

Este ensayo se afina en la necesidad de plantear una serie de principios operacionales para la preparación y escritura de una obra dramática por parte de alumnos de segundo medio. Tomaré como referencia antológica el manual **Crece por la palabra II** de los autores Carmen Balart, Cynthia González y Angel Custodio González, Editorial Salesiana, 1987.

La razón de este intento surge de la constatación, compartida con mis colegas del Departamento de Castellano, de que la mayoría de los manuales en uso pretenden formar "analizadores receptivos" de la obra literaria en desmedro de una actitud dispuesta a la elaboración y a la ejecución. Doy por subentendido el aporte teórico - que el texto expone de un modo ordenado e idóneo - acerca de los conceptos fundamentales sobre el origen de la tragedia, de la comedia y del drama, como asimismo, de las nociones relativas al conflicto dramático y a las sugerencias para el montaje de una obra.

El deslinde que acometo abarca un contenido específico: el tema de la progresión. Las razones de esta elección se verán en el desarrollo de este ensayo, atendida la virtualidad muy cercana a la práctica que este concepto conlleva.

### 1. El concepto de progresión

Se entiende por progresión aquella secuencia en que cada hecho tiene mayor información que el hecho antecedente. Ya sea de un modo u otro, este sentido sumativo va conformando dos niveles de desarrollo: el de avance y el de integración. Por el primero entendemos un hecho nuevo -sintagmático-, válido como información correlativa o duplicada y que enriquece la trama y, por el segundo, un hecho -paradigmático- que profundiza una caracterización de personajes o de ambientes a través de planos que se superponen y se funden para dar relieve o diferenciación.

Al igual que el desarrollo cerebral, la obra progresa para formar una unidad por lo que las etapas de "multiplicación celular" llegan a un estado de completación óptimo que impone un desarrollo cualitativo de "diferenciación o de especialización celular". El cerebro no puede crecer indefinidamente, al modo de uno más uno hasta infinito, así, también la obra termina su crecimiento cuantitativo para favorecer un desarrollo cualitativo.

Estas dos direcciones de la progresión -dramática o narrativa- definen y favorecen las nociones de unidad y secuencia.

Las operaciones proporcionales de secuencia, alternancia, paralelismo, convergencia, inversión, reciprocidad, y correlatividad son operaciones lógicas que estos alumnos ya dominan y que aplican a diario en el álgebra y en la geometría. No hay razón para que no puedan ser aplicadas, entonces, en el plano de la escritura.

### 2. La premisa dramática y sus principios operacionales

La premisa (sigo a Isidora Aguirre) es la idea matriz que anima el núcleo de la progresión, contiene, como el embrión, todo lo necesario para la vida: el tema, los agentes, el conflicto y el desenlace. Su expresión sintética (sujeto-verbo-predicado) es útil como hilo conductor: "aquel que se deja llevar por un deseo ciego de venganza, muere y se condena" (Hamlet); "el que pretende modificar la voluntad del Hado termina cogido por su propia trampa" (Edipo); "quien pretenda medrar de la simpleza del provinciano debe atenerse a un resultado fallido" (Como en Santiago). Una premisa simple, pero robusta, sería como la primera columna o viga maestra por cuanto define un continente y un contenido al que los alumnos podrán recurrir cuando hayan perdido el derrotero: derivaciones indeseadas, flujos divergentes, resoluciones

inmotivadas, desproporciones o escenas impertinentes. Su estructura debe ser dinámica, para distinguirla de un axioma: "la venganza es infecunda" con lo cual no expresamos el movimiento o la agencia de lo que hemos dicho antes sobre Hamlet.

Los principios operacionales son las condiciones de la lógica de la progresión que atañen a la unidad y la secuencia de la escritura:

a) **el universo clauso.** Los personajes conforman un sistema de acciones y caracteres recíprocos que se encierran en torno de la premisa. Por ejemplo, en toda obra sucede - contrariamente a lo que podría ocurrir en la vida corriente- que un personaje que se separa de la acción principal habrá de volver a ella en algún momento. Resultaría inconcebible que Creonte no volviera a informar a Edipo acerca de su misión en el Templo de Apolo. De la respuesta de Creonte depende el curso de la acción posterior. El reencuentro, el regreso, el reconocimiento (anagnóresis) cierra un flujo de acción que le da unidad necesaria a la progresión dramática y esto debe ser dominado por el autor;

b) **lo factual y lo referido.** La acción dramática es económica puesto que se dispone de un tiempo máximo de dos horas par su representación. Entonces, la factual, es decir la acción directa, que sucede en el escenario opera como metonimia de muchas acciones indirectas que no suceden en el escenario, pero que sin embargo son necesarias para la obra. Es el dominio de lo referido. La vida de Edipo en el reino de Pólipo y de cómo fue rescatado desde los valles del Citerón son acciones referidas a través de los parlamentos de los personajes. En toda buena obra deberá predominar la acción directa por sobre la indirecta. Sin embargo, puede ocurrir que las acciones referidas sean importantes marcos de referencia que expliquen una progresión imposible de representar directamente. Es el caso de **Mama Rosa**, de Fernando Debesa, 1957, donde los sucesivos momentos históricos de Chile desde 1906 y que abarcan cincuenta años -el terremoto de Santiago, el Centenario, el populismo alessandrista, el Frente Popular y la declinación aristocrática debida a la irrupción de la nueva burguesía profesional- tienen tanta importancia que llegan a constituir **un conflicto dramático dislocado** -en tanto opera en lo referido y no en lo factual- que resultaría incomprendible para entender el proceso de desintegración de la familia Solar Echeverría el no considerar esta variante estructural;

c) **el tercero excluido.** El interés básico y el suspenso de una representación se afina en una suerte de complicidad entre narrador y lector: hay una tercera persona que no sabe lo que otro se propone hacer y que ha sido dicho en su ausencia o en un aparte. Es el principio del tercero excluido y que abre la posibilidad de la participación anímica del público o del lector. Este principio lleva a la compasión: Edipo es el último en saber el contenido de la predicción del oráculo; o, a la risa: Faustino no sabe que don Manuel ha entrado en sospechas acerca de su plan para un matrimonio provechoso. En la narrativa, este principio funda el suspenso de un desenlace;

d) **la contradicción interna del personaje.** Todo personaje se hace en la acción, pero, además, debe ser congruente con su aspecto físico, con su carácter y con el medio social y cultural del que proviene. La contradicción surge de la naturaleza de la tarea: buscar al asesino de Layo, vengar al Rey, en contra de la prehistoria del personaje. La tarea va a crear un nuevo orden externo a la vez que un nuevo orden interno: un nuevo Rey, la aceptación del destino, respectivamente. El instinto de conservar la vida, el cariño filial, conducen a Edipo y a Hamlet a cavilar o a desviar el curso de su tarea, provocando con ello una acumulación de fuerzas que fortalecen el climax. La ondulación en la toma de conciencia y la actuación en "concordia - discordia" contribuyen a la evolución del personaje, el cual, por este concepto, no actúa como clisé o maqueta -sin relieve alguno- sino que puede mostrar distintos estados y condiciones que aseguren su verosimilitud: el malo puede tener acciones buenas, por ejemplo, y no actuar siempre como malo;

e) **la compensación de fuerzas.** Para la progresión, la diferencia entre las fuerzas X - Y deberá

ser igual a cero. Esto, independientemente de que en el desenlace triunfen el bien y la virtud sobre la maldad y el pecado. En la comedia, la compensación se logra mediante la contradicción entre una condición objetiva y una cualidad subjetiva: Dorotea es rica, pero tonta; Inés es pobre, pero discreta. Ambas deben competir para ganar a Silverio o a Faustino. En la tragedia, el principio de oposición hombre - destino es sabiamente diferido (todos sabemos que el héroe será derrotado) y se funda en la igualación, en el plano humano del mundo, de las fuerzas. Claudio tiene el poder y la Reina, Hamlet, su astucia y el factor sorpresa que deriva de su estrategia de fingirse loco. En las obras narrativas opera el mismo imperativo de verosimilitud: un soldado, armado de un simple fusil, no puede pretender dominar a todo un batallón dotado de armas automáticas. Algo debe suceder para que la diferencia sea igual a cero: una emboscada, una delación, una catástrofe repentina, un apoyo inesperado;

f) **la implicación suficiente y necesaria.** Un cambio de actitud, la elección de una opción, la develación de un misterio, una confesión o el descubrimiento del culpable requieren de la necesaria implicación causal. La necesidad opera por acumulación: Edipo debe actuar porque la peste azota Tebas, hay descontento y pavor. Pero, lo suficiente opera por distinción: si Edipo actúa correctamente, habrá cambio. De esta relación de implicancia depende el diseño del enredo. Una circunstancia inicial lleva a un efecto: Layo, al saber que moriría en manos de su hijo hace que a éste lo arrojen a un monte inaccesible. Otra circunstancia lejana da inicio al paralelismo: Pólipo y Mérope, reyes de Corinto al no poder tener hijos adoptan al niño expulsado desde Tebas. La combinación del azar (aparente para los humanos, pero ineluctable para los dioses) surge por la búsqueda de la implicación necesaria: un ebrio, en un banquete dice a Edipo que no es hijo de Pólipo. Edipo huye a Delfos donde recibe la fatídica predicción. La convergencia se inicia cuando Edipo, pretendiendo huir de su destino, huye de Corinto y se dirige a Tebas. La cadena de coincidencias, propias del principio del universo clauso, se teje con la precisión que da vida a la lógica de la progresión. Es contraria a esta lógica el que el personaje que determina un desenlace apareciera sólo al final o que careciera de todo protagonismo o de preparación para su acto climático. La secuencia implicante debe ser sutil para que después de ocurrido el desenlace el lector pueda revisar su decurso y exclamar; "¡pero, claro, cómo no me percaté antes!".

g) **la orquestación.** Tanto los caracteres de los personajes como las secuencias deben tener una complementación jerarquizada. En lo que se refiere a los personajes, la orquestación del enamorado con su confidente, de la madre con la hija, del juicioso con el temerario, funciona por contraste o complementación. Pero, al mismo tiempo, la caracterización directa: "Hamlet es astuto" admite la caracterización indirecta: algunos personajes deberían hablar acerca de la sagacidad de Hamlet o, éste, debe actuar "inteligentemente".

Para las secuencias sucede algo parecido. Los flujos de las acciones no necesariamente pueden ser lineales -ab ovo- sino que se pueden ensayar con los alumnos otras formas de diagramación en que el cambio de cuadro o de escena posibiliten el avance "orquestado" de las otras historias paralelas o convergentes en un verdadero hipérbaton dramático. Para esto, conviene una cuidadosa planificación del guión que los alumnos ejecutarían antes de escribir la obra.

### 3. **Palabra final**

Lo dicho ahora en este ensayo es válido para el curso de segundo medio, cuya tradición dramática se inscribe dentro de la preceptiva del teatro clásico. Allí, la urdimbre de la progresión dramática tiene su imperio. Pero, todo imperio tiene su confín: después del teatro postbrechtiano y postmoderno tal condición tiene su interdicción. *El teatro de Ionesco ya abomina de la progresión. Con mayor vigor este rasgo aparece en el teatro postmoderno, donde se niega el sentido como principio organizador y el arte juega con la desintegración y a la idea deshilvanada hasta hacer irreconocible el principio de la armonía clásica.* Desde Beckett, los autores ya no buscan crear en sus textos la imitación de locutores tratando de comunicar

o de sucumbir ante el prurito de la coherencia tradicional. Presentan un texto -incluso si toma la forma dialogada- que no es verdaderamente intercambiable o resumible, presto a desembocar en una acción. Es en verdad una verdad poética que se lanza en bloque a un público "computacional" que reordena, traslada o condensa con su propia vivencia histórica de un modo privativo o idiosincrático. Más aún, este llamado global a una recodificación unitaria ya no existe, porque la obra ya no es "eterna" (con texto fijo = propiedad privada) y puede desaparecer para siempre después de su única representación. Bueno, esto es materia de otro ensayo que podría llamarse: "la desaparición de la progresión dramática".

INSTITUTO ALEMAN CARLOS ANWANDTER

## REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- AGUIRRE, Isidora, 1982. *Curso breve de técnica de construcción dramática*. Corporación de Extensión artística de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Apunte mimeografiado, p. 5.
- BALART, Carmen et al. 1987. *Crecer por la palabra II*. Editorial Salesiana, Santiago de Chile.
- DEBESA, Fernando, 1969. *Mama Rosa*. Editorial Universitaria. 2da. edición, Santiago de Chile.
- PATRICE PAVIS, 1988. *La herencia clásica del teatro postmoderno*. Revista Apuntes de Teatro, número 101, primavera 90 - verano 91. Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago de Chile. p. 126.