Publishers. New York, 1947.
- GONZALEZ PEÑA Carlos: "Historia de la Literatura Mexicana. Ed. Cultura. México, 1940.
- JIMENEZ RUEDA Julio: "Historia de la literatura mexicana". Ed. Cultura. México, 1928.
- MAEZTU María. de: "Antología-siglo XX". Ed. Espasa Calpe. Buenos Aires, 1943.
- MAHR August Charles: "The origin of the greek tragic form". Ed. Prentice Hall. New York, 1938.
- MENENDEZ PELAYO Marcelino: "Ensayos de crítica filosófica". Ed. Rivadeneyra. Madrid, 1892.
- MENENDEZ PELAYO Marcelino: "Historia de la poesía castellana en la Edad Media". Ed. V. Suárez. Madrid. 1911-13.
- MENENDEZ PIDAL Ramón: "Primera crónica general historia de España que mandó componer Alfonso el Sabio y se le continuaba bajo Sancho IV en 1289". Ed. Bailly-Bailliere e hijos. Madrid, 1906.
- MIRA Y LOPEZ Emilio: "Problemas psicológicos actuales". Ed. "El Ateneo". Buenos Aires, 1941.
- NICOLL Allardyce: "The theory of Drama". London 1931. Ed. Harrap.

- RICHARDSON Ruth: "Florencio Sánchez and the Argentine theatre". Ed. Instituto de las Españas en Estados Unidos. New York, 1933.
- SAINT-VICTOR Paul de: "Los dos carátulas". Ed. Anaconda. Buenos Aires, 1947.
- SCHREIDER Eugenio: "Los tipos humanos". Ed. Fondo de Cultura Económica. México, 1944.
- STARKIE Walter: "Gregorio Martínez Sierra and the modern spanish drama". Ed. Appleton. New York. 1924.
- TAINÉ HIPOLITO: "Filosofía del Arte". Ed. Espasa Calpe. Buenos Aires. México, 1944. •
- VALBUENA PRAT Angel: "Literatura Dramática Española". Ed. Labor. Barcelona, 1930.
- VALE Eugene: "The technique of screenplay writing". Ed. Crown Publishers. New York. 1945.
- VILLIERS Stuart: "The funeral tent of an agyptian queen". Ed. Murray. London, 1882.
- VOSSLER Karl : "Lope de Vega y su tiempo". Ed. Rev. de Occidente. Madrid, 1933.