RODOLFO USIGLI

# *ITINERARIO del AUTOR DRAMATICO*

La Casa de España en México

a JOSETTE

Primera edición, 1940

Queda hecho el depósito que marca la ley. Copyright by *La Casa de España en México*

Impreso y hecho en México
Printed and made in Mexico
por
FONDO DE CULTURA ECONOMICA
Pánuco, 63.

Rodolfo Usigli

# Itinerario del Autor Dramático

La Casa de España en Mexico

*Esta pequeña vulgarización de las preceptivas de la dramática responde a una necesidad que en México tiene un carácter nacional que no excluye siquiera a los autores y críticos profesionales. En realidad es una compilación limitada de las teorías esenciales existentes desde Aristóteles a la fecha. La idea de elaborarla surgió del conocimiento que el autor tiene de esa necesidad y de la curiosidad, cada vez mayor, que el teatro suscita en las nuevas generaciones mexicanas. A colaborar en ella fueron invitados algunos de los hombres a quienes considero verdaderamente capacitados para abordar semejante materia, a fin de que, como obra de conjunto, este* Itinerario *pudiera ofrecer todas las garantías posibles de exactitud y claridad a sus lectores. Todas esas personas se excusaron por diversas causas. Algunos temían quizás parecer académicos o pedantes, por lo mucho que esta clase de trabajos se presta a esa apariencia. Otros me aseguraron que les parecía justo el que yo reservara para mí solo la satisfacción natural de realizar mi idea. Fueron, ciertamente, muy amables y desde aquí deseo agradecer su actitud.*

*Destinado originalmente para ser difundido por una dependencia oficial, este* Itinerario *no pudo aparecer entonces por mi propia desconexión del medio burocrático. Aunque no es una fábrica de autores, ni un dog-*

*ma, podrá quizás parecerlo a quienes piensan que el teatro es apenas un arte de inspiración en libertad. Sería yo el primero en deplorar esa interpretación si no recordara que mi trabajo se dirige justamente a quienes no piensan así, y saben, íntimamente, que el teatro entraña la mayor servidumbre y la mayor grandeza del poeta. Pero, sobre todo, a aquellos raros espíritus capaces de acercarse con candor al problema de la creación dramática.*

*R. U.*

Seguir este *Itinerario* no llevará a escribir buenas obras dramáticas sino a aquellos que posean una capacidad de síntesis y un poder de creación latentes y en espera de un estímulo o de una técnica adecuada. No bastará seguir fielmente todos sus puntos para convertirse en un dramaturgo; pero hacerlo servirá por lo menos al fomento de un público en formación, al que la llamada crítica profesional no ha orientado hasta ahora en México, y también al esclarecimiento de las intenciones de quienes pretendan expresarse en el teatro.

1. Los géneros fundamentales del teatro son la tragedia y la comedia, originadas en las ceremonias religiosas y en los festivales dionisíacos de Grecia, y de su mezcla ha resultado una tercera forma: la tragicomedia, apta para ciertas tramas mixtas, pero poco recomendable por su violenta tendencia al contraste, que es un recurso fácil y generalmente contrario al arte. Una cuarta forma fundamental es la farsa, así llamada por haber sido originalmente un relleno incorporado a otras representaciones. Para mayor claridad de este *Itinerario*, la palabra drama se usará en su estricto valor semántico que la hace aplicable a cualquier género del teatro puesto que significa acción. La obra seria, en la que predominan los elementos y recursos de orden grave y en la que el conflicto se aproxima a la tragedia sin tolerar, sin embargo, el cumplimiento de todos los requisitos de ésta, será designada con la palabra pieza. Junto a estos géneros fundamentales puede colocarse a los me-

nores, o subgéneros, más usuales: la sátira (poco explotada actualmente), el melodrama y el sainete.

II. Cada uno de estos géneros es condicionado por los diversos estilos que han predominado en el teatro *al igual que en todas las artes: el clásico y el romántico*, estilos manantiales, y sus derivados: el neoclásico y el neorromántico; después, el realista en todos sus diferentes grados; el naturalista, el simbolista, el impresionista, el expresionista y el poético en su sentido moderno.

III. Es conveniente que el autor consigne su idea ante todo en forma sinóptica, en una extensión que no necesita exceder de dos cuartillas, con objeto de discernir los requisitos indispensables de la obra y cerciorarse de la presencia en ella de un *conflicto* o nudo, sin el cual no puede haber teatro. Este conflicto puede ser el del hombre consigo mismo y sus pasiones; del hombre con el destino; del hombre con el ambiente, o bien el naturalmente suscitado por las pasiones contradictorias de los *personajes*.

IV. Después convendrá al autor fijar ante todo los límites de estilo y género de la obra que va a escribir, basando esta delimitación en el elemento esencial que lo haya decidido a escribirla.

V. Los elementos esenciales que determinan la creación de una obra dramática son:

a).—La anécdota o trama.
b).—Los caracteres.
c).—La idea central o filosófica.
d).—La situación.
e).—La tesis.

Todos estos elementos corresponden por igual a cual-

quiera de los géneros y estilos mencionados. El menos importante es la tesis o doctrina que se pretenda sustentar, pues en principio toda buena producción dramática contiene una tesis implícita, y subordinar la acción a la tesis impedirá el libre movimiento de aquella, falseará casi siempre los caracteres y mermará la calidad artística de la obra.

VI. Una vez que el autor haya fijado el género y estilo de su obra para darle la *unidad* indispensable, deberá definir la extensión justificada por el elemento esencial de donde parta, considerando que toda obra o acción, debe tener un principio, un centro y un fin para obtener su desarrollo y madurez propios y absolutos.

VII. Definirá entonces el lugar de acción, procurando en todos los casos ajustarse a una unidad, no tanto por causa de un ciego respeto a las exigencias de los preceptistas clásicos, que así lo piden, como por la solidez misma de la arquitectura de su obra, y porque la unidad de lugar implica un problema de orden teatral que desaparece donde la variedad de los lugares de acción facilita la tarea y presta características de orden cinematográfico a lo que debe ser teatral únicamente.

VIII. Fijado el lugar, es preciso definir el tiempo de la acción. Los preceptistas clásicos han disputado sobre si es de doce o de veinticuatro horas. Pero dos cosas son las que principalmente condicionan el tiempo de la acción. Una es la anécdota misma con sus exigencias particulares; otra, el cambio de sentimientos o la reflexión que lo motiva en los caracteres. La habilidad del autor puede reducir el tiempo, si logra que la obra principie en el momento ya maduro de la vida de los personajes, cuando todos los antecedentes se han des-

arrollado fuera de la escena pudiendo comprimirse en pocas frases del primer acto, y va a tener lugar únicamente la acción decisiva. Mientras menos realista sea la obra, más fácil será condensar en ella largos períodos de tiempo.

IX. Después de fijar el lugar y el tiempo de acción, el autor deberá prestar su atención al problema de los personajes. En ninguna obra debe aparecer mayor número de personas que el estrictamente indispensable para el desarrollo del drama. Además, todos los personajes deberán aparecer entre el principio y el centro de la obra, en un orden lógico y en una progresión natural. Sólo en casos excepcionales podrán aparecer nuevos personajes al final, cuando no requieran un desenvolvimiento psicológico particular, o cuando operen como factores determinantes en la acción de los personajes centrales. También podrán usarse personajes episódicos con el objeto de completar el ambiente en que se desarrolla la obra, o de darle un acento local determinado, pero es preferible no abusar de ellos. Esta regla no comprende, como es natural, a la comparsería inherente al teatro de masas, a las obras que reclamen aparición de cortes, o grupos sociales, ejércitos, etc. Pero aun en estos casos el autor debe usar de su ingenio para lograr el fin que se propone con la mayor economía de elementos.

X. Una vez que haya seleccionado los personajes indispensables, el autor deberá ocuparse en determinar con la más absoluta precisión el carácter de cada uno, y prever hasta donde fuera posible todos sus cambios y reacciones a través de la acción. Todo personaje deberá ser claramente delineado y estar sujeto a límites específicos, para evitar que incurra en inconsistencias de pensamiento o de acción, en actitudes incongruen-

tes, etc. Hay dos medios directos a este fin: trazar los personajes como "tipos", bien recortados pero sujetos a un denominador común o genérico, superficiales pero *claros y con límites visibles; o bien, dar a cada uno una* profundidad y una perspectiva de valor psicológico, haciendo, en suma, un estudio elaborado del carácter particular del personaje. De este modo, pueden crearse *caracteres*, que es lo más difícil porque corresponden a valores humanos individuales y singulares; *tipos*, que son representativos de grupos, clases, naciones, etc., o *siluetas*, para los casos en que no entre en juego ningún movimiento psicológico ni genérico del carácter. En todo caso, la elección del medio para trazar a los personajes está igualmente sujeta a los límites de unidad *impuestos por el estilo y por el género.*

XI. Satisfecho el requisito anterior, es necesario fijar las entradas y salidas, o sea las presencias y ausencias, de los personajes, de una manera congruente y bien ligada con el desarrollo de la acción, a efecto de que ninguno de ellos permanezca en escena mayor tiempo que el necesario para su función específica, ni tenga que salir o entrar nunca sin un *motivo* verdadero, razonable, *lógico y claramente derivado de su carácter y de su* función en la obra. El autor debe cuidar escrupulosamente de no olvidar nunca a un personaje dentro o fuera de la escena. Cuando lo mantuviera en ella sin hablar, deberá darle un objeto perfectamente claro para el público. En el teatro todo debe tener un objeto y tender a una unidad.

XII. El siguiente punto a observar es uno de los más importantes para el autor dramático. Se refiere al lenguaje en forma dialogada. El diálogo es el medio de expresión de que se valen los personajes para exponer su carácter y sentimientos, justificar sus acciones, expli-

car los antecedentes del drama, presentar a otros personajes; para mencionar los hechos ocurridos fuera de la escena que deban reflejarse de un modo directo sobre la acción; y, finalmente, para hacer las revelaciones que provoquen el desenlace feliz o infortunado de la obra. El diálogo debe consistir en un lenguaje claro, animado, *viviente*, que impida al público recordar que asiste a un espectáculo de imaginación, y aleje toda idea de un habla puramente literaria. Para este fin el diálogo debe supeditarse también al estilo, al género, a la época y al ambiente de la obra, y particularmente a la edad, la condición y el carácter de los personajes. El diálogo debe *parecer* real en relación directa con el estilo de la obra; pero esto no significa que deba ser *desusado* al tratarse de un drama situado en una época ya histórica, ni absolutamente *fotográfico* en un drama moderno. El autor tendrá que procurar que su lenguaje vivo sea, además, un trabajo literario digno de perduración y gramaticalmente sólido, aun tras la apariencia del lugar común y del habla cotidiana de las gentes que trata de presentar en su obra. Ningún sistema debe regir el uso del diálogo, como no sea el ritmo. Es decir: los personajes no deben usar solamente parlamentos de breve extensión o bocadillos, ni apelar regularmente a largas tiradas. En cada parlamento es necesario usar precisamente el número de palabras que requiera la expresión de la idea; pero sin olvidar que el lenguaje del teatro exige ante todo una concentración de orden poético, aunque sea en frases ordinarias y realistas. Al eludir todo sistema, se amplía la posibilidad de expresión de los personajes y se evita la monotonía que crean por igual los bocadillos o las tiradas. Para establecer el ritmo del diálogo deben tomarse en cuenta dos factores: el flujo natural del lenguaje y la alternación de escenas hechas con frases largas y de escenas tratadas con frases cortas.

Con todo, el ritmo tiende generalmente a establecerse por sí solo cuando la arquitectura del diálogo interpreta con exactitud las ideas que expresa. El lenguaje de cada uno de los caracteres deberá corresponder precisamente a su fisonomía personal y a su función dentro de la obra y distinguirse sin la más ligera debilidad del de los demás. El autor tiene que diferenciar a sus personajes por el lenguaje; pero sin olvidar que todos ellos están a la vez sujetos a una unidad, al denominador común del estilo personal del escritor, y sin permitir tampoco que éste llegue a hacer borrosos los caracteres. El buen diálogo, con valor dramático y literario a la vez es quizás la hazaña más difícil del autor.

XIII. El siguiente punto a observar en la elaboración de una obra es su continuidad o *progresión*. Por progresión se entiende la distribución de los episodios en razón directa de su lógica, de su importancia y de su intensidad. La lógica exige que ningún episodio correspondiente al medio o al final, aparezca fuera de su sitio, pues poner en el principio un episodio del final o del medio altera el orden y precipita la acción, mientras que poner un episodio del principio al medio o al final, destruye el ritmo y retarda y estanca la acción. La importancia de los episodios define también su situación en la obra, debiendo considerarse que hay dos clases de episodios importantes: aquellos que determinan las acciones de los personajes, o sea los episodios de *causa*—que deben situarse lógicamente al principio—y aquellos que resultan en consecuencia de las acciones de los personajes, o sea de *efecto*, que corresponden al medio o al final del drama. La intensidad requiere, a su vez, que los episodios sean colocados en una gradación inflexible, a fin de que los menos intensos conduzcan hasta los más intensos para que la culminación de la obra sea clara al

público, armoniosa y correspondiente al sentido arquitectónico del teatro. Es requisito de la progresión que el medio continúe lo expuesto en el principio y que el final termine lo sentado en el medio. Hay que evitar las regresiones entre los actos, pues todo movimiento tiende naturalmente hacia adelante. El precepto clásico que reclama la existencia de una exposición, un nudo y un desenlace, sigue siendo válido. Debe observarse, por otra parte, que es inconveniente terminar una obra o un acto en el momento mismo de su culminación, pues esto produce desconcierto en el público. La velocidad a que la idea o la acción teatral viajan hacia el público es siempre mayor que la velocidad emotiva con que el público las asimila. Por esto se aconseja que el episodio culminante de la acción, cerca del final, sea seguido de una última fase más lenta y menos intensa—una fase de *relevo* y conclusión que deje al espectador el tiempo necesario para comprender y asimilar completamente la culminación del drama. Esta regla es también aplicable en la comedia a las líneas que siguen inmediatamente a un chiste. La risa del público se retrasa generalmente algunas fracciones de segundo, a veces un segundo o más, y puede entonces cubrir la frase que sigue al chiste; por lo tanto, esta frase no debe ser nunca importante, aunque tampoco debe dejar de aparecer, pues el movimiento en el teatro es *continuo* y la pausa sólo puede existir como parte del movimiento. La progresión, por tanto, no puede sufrir interrupción alguna sin peligro de que el drama decaiga y pierda terreno en el interés del espectador.

XIV. El ritmo es el misterio más profundo del teatro. Es proporción y repetición. El ritmo determina la distribución, la longitud y la equivalencia de las escenas y los periodos similares de la acción y del diálogo.

En toda obra existen escenas paralelas, ya sean accidentales o fundamentales. Su recurrencia progresiva es lo que presta equilibrio y armonía a la obra. El ritmo *no* es variable; puede reproducirse en dimensiones mayores o menores, pero sin alterarse en su trazado fundamental, como ocurre, por ejemplo, con los arcos y ventanas de un edificio, o con el tema básico de una sinfonía. Rige también a través de las escenas diferenciadas por su valor de proporción, tal como sucede en el cuerpo humano, en el que es posible discernir la armonía que existe entre los tamaños de los diferentes miembros y órganos, pues el ritmo pide que cada parte tenga sus proporciones justas en el conjunto. También debe entenderse por ritmo el fenómeno que afecta al movimiento de una obra, no en su *velocidad*, sino en su presencia persistente a través de los diferentes episodios, pudiendo ser un ritmo alegre o triste, majestuoso o ligero, compacto o espaciado, pero siempre correspondiente al género y al estilo de la obra.

XV. La velocidad o *tempo* afecta directamente a la acción a través del diálogo o del movimiento. Cada obra tiene su ritmo y su velocidad. Mientras el ritmo se refiere a las proporciones, la velocidad se refiere a la exactitud; puede encerrar en dos horas y media tres actos con mayor número de palabras y de acciones que otra obra que, con menos acciones y palabras, dure, digamos, dos horas cuarenta y cinco minutos, haciendo que los movimientos y las palabras marchen en exacta coincidencia y sufran una misma aceleración. Esto no excluye la necesidad de exactitud y coincidencia en una obra más lenta, ya que en ella se trata, simplemente, de *otra* velocidad. Un buen ejemplo de la velocidad puede encontrarse en los velocímetros de dos máquinas de régimen diferente. Un buen ejemplo del ritmo, en la

organización y en los movimientos de una prensa de imprimir. Un tren de ferrocarril proporciona el ejemplo conjunto de ritmo y de velocidad, como los pulsos y la marcha de la sangre definen también el ritmo, que es regularidad en la repetición de un mismo fenómeno. La diferencia fundamental entre velocidad y ritmo consiste en que la primera sólo afecta parcialmente a las obras, en tanto que el ritmo las afecta en su totalidad.

XVI. Obtenida la unidad de conjunto de su drama, el autor encontrará que necesita someter cada escena y sus partes a una revisión cuidadosa, estrictamente objetiva, a fin de prestarle una progresión particular. No se trata de *rellenar*, pues cada acto y cada escena deben limitarse a contener justamente lo necesario, sino de evitar toda flojedad en ciertos períodos del diálogo o de la acción. Como cada acto, cada escena debe progresar, ascender en intensidad, culminar y dejar en seguida la fase de relevo a que se ha aludido antes, y que en este ángulo tiene por objeto restablecer un encadenamiento lógico con la siguiente escena. Para estos casos es válido apelar, especialmente en la comedia, a la repetición creciente de una frase o de una situación determinada hasta llevarla al punto en que debe producir un nuevo acontecimiento, que puede ser enteramente contrario a lo que se hacía esperar; pero que de preferencia debe dar esto último, aumentado por lo que podría llamarse un superávit, un interés o una ganancia.

XVII. La extensión normal de una pieza es de tres actos (más dos apariciones del coro o intermedios), entre los griegos, españoles del siglo de oro y autores modernos; cinco entre los latinos, los ingleses isabelinos y los neoclásicos franceses; y cuatro actos en general durante el realismo y el naturalismo. Se ha convenido en que la duración de una obra no debe exceder de dos

horas (dos y media con intermedios), y pocos autores han podido rebasar con buen éxito este límite (Eugene O'Neill). Conviene, por lo tanto, considerar esta extensión de tiempo, y distribuir rítmicamente en ella los actos o cuadros en que se divida la obra. En lo relativo a la extensión individual de los actos, hay que observar ante todo las necesidades mismas de la obra: si la exposición *necesita* ser elaborada minuciosamente, el primer acto puede exceder en longitud a los siguientes; si es el nudo el que necesita de la intervención de mayor número de factores, el segundo acto tendrá que ser el más largo, y puede aplicarse un concepto idéntico al tercero. Es preferible, sin embargo, que exista un equilibrio entre los actos, pues uno excesivamente largo aburre al público, y uno excesivamente corto lo desconcierta. El ritmo mismo requiere proporciones análogas en todos. La costumbre que se cree moderna, y es bastante antigua, de dividir los actos o jornadas en pequeños cuadros o escenas con cambio de decorado en cada uno, aparte de hacer más costosa la producción de la obra, la priva de unidad y la hace cinematográfica en su estructura, por lo que debe evitarse siempre que sea posible sin detrimento de las *necesidades* verdaderas de la obra. Los autores contemporáneos, inclusive, se acogen de modo general a la antigua regla de la unidad de lugar.

XVIII. CURVA ASCENDENTE Y DESCENDENTE DE LOS ACTOS.—La mejor descripción gráfica del movimiento de una obra dramática está en la curva ascendente. El principio o primer acto, que por lo general se inicia en un plano relativamente bajo, describe una curva hacia arriba y desciende ligeramente en su última parte. El segundo acto, o medio, toma su punto de partida siempre en la altura misma en que

terminó el primero, o sea que nunca debe volverse al plano bajo inicial; describe entonces su línea ascendente, que traza una curva mayor que la del principio y, a su vez, puede o no sufrir un descenso, más ligero en todo caso que el anterior. El tercer acto, o fin, debe empezar también a la altura en que terminó el medio, describir su curva hacia arriba y descender lo necesario, aunque en ningún caso podrá volver al plano bajo del principio. Esta regla se aplica igualmente a la división en escenas. En una palabra, todo movimiento teatral excluye el retroceso; va hacia adelante y hacia arriba a un tiempo, y los ligeros descensos de que se habla representan las escenas finales *de relevo* ya mencionadas. Tratándose de piezas en un acto, es conveniente, por razones de ritmo, dividirlas de un modo ideal en principio, medio y fin, por un procedimento análogo.

XIX. LOS FINALES DE ACTO.—Una vez aplicada esta regla, es fácil concebir los finales de acto en su aspecto técnico. Pero es necesario, a la vez, observar en ellos dos requisitos principales. Uno es la frase final, destinada a marcar la altura adquirida en el movimiento de la obra. El otro, es la tensión expectante o la suspensión y el interés, el estado de sed, en suma, en que debe mantenerse al auditorio. Los sistemas para alcanzar este resultado son casi tan numerosos como los autores y, podría decirse, como las obras, pues cada una lleva en sí sus propios recursos cuando es una creación integral. La frase del telón, como se la llama, debe generalmente sugerir, sin revelar por entero; prometer sin entregar totalmente, tratándose del primer acto. La del segundo debe expresar que el conflicto ha llegado a su punto máximo, a su planteación en forma de dilema definitivo, al choque total de los caracteres con su problema o entre sí; pero, a la vez que sugiera los varios

desenvolvimientos y soluciones posibles, evitará inclinarse por ninguno de ellos a fin de mantener al público en la incertidumbre indispensable al teatro. El final del tercer acto debe ser satisfactorio por cuanto exprese la llegada a una conclusión que sea la suma precisa de los factores acumulados en la obra. Este es, quizás, el más difícil de todos. Al mismo Shakespeare se le reprochan algunos finales precipitados. Dentro de estas líneas generales caben la sorpresa y el contraste en los finales, si bien el autor evitará cuidadosamente que la sorpresa o el contraste rompan con el contenido o con el ritmo de cada acto, o que introduzcan elementos no motivados en el curso del mismo. También, que los *efectos* teatrales de que se valga para hacer caer el telón sean ilegítimos por la violencia o por la afectación de la frase, o por precipitar la situación. Cada final de acto, por lo tanto, debe ser una suma de los elementos del mismo, y el final del fin una suma general de la obra. Esto es indespensable por razones de ritmo, de orden y de equilibrio, tanto en el orden técnico como en el estético. El ejemplo más fácil que puede ofrecerse es el de los finales paralelos: el primer y el tercer actos pueden terminar de modo idéntico. Sin embargo, esto deja en el aire el final del segundo acto. Hacer los tres paralelos presta monotonía a la obra. Hay que tener presente que es en los finales, sobre todo en el último, donde más fácilmente se hace ostensible cualquier forzamiento en una obra. La única solución a este problema parece consistir en que el autor sepa de antemano, antes de lograr una planeación general de su pieza, cómo va a terminar cada uno de sus actos y tenga ya sus frases que se podría designar como claves. Pero esto pertenece ya al dominio de lo que se llama inspiración.

XX. El autor debe eliminar de su itinerario tales

recursos como rebasen la naturaleza misma de lo teatral —entendiéndose por teatral lo que corresponde a exactitud en los valores del teatro y no a los efectos gruesos viciosamente llamados teatrales—, y aun tales como las sorpresas no preparadas o *motivadas*. Estas últimas son demasiado fáciles y marcan una pereza o una falta de honestidad en el autor. Todo desenlace, por sorprendente o arbitrario que parezca, debe constituir un resultado matemático, una suma de los factores que han intervenido en la obra y que el público ha visto desfilar desde la exposición. Este resultado o suma puede ser lo contrario de lo que podría preverse, pero necesita provenir en todo caso de los mismos elementos, sin tolerar la intervención de uno solo ajeno. En ninguna forma debe el autor sorprender desmesuradamente al público ni defraudar jamás sus expectaciones, pues al hacerlo trabajaría contra la integridad misma de su obra. Los recursos del autor deben ser siempre legítimos y responder al propósito de unidad de la obra. Un recurso ilegítimo es, por ejemplo, el que produce artificialmente el llanto o la hilaridad en el público por medio de un efecto *teatral* cuando el autor no puede resolver o sostener lógica y congruentemente una situación, o cuando no puede mantener en pie el movimiento psicológico de un personaje. Es ilegítimo también explotar el llanto o la risa del auditorio más allá de lo que toleran los límites mismos de unidad de una obra.

XXI. Se ha hablado de la pausa como parte integral del movimiento del drama. La pausa, en efecto, no debe comunicar nunca la impresión de una laguna; está sujeta, igual que el movimiento y el diálogo, a progresión, o sea a una repetición calculada y ascendente destinada a aumentar el valor y la intensidad dramáticos. Ninguna pausa necesita ser igual a otra en propor-

ciones, pues el autor debe tender siempre a evitar la duplicación de sus recursos, y éste es el elemento cuyo manejo requiere mayor discreción. En general, sólo debe usarse cuando su presencia venga a subrayar lo que el movimiento o la palabra no expresen del todo, cuando exponga la continuación del movimiento interior de los caracteres, y, sobre todo, cuando su valor dramático exceda al que pudieren tener la acción o la palabra.

XXII. De tanta importancia como lo que ocurre dentro de la escena—y a veces de mayor importancia—es lo que ocurre fuera de ella, ya sea durante el desarrollo de los actos o en las interrupciones o intermedios en que transcurre una parte del tiempo del drama. Técnicamente, debe ocurrir fuera de la escena todo aquello cuya realización presentare dificultades sólo superables con la ruptura de la *unidad* del drama, u otras imposibilidades de orden material, y, en general, todos aquellos sucesos cuyo reflejo sobre la acción de los caracteres sea más trascendental que su realización misma. Pero de un modo invariable, todo lo que suceda fuera de la escena debe tener una correspondencia en lo que acontezca dentro de ella y servir a la progresión de la obra. Debe hacerse siempre suponer al público que los personajes continuan viviendo, moviéndose, haciendo algo importante para la acción o la trama cuando han salido de la escena o cuando el telón ha caído. Para los personajes no hay intermedios, *no hay interrupción.*

XXIII. De modo preceptual, el teatro repudia la repetición de acciones o palabras como un recurso barato e insuficiente. El autor se encontrará a menudo, sin embargo, ante la necesidad de acentuar, por medio de la repetición, un concepto o un movimiento. En este caso tendrá que recurrir a la mayor variedad posible, de manera que la frase o acción repetida adquiera cada

vez un valor y una intensidad mayores y que, siendo la misma, no lo parezca de modo absoluto. Pero aun así, el autor podrá comprobar que siempre es preferible que la repetición no exceda de tres veces, considerando las características mágicas de este número, que hace en cierto modo invisible la repetición y suscita la idea de *unidad* de la frase o acción repetida.

XXIV. Los relatos hechos por personajes en la escena son difíciles de tratar. Ante todo, deben ser fundamentalmente relatos de acciones que el espectador no ha podido presenciar. En seguida, deben coadyuvar a la progresión del movimiento, produciendo un efecto estimulante y animador sobre los demás personajes, provocando en ellos acciones, reacciones y determinaciones encaminadas a resolver satisfactoriamente la obra. Deben ser relatos ligados de modo racional con la trama y no añadidos o rellenos. El espectador sólo puede tolerar que un personaje refiera algo que él ha visto ya, cuando los hechos sean alterados voluntaria y deliberadamente por el narrador para provocar una reacción particular en su oyente, o bien cuando el relato va a exponer una interpretación singular, reveladora del carácter del narrador. En este último caso, su tratamiento es más complejo y amerita una atención especial de parte del dramaturgo.

XXV. La progresión de las escenas de una obra está subordinada ante todo a su variedad. Este último requisito pide que los personajes sean alternados en las diversas escenas en una proporción de número o de tiempo siempre diferente. En una obra simétrica—y casi todo drama debe serlo—las escenas entre dos personajes deberán alternar con otras en las que figure mayor número de ellos, es decir, tres, cuatro, cinco, seis, en forma primero ascendente y después descendente, hasta que,

siendo *necesario*, vuelvan a quedar sólo dos caracteres principales o secundarios. La intensidad puede lograrse por igual con el aumento o con la disminución del número de personajes, y la escena culminante puede, según el caso, necesitar de una multitud o de una pareja solamente. Recuérdese que la sucesión de diálogos entre dos personajes, o de escenas entre varios, sin alteración, implica pobreza de recursos, monotonía, falta de variedad, salvo en casos excepcionales como obras cuyo reducido número de caracteres así lo pida. En este caso, debe buscarse la variedad alternando al primer personaje, por ejemplo, sucesivamente con el segundo, el tercero y el cuarto; al segundo con el tercero, el cuarto y el primero; al tercero con el cuarto, el primero y el segundo, etc. El monólogo o soliloquio parece definitivamente caído en desuso aun dentro del teatro poético, y debe ser evitado especialmente en obras realistas o naturalistas. Sin embargo, para mayor variedad, es posible intercalar pequeñas escenas de *transición* a base de un solo personaje, con tal de que éste se limite a ejecutar determinados movimientos, a realizar acciones puramente pantomímicas o a pronunciar una sola frase, que puede ser un comentario a lo que acaba de ocurrir, una amenaza, una burla, un recuerdo tardío, etc. Nada, ni siquiera un lenguaje excelente, puede suplir la falta de variedad.

XXVI. Una vez que el autor ha tomado en consideración todos estos factores, antes de desenvolver su sinopsis en forma dramática, debe *visualizar* la acción de su obra en todo lo posible, si bien esto no significa que necesite prescindir voluntariamente de las sorpresas, hallazgos y transformaciones que sobrevienen a menudo en el desenvolvimiento de un drama en proceso de elaboración. *Visualizar* es la acción que permite objetivar, dar una tercera dimensión al lugar, la trama y los

personajes. El autor debe saber dónde y en qué ambiente va a transcurrir su drama; calcular el número de puertas y ventanas que la acción necesitará; las puertas especialmente sirven para diferenciar las entradas y las salidas y para dar un relieve y un valor propios a cada una. Esta es una conquista del teatro moderno, pues en el clásico griego eran de reglamento tres salidas. Después, el autor está obligado a conocer todos y cada uno de los muebles y útiles que jugarán en la escena, disponiendo su composición en ella de un modo que responda precisamente a las necesidades de la obra. Así sabrá cuáles y cuántos movimientos variados pueden ejecutar sus figuras, podrá colocar ciertas frases en ciertos sitios precisamente. Para el objeto puede trazar un pequeño plano de la escena, en el que comprenda a veces hasta las habitaciones o los exteriores que *no se ven*, a fin de conocer la casa y sus alrededores, de calcular el tiempo lógico de las entradas y salidas, y de dar mayor flexibilidad al movimiento de los personajes. En el plano hará figurar en forma convencional el mobilario y los útiles que necesite, para llegar al mismo resultado. Deberá visualizar igualmente las proporciones, las características arquitectónicas y los colores de su decorado, de modo que éste comunique única y precisamente el ambiente adecuado al ritmo, al tono y al contenido de la obra, observando además una unidad escrupulosa entre el estilo del decorado y el estilo de la obra misma. Así todo estará en su lugar, *en su país*, y no fuera de él. Visualizará igualmente el movimiento de objetos como cuadros o muebles que cambien de lugar, cortinas practicables, paquetes, lámparas, etc., así como de los útiles personales de cada uno de los caracteres: abanicos, armas, bastones, sombreros, cigarreras, bolsos, etc. Realizado este proceso de visualización hasta la extremidad posible, el autor podrá dedicarse con entera fa-

cilidad a la acción de escribir. Esta es la rutina que, en lo general produce mejores resultados, y la que más simplifica la tarea de escribir.

XXVII. Para lograr por parte de sus actores un entendimiento perfecto y una interpretación exacta, el autor intercalará en el texto de su diálogo las indicaciones de movimiento necesario que se conocen por acotaciones. En éstas deberá ser explícito sin extensión, conciso sin oscuridad y exclusivamente *funcional*, absteniéndose de darles un carácter literario o de comentar en ellas la acción o el diálogo, y usándolas sólo para guiar al director, al actor, al escenógrafo, hacia la buena realización de su obra. Mientras menor sea el número de acotaciones más simplificada se verá la tarea de los intérpretes: pero hay que evitar el exceso en la escasez como en la demasía y atenerse a lo *necesario*, que es la verdad misma del teatro.

XXVIII. De todas las tareas del autor, la más compleja es quizás la que se refiere a la caracterización de sus personajes. Los medios principales para caracterizar a un personaje son: la expresión hablada, las reacciones psicológicas, los movimientos, la posición social y la edad, ésta considerada como un factor moral independiente del maquillaje. En principio, todos los caracteres deben estar sujetos a una *identidad de valores* sin la cual no existiría equilibrio en la obra. Esta identidad nada tiene que ver con la extensión del papel de cada personaje, ni con el brillo de cada escena, ni con lo principal del carácter. Se refiere exclusivamente al relieve que cada uno debe tener en lo suyo. Habría que considerar la obra teatral como un cuerpo humano, en el que todas las funciones son equivalentes e interrelacionadas, dependen unas de otras y son igualmente necesarias. El problema de la caracterización consiste ante todo en

dar unidad a cada una de las partes de ese cuerpo: unidad de movimiento y de función, y en seguida en armonizar los caracteres en una composición lógica en la que cada uno cumpla con igual maestría y oportunidad su cometido, tal como ocurre con la cabeza, las manos, los pies, la respiración, etc., en el cuerpo humano. Cuando un personaje no es necesario debe eliminársele, pues produciría la impresión de una tercera mano o de una segunda nariz. A veces, para obtener mayor variedad, puede seguirse el procedimiento de *dividir* uno o dos *caracteres* entre varios *tipos*. Esto es recomendable para las obras en las que aparecen políticos o figuras destinadas a hacer número; pero debe limitarse con gran severidad, pues de otro modo el diálogo se dispersaría en bocadillos. Pueden alternarse en una misma obra caracteres y tipos; pero sólo cuando los varios tipos genéricos dan la suma de un carácter. En otras palabras, cuando los tipos sean representativos de una idea social o general y no necesiten tener profundidad personal. En todo caso, es preferible que en una obra de caracteres la mayor parte de los personajes tengan carácter propio. En cambio, en las obras a base de *tipos*, éstos pueden alternarse con siluetas o figuras episódicas sin relieve, aunque también es preferible que todos los personajes sean tipos. El tipo y la silueta que carecen de valor psicológico son característicos del teatro español, ya en la comedia sentimental o en la comedia de astrakán. Deben evitarse en lo posible por cuanto son deleznables en la representación humana y conductos demasiado estrechos para la emoción dramática.

XXIX. Si bien la lógica de los acontecimientos en el teatro se halla desligada de muchas trabas de orden primario, tiene una correspondencia directa con las esencias de todas las cosas, de manera que cuanto ocurre

en el teatro debe parecer probable aun dentro de la imposibilidad. Lo improbable, aunque sea posible, debe desecharse. Por otra parte, la lógica del teatro necesita ser comprendida como más concentrada que la lógica de la vida, de suerte que mientras en la vida la lógica se embaraza de infinidad de obstáculos circunstanciales y sigue a menudo una línea quebrada, en el teatro debe seguir una línea recta y prescindir de toda superfluidad. Cuanto detalle intervenga en el teatro debe, una vez más, ser necesario.

XXX. Todo lo que pasa en el teatro necesita ser objetivado, adquirir una tercera dimensión, aun cuando se trate de una idea filosófica o de cualquiera otra abstracción mental. La objetivación clara y el movimiento preciso son los únicos elementos que dan vitalidad y respiración a una obra.

XXXI. El autor debe tener siempre presente la limitación del tiempo que le impone la circunstancia de que la obra no será completa mientras no se presenta a un público, y que este público rara vez puede forzar su atención más allá de un límite promedio de dos horas y media. Por consiguiente, las descripciones de ambiente y de carácter, en las que un novelista, por ejemplo, puede invertir de veinte a cien páginas, un dramaturgo debe aspirar a resolverlas en veinte o cien palabras. Pero esta reducción se entiende como una selección llena de energía, pues nada de lo que se dice en el teatro, aun lo más aparentemente superficial, debe carecer de lo que podría llamarse una *electricidad*.

XXXII. El autor necesita situar su profesión en los ángulos siguientes: Escribe para un público determinado, para aquel sector del público cuya vida le interesa reflejar y cuya paga le interesa recibir, y no para todos

los públicos, si bien éste es el ideal que resulta de una elevada capacidad. Aunque no escribe precisamente una obra literaria, debe darle condición de perdurable literariamente hablando, o por lo menos de *legible*. Escribe para el teatro precisamente, y por lo tanto con absoluta sujeción a las limitaciones y recursos de un escenario, aunque pueda aumentar estos últimos por medio de una ingeniosidad natural. Escribe para actores, es decir, para seres humanos, falibles y maleables; le interesa, por lo tanto, estudiar previamente las posibilidades y las limitaciones de los actores a quienes ha visto actuar, y escribir para ellos a fin de hacer posible la realización inmediata de su obra. Debe conocer el tema de que se trata y el ambiente en que se desarrolla su drama, sin que esto circunscriba necesariamente su tarea a una función meramente repetidora o reproductiva, ni oponga obstáculos al vuelo de su imaginación, aunque su imaginación debe ser puesta en movimiento por una realidad humana o ideológica. Debe apelar a la mayor economía posible de recursos y caracteres sin llegar nunca a lo esquemático o desnudo. Debe sacrificar sus preferencias personales, sus simpatías o antipatías por un género, una idea o un personaje, si éstas lo llevan a quebrantar la unidad de su obra. Debe vigilar cuidadosamente el desarrollo de sus personajes, y no sólo permitirlos, sino aspirar en todos los casos a que ellos se salgan del marco y cobren vida propia. Si ha hecho una obra humana, coherente, interesante y viva, en cualquier género o estilo, puede esperar el reconociminto y el aplauso del público. En cambio, no puede esperarlo si al escribir busca especialmente el éxito exterior y no la unidad interior de su obra. El primero es resultado de la segunda, y casi todos los dramaturgos que hacen concesiones excesivas al público, olvidan esto, por lo cual sus obras, aunque algunas tengan éxito inmediato, jamás perdu-

ran. Debe escribir sinceramente y no buscando halagar a un público u otro; el público se da cuenta, temprano o tarde, de toda mixtificación y la castiga. El autor debe estar preparado a resistir a la crítica, no con el amor propio natural del mexicano que decreta "Lo que yo he hecho, mal o bien hecho está bien hecho", sino con un espíritu de rectificación y de mejoramiento propio. Es decir, estar dispuesto a eliminar lo supérfluo, a reescribir lo no logrado o lo que no corresponda a su intención auténtica o a la unidad de su creación. El mismo espíritu le servirá para defender lo realizado cuando así sea justo, Debe abordar su profesión con una actitud técnica y no romántica, y recordar que ella tiene instrumentos que no por invisibles son menos necesarios que el piano al pianista o el aeroplano al aviador, y tratar de dominarlos antes de sentirse maduro o capaz de una realización total. Para el autor que principia es aconsejable la limitación de un acto antes de que aborde obras de extensión normal. Todos los puntos de este Itinerario son aplicables a toda obra independientemente de su medida.