

DRAMATOLOGIA

Raimundo Kupareo, O. P.

Estamos acostumbrados a las polémicas entre los autores y los directores dramáticos. Los primeros insisten en que la obra escrita es valedera en sí misma, sin relación a su representación; los segundos estiman que la realización escénica es un valor nuevo, que se puede apreciar en sí y que la obra escrita es sólo un pretexto para la creación escénica. Nace así una "dramaturgia escénica (Buehnendramaturgie) autónoma". Reinhardt, Craig, Meyerhold, Danchenko, etc., versus Goethe, Shaw, etc.

La verdad está, creemos, entre ambos extremos: la obra dramática ha sido escrita para ser representada, y la representación escénica es su cuerpo, su "vestido". Existe íntima unidad entre el Drama y el Teatro, entre el Autor y el Director, entre el Personaje y el Actor. Son las tres unidades, que surgen de la esencia del Drama y que nada tienen que ver con las tres unidades "aristotélicas", que miran al Drama desde afuera. Las tres primeras constituyen el núcleo de los problemas filosóficos con respecto al Drama; no pueden faltar en ninguna obra sin traicionarla; mientras que las otras tres se refieren a aspectos técnicos, que pueden o no corresponder a una obra dramática. Shakespeare, por ej., "peca" contra la "unidad de acción", introduciendo intrigas dobles o múltiples en sus obras; tampoco Esquilo guardaba la "unidad de tiempo", p. ej., en la ORESTIADA, y la "unidad de lugar" fue ya dejada de lado en el teatro medioeval.

El término Dramaturgia (Lessing) lo reservamos para la crítica de las obras dramáticas. Al contrario, Dramatología, es el aspecto teórico del Drama, su filosofía. Investiga qué es el Drama y cuáles son sus principios constitutivos.

El Drama “**debe presentar un conflicto. Sin conflicto no hay Drama**” (Shaw). Ahora bien, todas las clases de Arte presentan conflictos: de sonidos, colores, fotogramas, pasos danzables, volúmenes, formas espaciales, metáforas, acontecimientos. El Drama presenta un conflicto humano directamente; su protagonista es el hombre. Ni la Música, ni la Pintura, ni el Cine le son necesarios. Su medio de expresión es el diálogo, sin descripciones novelescas, ni arrebatos metafóricos. Cualquier lugar puede ser apto para Teatro; en él los personajes-actores luchan **con sus ideas y por sus ideas**. Su “agón” no es el ring de los pugilistas, sino el “agón” del espíritu, que agoniza en cada velada para dar a luz una nueva afirmación del hombre. El Drama es el arte **humano** “per excellentiam”.

Los antiguos llamaban al reparto dramático “*dramatis personae*”. Hoy día hablamos de “personajes” y, en algunos casos, de “caracteres” dramáticos. Los antiguos tenían toda la razón. No obstante, puesto que la noción de persona, en los tiempos modernos, se identificó con la de individuo (*sujeto concreto de una esencia en su peculiaridad incomunicable*), es necesario distinguir la persona dramática del individuo. Así nació el término, personaje dramático, para designar el “agonista” que con sus acciones empírico-psicológicas sugiere la presencia de la persona en su aspecto metafísico. Es una de las tantas antinomias del Arte: unir lo abstracto con lo concreto. Se puede hablar de la maldad en sí, pero la maldad en OTELO no se entiende sin Yago, ni Yago sin la maldad “en sí”. El individuo ha suplantado a la persona en el Teatro de Vanguardia; y el individuo como tal, ha desaparecido en el teatro idealista y materialista. La persona está por encima del bien de la especie; no se la puede utilizar como medio para un fin, como hace el “teatro” marxista. Los marxistas pueden ofrecer grandes espectáculos, pero no verdaderos dramas; también los “vanguardistas” pueden ofrecer excelentes análisis del hombre actual, mas el verdadero Arte empieza allí donde termina el análisis, a pesar de que lo presupone.

El término “personaje dramático” es mucho más apto que el de “carácter”, que es un sello duradero y unitario de la personalidad. El Drama presenta los personajes **con sus caracteres** como los presenta **con su aspecto físico y con su ambiente espacio-temporal**. Una misma persona (individuo), como p. ej., Santa Juana de Arco, Santo Tomás Becket, etc., ha sido realizada por distintos personajes. Todos llevan el mismo nombre (Anouilh le da un nombre alegórico, p. ej., ALONDRA), pero todos son distintos porque encarnan distintas ideas. Esta relación a la idea y no a la vida concreta de la persona-individuo hace que un hecho histórico se transfigure en signo, en símbolo. El individuo cede su puesto a la persona: se cubre con la máscara (“prósopon”, en griego) de la persona. De aquí la palabra “prosopopeía”, que es una figura retórica por la que los objetos inanimados actúan como personas. “Prósopon” es máscara y persona, en griego. “Desenmascarar” significa descubrir algo que alguien por propia intención ocultaba. El Drama “enmas-

cara" al individuo concreto dándole un aspecto humano universal y lo "desenmascara", cuando este individuo (o la sociedad concreta) se cubre con algo humano-universal, que no le pertenece.

Existe diferencia entre el conflicto dramático, provocado por la naturaleza del personaje, y el conflicto novelesco, provocado por los acontecimientos, que arrastran en pos de sí al personaje. No cabe duda que la caída del caballo provocó la locura, de HENRIQUE IV (Pirandello), pero tal acontecimiento no lo arrastró en pos de sí. Lo que nos interesa no es su pasado sino la ficción de la locura y su valor gnoseológico.

Por ser la naturaleza del Arte algo simbólico, es imposible que sus personajes se "verifiquen" en la realidad, en la que sólo existen individuos concretos. La ya gastada teoría de la verosimilitud debe entenderse en relación a la idea y no a la realidad concreta. Un personaje de "ciencia-ficción" o de "fantasía-ficción", no puede existir, como tal, en la realidad (p. ej., EL PRINCIPITO, de Saint-Exupéry); tampoco un personaje dramático puede corresponder, en su totalidad, a una persona-individuo concreta. Pirandello lo ha demostrado en sus obras. Doña Luna (**La Vida que Te Dí**), no corresponde a ninguna madre concreta, sino a la Madre, que encierra en sí los sentimientos, deseos y penas de las madres concretas. No se trata de una abstracción ni de tipización, como puede parecer a primera vista. El Tipo es la acumulación de las notas dominantes de una virtud o de un vicio; es ya un personaje completo desde el momento en que se levanta el telón; todo lo que suceda en la escena no lo cambiará, sólo mostrará distintas facetas de sí mismo. Doña Luna, al contrario, no encarna todas las virtudes o vicios de la Madre; su fisonomía consiste en la actitud, tan "maternal", de no convencerse de que su hijo ha muerto, aunque lo ha visto morir, porque ella misma dejaría de ser madre. Molière lleva los tipos a las tablas. Su AVARO expone en cada acto diferentes facetas de sí mismo; es un avaro completo en cada Acto.

El Drama, en su historia, ha mostrado la naturaleza de los conflictos humanos. Podemos reducirlos a cuatro grupos. El primer grupo abarca los conflictos del hombre con algo sobrehumano, con el Destino, ciego y fatalista. Nace así la TRAGEDIA griega, que encarna el noble esfuerzo del hombre para romper sus ataduras cosmocéntricas y encontrar solución a sus problemas metafísicos: de dónde soy, por qué vivo, a dónde voy.

Otro conflicto dramático es el del hombre con algo sobrenatural, la Fe. Nace el MISTERIO cristiano. El hombre ha encontrado, por la Fe, respuesta a sus preguntas vitales; mas, para aceptarlas, se le exige verdaderos sacrificios. Los mártires pueden salvarse y salvar su amor humano con sólo renunciar a lo sobrenatural. No lo hacen; saben por qué

se sacrifican (lo que no sabía la noble Antígona de Sófocles). En este caso Bernard Shaw ha hecho una injusticia con Santa Juana de Arco al hacerle romper el documento de su abjuración por temor de verse condenada a cadena perpetua y no, como debiera ser, por haberse acordado, en este crucial momento del proceso, de sus "voces". Este conflicto con la Gracia aún perdura y da frutos. Ahí están las obras, no sólo de Lope de Vega y Corneille, sino de Claudel, Mauriac, Marcel, Ghéon, Elliot, Peman, Marquina, Mell, Fry, etc. La Tragedia, en el sentido de los griegos, ha terminado. El conflicto "carístico" (charis, Gracia) ha reemplazado al conflicto trágico. Todas las tentativas de revivir la tragedia fracasan. Basta recordar a Racine, O'Neill, Sartre, Giraudoux, Gide, etc. Sus obras no son ya tragedias sino dramas humanos.

"Drama humano" es el común denominador de todas las clases destinadas al Teatro, siempre que encarnen los conflictos del hombre con su ambiente. Unas veces será el hombre que quiere imponer sus pasiones (sentimientos retrotraídos a su forma instintiva) al ambiente; otras, las ideas de libertad, de amor, de comprensión, etc., que el hombre quiere imponer o quebrar en el ambiente. Surgen así **dramas de pasión** (Lope de Vega, Tirso de Molina, Shakespeare, Racine, Lorca, etc.); **dramas del libre albedrío** (Sartre, Camus, Chejov, Jean-Jacques Bernard, H-R Lenormand, Ibsen, Brecht, Miller, etc.) y **dramas del conocimiento** (Pirandello, Ionesco, etc.).

El conflicto dramático no es sólo una crisis pasajera, sino un verdadero combate de sentimientos e ideas. El héroe dramático gana siempre la batalla, no en el sentido físico, pero sí en sentido ideativo. No siempre es fácil decir quién es el héroe o protagonista de un drama, a pesar de que el título de la obra lo está indicando. Así, por ejemplo, el protagonista de la obra OTELO, en el sentido ideativo, no es Moro (Otelo), sino Yago. La misma progresión dramática lo demuestra. Otelo (Moro) progresa en sus celos sólo psicológicamente, mas no dramáticamente. Nada hay inesperado en sus celos después de las primeras maquinaciones de Yago. Este, al contrario, progresa en la maldad (psicológicamente) y en las insidias (dramáticamente).

Si el protagonista no gana la batalla (en sentido bueno o malo), quiere decir que es un ser débil. Un avaro, p. ej., no es bastante avaro y lo engañan; a un apasionadamente enamorado le ponen trampas, que debería prever y cae, etc. Nace así la COMEDIA, cuyo protagonista, por su debilidad de carácter o por su ignorancia culpable de la realidad, puede provocar en el espectador la alegría, o la compasión. Bernard Shaw, por ej., crea las comedias "alegres", mientras que en Pirandello tienen un timbre "triste", lleno de compasión humana. Porque la risa no es un privilegio de la Comedia. La risa nace de la desproporción entre la causa y el efecto. Un niño provoca risa cuando actúa o habla como una persona mayor; o, al revés, cuando una persona adulta se viste o habla

como un niño. Todo lo risible es de alguna manera cómico; pero no todo lo cómico es risible. Lo demostró Pirandello en su ensayo sobre el humorismo. La risa es un fenómeno humano. Casi no existe filósofo que no se haya preocupado de ella. Pero la Comedia, como Arte, supera las teorías sobre la risa y se adentra en las profundidades de la condición humana. Porque la Comedia es más humana que el Drama, siendo el hombre un "héroe" fallido.

Allí, donde el protagonista no es el hombre, sino el Destino o la Gracia (el hombre en tales casos es más bien un antagonista), no puede hablarse de Comedia, aunque el hombre pierda la lucha; no es por su propia culpa, sino por una fuerza que lo supera. Se puede ridiculizar a los dioses, reduciéndolos a una condición humana, como hacía Aristófanes; pero si ellos conservan su dignidad, no hay quien los destrone. Sartre no convence cuando quiere ridiculizar a la Gracia en su *EL DIABLO Y EL BUEN DIOS*. La Tragedia provoca terror y compasión; la Comedia sólo compasión, por más ridículo que se nos presente un personaje dramático.

Para terminar la explicación de esta primera unidad dramático-teatral, diremos que el Drama ha sido escrito no sólo para ser representado sino que la representación misma exige su propio espacio teatral, que varía a través de los siglos, de acuerdo a la naturaleza del drama que se esté representando. La Tragedia y el Misterio exigían cielos abiertos; anfiteatros y plazas delante de las iglesias. La lucha no era con seres visibles, sino invisibles, sobrehumanos y sobrenaturales. A pesar de que las obras de Lope de Vega o de Shakespeare se daban, al comienzo, en los corrales, su naturaleza era "cerrada": el hombre contra el hombre. Nace así el teatro "a la italiana" con un escenario "cúbico" que separa el lugar de la lucha del de los espectadores. Tal teatro correspondía al concepto aristocrático del mundo.

Hoy, con tantos nuevos ensayos en la construcción de los teatros, se quiere romper el aislamiento de la escena; se la hace "esférica" para dar la sensación de unidad entre los actores y público. Corresponde a la visión democrática del mundo moderno. Ya no se trata de llevar a las tablas "un juego dentro del juego" (*the play within the play*), como lo hacía Shakespeare (*Hamlet*, *A Midsummer Night's Dream*, *The Tempest*, *The Taming of the Shrew*), sino hacer "teatro en el teatro" (Pirandello, Anouilh, Lenormand, etc.). Los actores suben al proscenio desde las butacas o desde el vestíbulo, o actúan desde la sala, mezclados con el público.

Esta unidad entre el Drama y el Teatro se nota en la estructura misma del último. Su dinámica tensión arquitectónica converge hacia adentro. No importa cómo se verá desde afuera. No tiene ventanas y casi carece de puertas, y éstas no comunican directamente con el exterior. El Drama es una obra "cerrada": nada deja fuera de sí misma. Se puede

hablar de un “*sur-roman ouvert*”, como quiere A. Gide, en el que la acción puede comenzar de nuevo allí donde había terminado; pero esto no es válido para el Drama. Ionesco quiere crear un “*sur-drame ouvert*”; a mí no me convence en absoluto. Algunos de sus dramas terminan con las mismas palabras y sentencias con que comenzaron. Esta es ya técnica novelesca o filmica, pero no dramática. Ahora bien, la técnica no es algo añadido a una obra artística; es la obra misma. Surge de su naturaleza, de su “idea”. Una novela o un film pueden empezar con la muerte del protagonista y “recontar” su vida. Pero ¿qué haría un dramaturgo si su protagonista muriera en la primera escena? Un novelista puede escribir un “*roman-fleuve*” (*la novela-río*); en cambio, desde Sófocles sabemos que las trilogías trágicas, son, de hecho, tres tragedias distintas. O’Neill quiso imitar al viejo Esquilo (ORESTIADA); pero la trilogía de O’Neill (MOURNING BECOMES ELECTRA) es más novela que drama. En mi opinión, es imposible dramatizar una novela. Ni Dostoiewsky, ni Kaffka, ni novelista alguno quedaría contento con la dramatización de sus obras (de hecho, se han dramatizado sin éxito). La “objetividad” del conflicto dramático, no es la “objetivo-subjetiva” de una Novela; ni la “subjetividad” pura de la Poesía.

Otra de las unidades dramático-teatrales es la existente entre **Autor y Director**. Esta unidad es tal, que no raras veces, se unen en una sola persona: Esquilo, Calderón, Shakespeare, Molière, Goldoni, Goethe... El Director teatral recrea la obra del Autor: su importancia no es inferior a la del autor, porque re-crear es crear continuamente. Los personajes dramáticos ya no están “*en busca de autor*” (Pirandello), sino de director. El los dirige, como buen pedagogo, para que alcancen su plena personalidad. En última instancia, todo dependerá del Director: los actores, el vestuario, la dirección de la escena, la iluminación, etc. Los verdaderos directores-recreadores son los de Teatro y de Música. ¡Cuántos dramaturgos y compositores son incapaces de dirigir sus obras! Ahí está su “otro-yo”: el Director. Existen directores de films y de ballets; crean dirigiendo. No necesitan el “otro-yo”; son directores y autores a la vez.

El dramaturgo crea y el director re-crea. Ahora bien, se puede re-crear de distintas maneras. Por esto la dirección dramática es siempre algo nuevo: nunca se termina. Reinhardt, Stanislavski, Craig, Fehling, Jovet, Strahler, etc., podían repetir una obra y encontrar, cada vez, un nuevo encanto. Cada uno de ellos dirigiría de otra manera a HAMLET, sin traicionar a Shakespeare. También cada velada es una nueva dirección de la misma obra. El trabajo del dramaturgo está terminado (*in facto esse*); el del director está siempre haciéndose (*in fieri*). El Teatro está subordinado al Drama, como el cuerpo al alma. Sin embargo, los dos forman una unidad “substancial”.

Digamos finalmente unas palabras respecto a la tercera unidad dramático-teatral: **El Personaje y el Actor**.

Cuando el dramaturgo crea los personajes de sus dramas no sabe (excepto en casos muy particulares) qué actor les prestará cuerpo, voz, gesto, para que de una vida "abstracta" pasen a otra "concreta". Aquí nace la angustia y lucha interna de todos los verdaderos actores. ¿Cómo dar vida concreta a algo abstracto? ¿Cómo no traicionar lo abstracto (el Personaje) en los gestos, voz, expresiones concretas? El actor-personaje no deja de ser un actor-individuo: ¿Cómo superarse a sí mismo? ¿Entregándose por completo al Personaje? Esto sería peligroso; el Personaje es como una esfinge con múltiples caras. El actor, guiado por el director, ¿debe elegir una de ellas, la que se corresponda más con la suya propia? Pero su propia cara nunca agotará el misterio de la del Personaje. Esto sería traicionar al Personaje; un desastre.

¿Cómo resolver el problema? Se ha escrito mucho sobre la psicología del actor dramático. Hay algo de verdad en cada teoría (Mirbeau, Diderot, Archer, etc.) pero digamos que la psicología del actor dramático no se entiende sino en relación con la psicología del Arte en general. La teoría de la "*distancia estética*" —condición "*sine qua non*" de la contemplación estética— vale, como regla, también para el actor dramático. Los niños-actores, regularmente, se identifican con los personajes que representan. Sufren, lloran, ríen realmente. Es un goce psicológico, más que estético, contemplar unos niños en escena. Nos atraen ellos mismos más que sus Personajes. Para que un actor logre encarnar un Personaje es menester que guarde una '*distancia estética*' entre el actor-individuo y el actor-personaje. No debe entregarse al Personaje, sino mirarse en él, como en un espejo. Tampoco debe entregarse a sí mismo; traicionaría al Personaje acaparando la atención del público con su virtuosidad mímica, acrobática, coreográfica.

¡Qué difícil la tarea de actor! ¡Qué difícil es para un director guiar a un actor! Jurgen Fehling —según nos cuenta Siegfried Melchinger— empujaba a sus actores a un "horno" ardiente. Enardecía su sensibilidad hasta el punto de ebullición, y lograba que se enfriaran en el instante del éxtasis supremo. Así, con invisible espuma en los labios, con los músculos retorcidos y los ojos espantosamente fijos, se erguían allí súbitamente, rígidos, como esculpidos por Rodin o Barlach, estatuas de expresión, visiones de sí mismos.

No hay reglas, a pesar de tantas como se han formulado, para componer un Drama; tampoco las hay para dirigirlo o actuarlo.

Hemos querido, en este artículo, exponer solamente los principales problemas dramatológicos, sin pretender resolverlos en concreto. No hemos querido comparar el Drama con otras clases de Arte y sus interacciones, ni relacionar el actor dramático con el filmico, coreográfico, etc. Esperamos hacerlo en otra ocasión.

DR. RAIMUNDO KUPAREO, O. P.

Vice-Rector de la Universidad Católica de Chile y Decano de la Facultad de Filosofía, es catedrático de Filosofía del Arte y Axiología.

De su **TRATADO DE ESTETICA** han sido publicados los tres primeros volúmenes. En su idioma natal (croata), ha publicado varios libros de poesía, novela, drama, crítica de arte, etc. En castellano, además de múltiples artículos, apareció su "Misterio": **PASION DE CRISTO** (Madrid, 1949), representado varias veces, especialmente por las Radios. Es un colaborador incansable de revistas nacionales e internacionales. Con el Prof. Enrique Gerias fundó el **CENTRO DE INVESTIGACIONES ESTETICAS** y la Revista "AISTHESIS".