

ingenio verbal.

36 (Estos cuatro elementos de la comedia — la obscenidad, los infortunios físicos, las estratagemas del argumento y el ingenio verbal — son considerados como los elementos fundamentales de la farsa.) El hecho de que se encuentren en lo más bajo de la escala no quiere decir que se les considere los menos artísticos. En muchas de las obras citadas, y gracias al tratamiento que le dan al material humorístico, los autores han logrado elevar la farsa a un alto grado de arte.) 41

37 Los personajes son fundamentales para la comedia. (La incongruencia de los personajes es el siguiente escalón. Reside en una acción inesperada de determinado individuo acción o parlamento totalmente contrarios a su apariencia o a su naturaleza, y que, sin embargo, pueden tomarse como una característica y no únicamente como un toque humorístico.)

38 (En el teatro, como en la vida, el hombre alcanza las alturas máximas del humor, cuando llega a lo que Thompson ha llamado la comedia de ideas o sátira.) Estas características cómicas residen en la habilidad humana para reírse de lo que es más querido: su familia, sus amigos, su religión, su política, su patria, él mismo. Podemos decir que tenemos sentido del humor cuando advertimos lo cómico de nuestros propios defectos o pretensiones. A menudo se le da a este género el nombre de alta comedia, definida como una crítica de la vida, aunque debemos señalar también que la farsa puede elevarse a la categoría de sátira según el tratamiento que reciba.) Suele suceder que nuestra risa sea violenta y colérica para volverse otra vez amable, placentera y significativa, porque podemos advertir, como público que somos, la seriedad de los actos y los pensamientos de los personajes, así como el humor que se desprende de ellos.

40 (Aunque en la escalera de Thompson la farsa y la comedia pertenecen a distintos niveles, la mejor comedia puede volverse la farsa más burda y la farsa más grosera puede convertirse, por el tratamiento recibido, en una magnífica comedia. Esto significa que ninguna puede ser en sí misma, lo uno o lo otro, y que les toca a los artistas realizarlo.)

La comedia es el más complejo de todos los géneros teatrales y, por tanto, el más difícil de definir. Hay quienes, no sabiendo exactamente si cierta obra es una tragedia, un melodrama o una farsa, porque no llena los requisitos de ninguno de los tres géneros, la definen como comedia. Los personajes de la comedia deben ser lógicos y comprensibles; las situaciones deben ser posibles y probables; debe tratar del hombre individual y de sus problemas personales; y referirse al aspecto más ligero de la vida. Aunque la comedia emplee a menudo temas serios como la infidelidad, la guerra, el comunismo, la tolerancia, la religión, el matrimonio o el divorcio, los trata más ligeramente que la tragedia o el melodrama.

Muchas de las comedias están basadas en los incidentes que ocurren a los demás y que nos provocan risa; pero nos sería muy desagradable si los mismos accidentes nos ocurrieran a nosotros. Es el elemento de perspectiva el que nos permite llegar a ese alejamiento necesario en la comedia. La seriedad con que los personajes viven sus problemas nos provoca risa.

En la comedia, el protagonista logra vencer generalmente los obstáculos, pero los medios de que se vale para lograrlo deben ser consecuentes con las leyes de la vida y el auditorio deberá reír ante las situaciones, aun cuando simpatice con los personajes. Uno de los errores más comunes es creer que las comedias deben tener un final feliz. (La conclusión debe estar de acuerdo con el espíritu de la obra, que puede muy bien no ser feliz.) 43

Se considera que Molière ha sido el mejor escritor de comedias que haya existido. (La comedia auténtica provoca la "risa reflexiva" en contraste con la "risa irreflexiva" que es evocada por la farsa.) La comedia es uno de los géneros teatrales más populares, ya que si el hombre busca un escape, puede por regla general hallarlo en la risa sin preocuparse de la manera como ha sido provocada. 42

(La farsa es a la comedia, lo que el melodrama a la tragedia. En este género predominan los incidentes y los personajes exagerados, el argumento es esencial y hay una pretensión de realidad.) Por lo general, los personajes se ven enredados en una serie de malentendidos. Si de la comedia se afirma que 44

es posible y probable, de la farsa se puede decir que sólo es posible y no muy probable. La farsa ha sido definida como una pura secuencia de risas, el autor sólo trata de que su auditorio le crea por un momento. Los incidentes se producen rápidamente y toda la obra es episódica. El público tiene muy poco tiempo para reflexionar porque la farsa retrata únicamente lo ridículo de la vida, si los espectadores analizaran la acción, la credulidad sería sacrificada. La farsa depende de la improbabilidad extrema que surge comúnmente de la locura o enfermedad de alguien.

Quando presenciamos una farsa debemos creer, mediante una pequeña dosis de poder imaginativo, lo que estamos viendo. Una vez fuera del teatro o aun en los intermedios podemos no creer en el cuento o en los personajes, pero mientras la función se realiza debe existir un sentimiento de credulidad, por lo menos de una manera indirecta, como si se creyese en un cuento de hadas. El lenguaje puede ser de cualquier tipo, porque no tiene una relación particular con el personaje, sino que tiene más bien valor por la risa que pueda provocar.

Al igual que el melodrama la farsa resulta deliciosa si se hace bien. En el cine muchas películas se inclinan por este género, habiéndose realizado no pocas obras maestras.

Otro aspecto importante de la obra es su estructura o construcción. Existen ciertos materiales específicos que cada pieza debe poseer. Se llaman generalmente: exposición, estímulo; comienzo de la acción, momento decisivo, declinación, culminación y conclusión. Cada instante tiene su lugar en la estructura de la obra. La exposición se realiza generalmente durante los primeros momentos de la obra, cuando nos enteramos de quienes son los personajes, qué ha sucedido antes de su aparición, qué piensan hacer, cuál es su relación y sentimiento mutuo. De repente ocurre algo que revoluciona su estabilidad, que disturba su mundo tal como nos ha sido expuesto. Este nuevo incidente se denomina el estímulo y, cuando se produce, sabemos de qué va a tratar la obra —cuál será el conflicto— a dónde tratan de llegar los personajes — lo que los actores desean que surja a la realidad. El comienzo de la acción es la siguiente fase de la pieza teatral, momento en que podemos ver las distintas fuerzas en conflicto, luchando cada una para lograr su propia finalidad. Esta situación se prolonga por

algún tiempo, hasta que una de las fuerzas se vuelve preponderante creando así el momento decisivo. La declinación, (término erróneo porque la atención del público nunca debe decaer) continúa sosteniendo la intensidad mientras que algunos factores nuevos salen a la luz, este último elemento precipita el clímax, culminación final de todo lo que los personajes han hecho o dicho durante la representación. La culminación anuda todos los hilos dispersos, puesto que toda la obra ha sido construida para llegar a ese momento. Es la solución de cualquier conflicto que se haya presentado. En último término viene la conclusión, que establece de nuevo, al menos por el momento, una situación estable, de tal manera que podamos salir del teatro con el sentimiento de que por lo menos la situación llegó a su punto final o fue resuelta.

(Una pieza teatral bien construida (calificativo denigrante por lo general) es la que sigue paso a paso esta estrategia.) En una historia así podemos prever la historia desde el principio. Si esto sucede el dramaturgo ha fallado tanto en su forma como en su técnica. Estas obras se conocen a menudo con el nombre de "piezas cortadas con patrón". En ocasiones, la exposición dura toda la obra y puede suceder que el punto crucial y el clímax sean casi una sola cosa. Sin embargo, poco después de que se levante el telón, toda obra debe iniciar algo que permita que la acción dramática se ponga en movimiento, un incidente llamado el estímulo, de la misma manera que lógicamente construir un punto de tensión y excitación que es la culminación.

Se dice corrientemente que en una obra de tres actos, el primero debe establecer la situación, el segundo complicarla y el tercero resolverla. Muy pocas obras son tan sencillas, pero es una buena regla que sirve para todo.

El argumento ha sido caracterizado como el cuerpo de la obra teatral y el tema como su alma. (La mayoría de las piezas teatrales plantean un conflicto ya sea entre individuos, entre el hombre y la sociedad, entre el hombre y alguna fuerza superior, o un conflicto del hombre consigo mismo.) Este conflicto forma el argumento. Uno de los asuntos más importantes es el tratamiento que el dramaturgo elija para el argumento y qué tema puede extraer de él. (Los mismos argumentos han sido y seguirán siendo empleados muchas veces; es el tra-

48 tamiento lo que los hace diferentes y les otorga su valor artístico o su originalidad)

La misma historia o el mismo tema pueden ser tratados de manera seria o ligera. Puede resultar una acusación a la humanidad o un ataque burlón. Puede dar una magnífica lección o mostrar la misma situación como un obstáculo para el progreso. La personalidad, la formación, el temperamento social o artístico del dramaturgo tendrán la responsabilidad del tratamiento que este dé a su historia o a su tema. Esto es lo que debemos comprender y valorar.

Si el dramaturgo trata de decirnos algo y nos lo dice de una manera confusa, la pieza teatral no logra establecer una comunicación, y será, por ello, el blanco de la crítica. Si en lugar de aclarar algún aspecto de la vida, lo complica, la pieza ha fallado como obra de arte. Esto no significa que todos extraigamos el mismo tema de cierta obra; nuestra formación o capacidad de entendimiento puede obligarnos a no concordar con los demás sobre el significado de la obra. Quizá nos disguste la manera como el dramaturgo nos presenta su obra, o ponemos en duda su verdad; pero nunca hemos de salir del teatro sin entender lo que el autor trataba de decir. Es deber del dramaturgo, como artista, hacer ver claro a su público lo que piensa y siente y lo que trata de decir o hacer.

49 (No es necesario que la historia pretenda enseñarnos alguna gran verdad aceptada de la vida, pero si lo hace, la obra deberá poseer una cualidad más profunda y permanente. Esa verdad general es lo que se llama su tema. Muy pocos exigirán que todas las piezas teatrales prediquen una lección; basta que algunas proporcionen un escape o una diversión durante una noche.)

Si un autor desea escribir con ingenio, inteligencia y humor, tiene derecho a ese privilegio. Si quiere escribir un drama poético, debemos aceptar el drama en ese ámbito. No es necesario que lo admiremos, que lo veamos o que lo prefiramos, pero no tratemos de comparar ese tipo de obras con las de un escapista o con las obras de tesis de quienes utilizan el teatro para enseñar o edificar.

Una pieza de teatro debe tener tema, si quiere perdurar. El tema se sugiere frecuentemente desde el título. En ocasiones el tema se expresa en un diálogo del drama. Otras veces el tema no es tan obvio y exige un examen detenido para encontrarlo.

Si el autor que quiere presentar un tema ha construido bien su obra, debe poder establecerlo en una sola frase y en términos generales.

Los términos específicos con que se establece una obra constituyen su historia o su argumento. El tema y el argumento deben marchar parejos; si el tema se refiere a algo noble y digno, el argumento también debe referirse a acontecimientos y personajes que puedan estar a su altura. Es posible que cuando analizamos algunas obras, nos encontremos con que poseen un excelente tema pero que carecen de un buen argumento.

Entre los dramaturgos modernos suele ser más frecuente el ejemplo contrario: obras con excelente argumento pero carentes de tema. Estos dramaturgos son famosos por su agilidad para dar las mejores respuestas en los momentos oportunos. Son originales y extremadamente ingeniosos en su concepción por lo que sus obras tienen un gran éxito, aunque muy a menudo carecen de tema o de verdad que soporte un análisis detenido. Son deliciosas, pero efímeras, el auditorio cree en ellas sólo mientras las ve en la escena. Por ello, esos autores, aunque estén entre los más populares, no sobrevivirán como artistas, ni es posible que sus obras se vuelvan a representar dentro de cien años. Un buen argumento o conflicto logra un éxito transitorio, pero sólo un buen tema puede asegurar a la obra una larga vida.

50 (La técnica que el dramaturgo emplea para lograr la forma puede desdoblarse en dos aspectos: táctica y estrategia. La estrategia es el plan total de la historia tal como la concibe el autor. La ejecución de esta estrategia puede considerarse su táctica.) Será un arte entretejerla en la exposición de tal manera que parezca una parte lógica de la historia. El dramaturgo se las arregla para darnos todos los pormenores respecto a la formación e historia de los personajes, logrando a pesar de todo que nos parezca natural y como parte de una conversación lógica y creíble. La estrategia también se mani-

CAPILLA ALICORNIA

51

fiesta cuando el dramaturgo es capaz de crear una atmósfera de suspenso o cuando introduce el elemento de la sorpresa. (El supuesto es el ingrediente aislado más importante de cualquier obra dramática y ha sido definido como aquel espacio de tiempo que transcurre entre una acción y sus consecuencias.) La expectación aumenta y la emoción se vuelve más intensa. La habilidad para sostener nuestra atención el máximo de tiempo sin agotarnos es una de las partes más importantes de la técnica del artista. En términos dramáticos la sorpresa tiene casi tanto valor como el suspenso, pero intrínsecamente no es dramática a menos que encaje natural y lógicamente en la acción dramática de la pieza. Además de ser repentina e inesperada, debe tener importancia en la acción. La sorpresa por la sorpresa nunca es verdaderamente dramática, necesita una razón para existir. Otra muestra de la táctica son las salidas y entradas de los personajes en la escena; deben tener el tiempo suficiente para realizar los actos necesarios en la acción dramática, dando un motivo a cada acción para hacerla lógica, significativa y de acuerdo con la situación. Para la valorización de la técnica de un autor, es importante observar el éxito que logra en este aspecto.

Si queremos juzgar adecuadamente una obra, debemos hacernos las preguntas que plantea Joseph Mersand:

52

"La obra

- ¿posee universalidad en su atracción, tanto en el tiempo como en el espacio?
- ¿crea personajes vivos envueltos en situaciones lógicas?
- ¿nos emociona, nos enriquece, nos sobresalta o nos transforma?
- ¿expresa su pensamiento en un lenguaje bello y apropiado?
- ¿nos enseña el significado de la vida, fortaleciéndonos cuando nos enfrentamos al problema de ella?

Esto nos servirá como guía y nos ayudará a decidir sobre la excelencia de la pieza dramática, sin embargo no debemos

olvidar que una obra de teatro vale cuando no sólo nos entre tiene o nos interesa por un momento: debe ser realmente efectiva en un aspecto muy definido, conmovernos con su belleza o con su verdad y poseer suficiente fuerza para estimular nuestro pensamiento. Si no llena estos requisitos, ha fallado y no merece la calificación de excelente.

CUESTIONARIO.

- 1.- ¿A quién se considera como el padre del drama moderno?
- 2.- ¿Cuáles son las tres preguntas de Goethe?
- 3.- ¿Qué evita el comprender y aplicar estas preguntas al juzgar una pieza teatral?
- 4.- ¿Cómo puede definirse el arte?
- 5.- ¿Qué diferencia existe entre realidad y realismo?
- 6.- ¿Qué oportunidad nos brinda el arte a nosotros, como público?
- 7.- ¿De qué elementos específicos consta el arte?
- 8.- ¿Qué es la sustancia?
- 9.- ¿Qué es la forma?
- 10.- ¿Qué es la técnica?
- 11.- ¿En qué elemento varían el teatro, el cine y la televisión?
- 12.- ¿Cuál es el propósito del arte?
- 13.- ¿En qué reside la poesía del teatro actual?
- 14.- ¿Cómo se considera al teatro como arte y qué elementos lo constituyen?
- 15.- ¿Qué elementos artísticos se manifiestan en el teatro?
- 16.- ¿Cuáles son las obligaciones del teatro hacia su público?
- 17.- ¿Cuáles son las obligaciones del público?
- 18.- ¿Qué es para Hamilton una pieza teatral?
- 19.- ¿Qué es la obra cuando está en el papel?

- 20.- ¿Qué debe tomar en cuenta el dramaturgo?
- 21.- ¿Cómo deben ser los personajes?
- 22.- ¿Cuáles elementos de la obra son los instrumentos del dramaturgo?
- 23.- ¿Cuándo encontramos el elemento llamado espectáculo?
- 24.- ¿Cuáles son las características de la tragedia?
- 25.- ¿Cuál es el factor esencial de la tragedia según Aristóteles?
- 26.- ¿En qué consiste?
- 27.- ¿Cuáles son las características del melodrama?
- 28.- ¿Qué diferencias hay entre la tragedia y el melodrama?
- 29.- ¿Cuáles son las historias preferidas del melodrama?
- 30.- ¿Por qué predomina el sentimentalismo?
- 31.- ¿Por qué pueden colocarse los espectadores en el lugar de cualquier personaje del melodrama?
- 32.- ¿Qué ofrece el melodrama al público?
- 33.- ¿Qué campos de la comedia señala la escalera de Alan Reynolds Thompson y en qué orden?
- 34.- ¿Cuáles son los tipos más comunes del infortunio físico?
- 35.- ¿Qué acontecimientos aparecen en las estratagemas del argumento?
- 36.- ¿Cuáles son los elementos fundamentales de la farsa?
- 37.- ¿En qué consiste la incongruencia de los personajes?
- 38.- ¿Cuándo se llega a la altura máxima del humor?

- 39.-¿Cómo se puede definir la alta comedia?
- 40.-¿Por medio de qué podemos convertir una farsa en comedia, o una comedia en farsa?
- 41.-¿Cuáles son los elementos de la comedia y cómo deben presentarse?
- 42.-¿Qué provoca la comedia auténtica?
- 43.-¿Debe tener siempre un final feliz?
- 44.-¿Cuáles son las características de la farsa?
- 45.-¿Cómo se estructura la obra de teatro?
- 46.-¿Cómo se llama a las obras que siguen paso a paso una estructura fija?
- 47.-¿Qué plantea la mayoría de las piezas teatrales?
- 48.-¿Qué es lo que otorga la originalidad a la obra teatral?
- 49.-¿Por qué es importante el tema y cómo lo podemos encontrar?
- 50.-¿Qué es la táctica y la estrategia en una pieza de teatro?
- 51.-¿Qué es el supuesto?
- 52.-¿Qué preguntas debemos hacernos si queremos juzgar adecuadamente una obra?

ACTO PRIMERO.

La escena representa una sala.

ESCENA PRIMERA.

SCANARELLE Y MARTINA.

EL MEDICO A LA FUERZA.

SCANARELLE.- No, te digo que no quiero hacer nada de eso, y que me corresponde a mí hablar y ser el amo.

MARTINA.- Y yo te digo que quiero que vivas a mi antojo y que no me he casado contigo para aguantar tus excesos.

SCANARELLE.- ¡Oh, qué gran cansancio es tener mujer! ¡Y cuánta razón tiene Aristóteles al decir que una mujer es peor que un demonio!

MARTINA.- Ved al hombre entendido con su bendito Aristóteles.

MOLIÈRE.

SCANARELLE.- Sí, un hombre entendido. A veces si encuentras un leñador que sepa, como yo, razonar las cosas; que haya servicio para darte a un médico famoso, y sabido, en su infancia, sus rudimentos de medicina.

MARTINA.- ¡Qué loco rematado!

SCANARELLE.- ¡Mal haya la mujer!

MARTINA.- ¡Malditos seas y a ti le nazca soldadito y a él le nazca soldadito!

SCANARELLE.- ¡Maldito sea el doctor que me ha dado esta medicina!

- 39.-¿Cómo se puede definir la farsa?
- 40.-¿Por medio de qué recursos se puede convertir una farsa en comedia?
- 41.-¿Cuáles son los elementos de la comedia y cómo deben presentarse?
- 42.-¿Qué provoca la comedia auténtica?
- 43.-¿Debe tener siempre un final feliz?
- 44.-¿Cuáles son las características de la farsa?
- 45.-¿Cómo se estructura la obra de teatro?
- 46.-¿Cómo se estructura la obra de teatro?
- 47.-¿Qué plantea la teoría de las plantas?
- 48.-¿Qué es lo que caracteriza a la obra de teatro?
- 49.-¿Por qué es importante el tema y cómo lo podréis encontrar?
- 50.-¿Qué es la táctica y la estrategia en una pieza de teatro?
- 51.-¿Qué es el diálogo?
- 52.-¿Qué preguntas debemos hacernos si queremos juzgar adecuadamente una obra?

MARTINA.- ¡Dios sea lo realizable! El que se queje de esta vida gozará; él deberá estar en todo momento dando gracias al Cielo de tenerme por esposa. ¡Y me voy a casar con una persona como yo!

SGANARELLE.- Verdad es que me hiciste demasiado honor y que tuvo ocasión de alabar la noche de bodas. ¡Pero ahora me dices: no me hagas caso! ¿Por qué dices cosas como éstas? ¿Qué me quieres decir? - MARTINA

ACTO PRIMERO.

La escena representa una selva.

ESCENA PRIMERA.

SGANARELLE Y MARTINA.

SGANARELLE.- No; te digo que no quiero hacer nada de eso, y que me corresponde a mí hablar y ser el amo.

MARTINA.- Y yo te digo que quiero que vivas a mi antojo y que no me he casado contigo para aguantar tus excesos.

SGANARELLE.- ¡Oh, qué gran cansancio es tener mujer! ¡Y cuánta razón tiene Aristóteles al decir que una mujer es peor que un demonio!

MARTINA.- Ved al hombre entendido con su bendito Aristóteles.

SGANARELLE.- Sí, un hombre entendido. A ver si encuentras un leñador que sepa, como yo, razonar las cosas; que haya servido seis años a un médico famoso, y sabido, en su infancia, sus rudimentos de memoria.

MARTINA.- ¡Mal haya el loco rematado!

SGANARELLE.- ¡Mal haya la tiñosa!

MARTINA.- ¡Malditos sean el día y la hora en que se me ocurrió dar el sí!

SGANARELLE.- ¡Maldito sea el notario cornudo que me hizo firmar mi ruina!