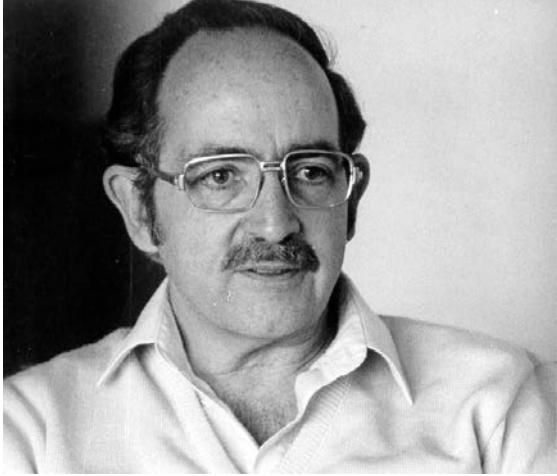


MANUAL DE DRAMATURGIA



TOMÁS URTUSÁSTEGUI

MANUAL DE DRAMATURGIA



ESTE MANUAL ESTA DEDICADO A

MIS HIJOS:

OSCAR

KAROL

ADRIÁN

Y A MIS NIETOS:

DIEGO, RENÉE, DANIELA, FERNANDA Y ANDRÉS

MANUAL DE DRAMATURGIA

El presente manual de dramaturgia está basado en las enseñanzas personales de Hugo Argüelles y Vicente Leñero, en textos de Luisa Josefina Hernández, Rodolfo Usigli, Juan Carlos Gene, Claudia Cecilia Alatorre, E. Bentley, Virgilio Ariel Rivera y en textos de muchos otros autores y dramaturgos. Se basa también en lo aprendido en la práctica teatral y en la de la enseñanza, y por último, en mi propia experiencia.

El teatro, como la vida, es cambiante, no puede quedar constreñido a unas cuantas teorías o métodos. El material que presento no es el único que existe ni da la última palabra en ninguna de sus partes. El teatro debe ser subversivo, su obligación es la de romper todo tipo de reglas. Las de este texto también deberán ser rotas y olvidadas por el verdadero creador, pero mientras esto sucede les servirán de base para iniciarse en este difícil arte.

MANUAL DE DRAMATURGIA

MANUAL DE DRAMATURGIA

A partir del Concurso para nuevos dramaturgos, "Salvador Novo", convocado por Editores Mexicanos Unidos y Sonia Miró hace casi diez años, se renovó el interés por escribir teatro y la producción dramática tomó rumbos refrescantes, tan inesperados que tomó por sorpresa a algunos directores y funcionarios. Más tarde, SOGEM abre la primera escuela de escritores en el D F y luego en varias ciudades de la república. Y hoy la dramaturgia ya es una materia que va más allá del análisis de textos; y que resulta de interés para coreógrafos, actores y otros creadores escénicos, así como al público interesado en comprender y apreciar mejor el teatro, sus ideas, sus temas y sus personajes.

"A escribir no se enseña", eso es cierto y ni modo. Pero en más de dos mil años de teatro occidental se han estudiado y seleccionado ciertas constantes presentes en obras que conservan su vigencia e interés a través de las diversas sociedades. Surgen así paradigmas o modelos propios del drama, herramientas básicas para construir una obra de teatro. Por esto, un "Manual de Dramaturgia" siempre es bien recibido ante el vacío de libros teóricos de nuestros grandes maestros. Sin duda se deben mencionar como importantes antecedentes de este trabajo: " El Arte del Drama", de Claudia Cecilia Alatorre"; "La composición Dramática", de Virgilio Ariel Rivera. Y de manera preponderante, la preceptiva del Maestro Hugo Argüelles. Pero básicamente, este "MANUAL" es producto del oficio personal y la experiencia de un autor dramático prolífico y maduro: Tomás Urtusástegui; maestro en la Escuela de Escritores SOGEM y autor de innumerables títulos, entre los que destacan: "Cupo Limitado" (88); "La duda" (91) y " Sangre de mi sangre" (92). El autor dedica gran parte de su tiempo a

MANUAL DE DRAMATURGIA

promover obras de nuevos autores y en diseminar en cursos y talleres los secretos y trucos de la malicia teatral. Urtusástegui es una figura estelar de aquella "Nueva Dramaturgia" de los años 80 y actualmente uno de los autores más representados dentro y fuera de nuestro país.

JESÚS GONZÁLEZ DÁVILA.

INTRODUCCIÓN

El teatro, como muchas otras cosas de la vida, no se aprende sólo con teorías, es necesario aplicar estas. La práctica, el estar escribiendo continuamente, es desde mi punto de vista mucho más importante que cualquier otro método de enseñanza. Aprenderá a escribir teatro quien dedique tiempo a hacerlo y tenga una mínima facilidad para lograrlo. Sin esta facilidad es inútil cuanto se haga. El dramaturgo nace y se hace, ambas cosas; no basta con nacer con la facilidad, es necesario estudiar y trabajar; pero tampoco logra gran cosa el que no nace con esa facilidad a pesar de que estudie o trabaje. Pocos son los elegidos... ¿Cómo saber si se tiene esa facilidad? No existen reglas o pruebas que nos lo digan, el único modo de saberlo es ponernos a escribir, probar una y otra vez, y después de un tiempo prudente decidir por nosotros mismos si somos o no capaces de escribir un texto teatral. Si nos queda alguna duda podemos consultar a algún maestro o a gente conocedora del teatro. Por supuesto ellos pueden fallar en su veredicto. Lo que sí pido es que nadie vaya a renunciar a la primera crítica o al primer error que cometa. Los errores los seguimos cometiendo todos los que escribimos.

MANUAL DE DRAMATURGIA

Acostumbro, en mis cursos, trabajar en forma práctica y teórica. Coloco a los alumnos en círculo dejando un gran espacio en el centro para que ahí se hagan representaciones o lo que sea necesario. La mayoría de las veces bastará lo que puedan hacer en su silla o banca. El que lea estos apuntes deberá, para su conveniencia, seguir los ejercicios como se plantean, deberá practicarlos una y otra vez, podrá invitar a compañeros para llevarlos a cabo en conjunto. Todos se divertirán y aprenderán de una forma más profunda que si solamente leen de corrido el texto. No es nada difícil que para muchos de los lectores lo que voy a decir sea lo más obvio o simple. No importa. Creo que todo es indispensable.

TEATRO Y COMUNICACIÓN

El teatro puede definirse de muchas formas, a mí me gusta decir que el teatro es ante todo comunicación. Comunicación artística si se quiere, pero comunicación al fin de cuentas. Por medio de él nos transmiten pensamientos, ideas, sentimientos y sensaciones, nos dan información y enseñanzas, un ser humano vivo se comunica directamente con otro ser humano. Esta es una de las ventajas que tiene el teatro frente a los otros medios de comunicación. El teatro siempre es vivo y cambiante.

Pero... ¿Cómo nos comunicamos? ¿Cómo nos comunicamos en la vida real y en el teatro? ¿Tú, lector, cómo te comunicas con los demás? Si contestas que con la palabra, te diré que sí, que la palabra es uno de nuestros mayores medios de comunicación, tanto la palabra escrita como la palabra hablada y hasta cantada. Con la palabra podemos decir verdades, pero también mentiras. ¿Con qué más? Por supuesto, también nos comunicamos con la expresión corporal: señas, gestos, movimientos. Así se comunican los mimos, los sordomudos, las

MANUAL DE DRAMATURGIA

personas que tratan de decirse algo a la distancia. Y las que no están tan lejos también. Quién no ha guiñado un ojo o sonreído.

Sigamos, digan otra forma de comunicación. ¿Con los sonidos? ¡Perfecto! Sí, también con los sonidos. Sonidos de percusión como es el aplauso- el mejor alimento de los actores...y de los autores -. Sonidos de viento, como el chiflido. Cinco notas unidas en una corta melodía sirven para recordarnos a nuestra madrecita, esas mismas notas y la misma melodía sirve, en Sudamérica, solamente para avisar, amigablemente, que ya llegaron. Cuando doy cursos en esos países les pido que al visitar a México dejen de avisar que ya llegaron, porque en lugar de llegar se van a ir a la otra vida o al menos al hospital.

Ahora un ejercicio. El primero. Tú solo, o con tus amigos, practica diversos sonidos que comuniquen algo. Mínimo que sean veinte, aunque si te empeñas puedes hacer más de cincuenta. Todos los sonidos deberán ser fácilmente identificables para los demás y todos deberán ser de comunicación. ¿Empezamos? Bien. ¿Qué ponga un ejemplo? Bueno: El silbido a una mujer guapa, el chasquido de los dedos, el rechinar de dientes, el gua gua, el miau miau, el choque de talones, la carcajada, el aplauso, el suspiro, el llanto, la queja, el pedo. Sí, este último sonido nos puede comunicar muchas cosas,

MANUAL DE DRAMATURGIA

entre ellas la falta de educación. ¿Seguimos? El beso sonado, la cachetada. Pero ya basta, sigan ustedes. Cuando terminen traten de apuntar todos los sonidos que descubrieron. Siento que les faltó uno de los más importantes: la música. Con ella pueden comunicar alegría, paz, miedo, valor, amor y muchas otras cosas más.

¿Ya terminaron? Vamos con el segundo ejercicio. Ahora traten de comunicarse con señas, con gestos, con expresión corporal. Si encontraron cincuenta sonidos de comunicación al menos deben de encontrar más de cien movimientos. Les daré algunos ejemplos antes de que me los pidan: Cerrar un ojo, sonreír ampliamente, mover la cabeza para decir sí o no, llevar el brazo hacia atrás para mentar la madre, decir adiós con la mano, cruzar los dedos para desear suerte, poner dos dedos en V para proclamar victoria, sacudir todo el cuerpo por el frío, cruzar una pierna marcando un número cuatro con la otra para demostrar que no se está borracho, poner una mano sobre el corazón. ¡Continúen ustedes!... ¿Fue todo lo que se les ocurrió? ¿No saben cómo decir a la distancia que les hablen por teléfono, que tienen ganas de ir al baño, que quieren bailar o jugar fútbol, decir de aquel que está loco, poner un dedo sobre la boca para

MANUAL DE DRAMATURGIA

imponer silencio, decirle con las manos a Juan, nuestro compañero que siempre llega tarde, que es un güevón? ¿No conocen signos obscenos? Ahora viene lo difícil. La mayoría de estos signos corporales son universales pero alguno, como la mentada de madre, son locales. Si ustedes en su obra de teatro acotan que le mentó la madre, el argentino que la lea en su país o el uruguayo en el suyo, no van a saber cómo hacerlo. En estos casos se deberá anotar la descripción de ese gesto. A continuación deberán describir cinco gestos o movimientos, no importa que sean de los universales, el chiste es hacerlo. Repito que no es fácil. Tómense el tiempo que quieran. ¿Poner la mano frente al cuerpo con la palma hacia arriba? Sí, eso sirve para pedir limosna. Digan sus cinco. Al terminar, sin nombrar el signo léanselo a algún amigo, que él efectúe el movimiento tal como ustedes lo describieron y que al final les diga cuál es. Se van a equivocar una y otra vez. Al final saldrán victoriosos.

Seguiremos con un nuevo ejercicio. Unan el movimiento con el sonido. Esto en la vida diaria es más común. Sí, pongan un dedo sobre la boca y hagan el sonido shhh para indicar silencio. ¡Continúen! Bien. El último ejercicio de esta serie. Se trata de unir el sonido, el movimiento corporal y la palabra. Sí, los tres. Eso es lo que tú haces todos los días y a todas horas.

¿Aplaudir y gritar bravo? Es un buen ejemplo. Lleguen a veinte por lo menos.

Todo lo visto hasta este momento es lo que la mayoría de las personas creen que usamos los seres humanos para comunicarnos y que no existen otros medios. Sonidos, palabras y movimientos, todos ellos usados profusamente en el teatro. Pero faltan, faltan muchos otros. ¿No lo creen?

Los seres humanos nos comunicamos **CON LOS CINCO SENTIDOS**. Así, con mayúsculas, para que no se les olvide. Con los sentidos nos comunicamos o se comunican con nosotros. ¿A cuál pertenecen la palabra y los sonidos? Por supuesto que al sentido del oído. ¿Y los gestos? Los gestos...Después se los digo. Prefiero ir por partes y ver uno a uno de nuestros cinco sentidos. Al terminar de conocer cómo los utilizamos en la vida común y corriente veremos el modo de utilizarlos en el teatro.

Empezamos con el sentido del oído. Por este sentido se comunican con nosotros con palabras, con sonidos, con ruidos. Nosotros hacemos lo mismo. A la novia le llevamos una serenata, nos ponemos rojos de coraje cuando nos tocan el claxon varias veces, decimos un poema, contamos una mentira.

MANUAL DE DRAMATURGIA

Nuestra comunicación será positiva o negativa. Un insulto será negativo, una palabra de aliento será positiva.

El segundo sentido es el tacto. Un sentido que utilizamos cada vez menos y que es tan importante. A la mujer que amamos la acariciamos, a nuestros hijos les hacemos piojito, a nuestros amigos les palmeamos en la espalda. A los enemigos los golpeamos, los cacheteamos, los pellizcamos, los mordemos. ¿Pero a los demás? A esos no nos atrevemos a tocarlos, menos lo hacemos en las grandes ciudades. Si toco a otro hombre van a pensar que soy maricón, si toco a una mujer, ésta me va a dar una cachetada o me va a insultar. Así que mejor no toco a nadie. ¡Craso error! Al nacer el ser humano tiene un contacto físico total con la madre. Esta lo toca y le acaricia todo su cuerpo, otras colocan el cuerpo desnudo de la criatura sobre su pecho desnudo. Esta es la primera manifestación de amor que entiende el niño, y no sólo de amor, también lo es de protección. Conforme va creciendo las caricias empiezan a disminuir para casi desaparecer en la adolescencia. Ya el padre no acaricia al hijo varón. Al llegar a la vida adulta los acercamientos táctiles han desaparecido casi en su totalidad. Y con esto último perdemos una de las formas más efectivas de comunicación que existen. Tomarle la mano a alguien en un momento de pena será

MANUAL DE DRAMATURGIA

mucho más efectivo que decir mil palabras. Un apretón de manos, un abrazo, una caricia en el rostro, un pellizco de broma, una palmada, una nalgada, un beso, el caminar tomados de la mano o del brazo, el sentir a un futuro bebé tirando patadas al poner la mano sobre el vientre de la embarazada, son formas positivas de comunicación. Negativas son lo que ya dije antes: el golpe, la cachetada, la herida, el jalón de cabellos, una quemadura, etc. La máxima comunicación táctil es el acto sexual, la más negativa es dar muerte a otro con nuestras manos.

Ahora el ejercicio. Pónganse en círculo y tóquense. Tóquense positiva y negativamente. No teman, no se van a volver homosexuales o lesbianas. Toquen para ver si su compañero tiene fiebre, díganle con las manos que no se preocupe, que ya todo pasó; felicítenlo por el premio que le dieron, demuéstrenle su enojo por haber tomado un libro sin autorización.

Continuemos con el olfato. ¿Cómo se les ocurre que nos podemos comunicar con este sentido? Es muy fácil. Con olores. Un perfume de mujer nos comunica que ella nos quiere ser grata o deseable, el olor a una buena comida le dice al marido que su mujer lo ama, un olor a café puede decir al amigo que se le estima. El sentido del olfato es otro que estamos perdiendo a

pasos agigantados. La propaganda comercial nos dice que no debemos oler a nada, que el que tenga algún olor es un ser sucio y despreciable. Y así inventan desodorantes para todo el cuerpo, para la casa, para el coche, para la fábrica, para el cine, el perro y el gato. ¡Nada de oler, ni siquiera las flores, para eso las hacemos de plástico! Y este es otro de nuestros grandes errores modernos. Los animales, y nosotros seguimos siéndolo, animales racionales, pero animales, tienen este sentido muy desarrollado, con el detectan alimentos, peligros y aventuras, pero sobre todo detectan a las hembras que están en celo. El olor humano es igual de excitante que el olor que despiden los animales. Es un componente indispensable de la relación sexual. Al perderse estamos propiciando la impotencia o al menos la disminución del placer sexual. ¿Olores positivos? Ya dije que el olor propio del cuerpo, el perfume, la comida, el café, el pan recién sacado del horno, las frutas, las flores. ¿Olores negativos? Todo lo que se pudra. El olor a vómito, a pedo, a sudor rancio, a comida pasada, a mugre, a encierro. Todos estos olores nos comunican cosas ingratas. En broma suelo preguntar a mis alumnos que cuándo nos gusta el olor a pedo. Todos contestan que nunca. Mentira, les digo. El olor a pedo les gusta cuando el

pedo es de ustedes mismos, tanto es así que hasta le dan el golpe.

¿Y el gusto? Con él también nos comunicamos y se comunican con nosotros. Una sabrosa comida nos dice mucho de nuestra compañera, una copa de cognac algo de nuestros amigos. Con unos chocolates trato de convencer a una secretaria a que me de una cita con su jefe. Ya con fines eróticos el lamer la piel de nuestra compañera nos dice mucho de ella. Por algo existe esa canción titulada " Sabor a mí ". Los sabores negativos también nos comunican muchas cosas. Ahí está lo que te mereces, nos dice nuestra esposa, al colocar bajo nuestra nariz una comida con mal olor, quemada, apestosa ¡ Fuchi!

Falta la vista, el más importante de lo sentidos de comunicación. Sí, leyó usted bien, el más importante, más que la palabra o algún otro. ¿No lo cree? ¿Tú tampoco? Pues así es y se los voy a demostrar. Pero primero vamos a ver cómo nos comunicamos con la vista. ¿Será haciendo ojitos, viendo feo, poniendo ojos a medio morir? ¿Qué dices? ¿Que cerrando un párpado o poniendo ojos de enamorado? Perdón, no oigo bien. ¿Lanzando miradas que matan? Sí, pero no por lo que tú crees. Comunican los gestos, que eso son todos los que dijiste antes. Si piensas que con la pura mirada puedes comunicar algo te pido

MANUAL DE DRAMATURGIA

que te coloques un antifaz y trates de comunicar algo con el puro ojo. Verás que nada logras, cuando mucho podrás indicar una dirección desviándolo hacia un lado u otro. En cambio el gesto si nos comunica por medio del sentido de la vista. Nosotros vemos a los demás hacer un gesto y lo interpretamos. Lo mismo harán ellos si nos ven a nosotros. La famosa mirada que mata no es más que un gesto que consiste en fruncir la cejas, arrugar la frente, poner la mirada fija, abrir los párpados, apretar la boca, distender las aletas de la nariz, palidecer la piel del rostro y sudar algunas gotas. Sin efectuar todos estos actos no existe la mirada fatal. Los seres humanos nos vestimos, nos arreglamos, nos pintamos, nos hacemos cirugías plásticas, adelgazamos, nos ponemos todos los maquillajes del mundo, arreglamos nuestra casa y nuestro auto para demostrar algo a los demás, para decirles que somos jóvenes, bellos, simpáticos, ricos, sexis, inteligentes, poderosos. Otras veces ponemos cara de pena, escondemos nuestras joyas y nos subimos al Metro para decirle a nuestro amigo que nos perdone nuestra deuda, que soy pobre y no le puedo prestar, que apenas y alcanza para mi familia y para mí. Así ponemos cara de enfermo para que el médico nos dé más días de incapacidad, o sacamos a relucir nuestra verdadera edad para que nos apapachen; también ponemos cara de conquistador,

MANUAL DE DRAMATURGIA

de los que dicen con su actitud “¿No quieres conmigo? Mira lo que te estás perdiendo”. Le ponemos un gesto agrio a nuestro yerno o a nuestra suegra. Sonreímos ampliamente a nuestros jefes, a los periodistas, a los que nos pueden dar cualquier cosa. Yo me dejo el pelo largo, me hago colita y uso arete para que vean que todavía soy joven, que soy de la onda, de la ondiux; yo me visto recatado para que no me falten al respeto.

Al ver por primera vez a una persona, y sin necesidad de que nos la presenten o que hable, nosotros nos vamos a enterar de muchas cosas de ella, como son su edad, su sexo, si es fea o hermosa, si es pobre o rica, si es educada o grosera, si viene a pedir algo, si es simpática o no, si es alta o chaparra, si no es amanerada, si está enferma. En segundos podemos decir si es mexicana o extranjera, si tiene o no buen gusto. Al abrir la puerta de nuestra casa, y al encontrarnos con un extraño, sabremos inmediatamente si le vamos a sonreír o le vamos a cerrar violentamente la puerta, si le vamos a hablar de usted o de tú, si lo vamos a invitar a pasar o lo dejamos en la calle. El, al vernos, también puede saber, mediante un juicio que hace de nosotros, qué nos va a decir: " A este buey me lo hago pendejo" o " Con éste no se va a poder". La información que recibimos por la vista es inmediata y generalmente verídica. La palabra

MANUAL DE DRAMATURGIA

oculta, engaña; la vista, no. Por teléfono yo puedo decir al que me quiera encontrar por primera vez en un determinado lugar que soy joven, alto, bien parecido. Al verme descubrirá que nada de eso es cierto. Dicen, y dicen bien, que una imagen vale por mil palabras. Volvamos a la práctica. El siguiente ejercicio lo deben hacer en grupo. Seleccionen a una persona, de preferencia desconocida y colóquenla en el centro. Examínenla y después digan todo lo que les comunicó por medio del sentido de la vista. No dejen de fijarse en todos los detalles: zapatos, limpieza de uñas, su actitud personal, si se mueve o está inmóvil, si usa anillo de casado, si trae alguna imagen religiosa, etc. etc. Digan si les gustó, si desearían acostarse con ella o él, si les produjo un sentimiento de protección, si creen que es inteligente. Compárenlo con otras personas que pasen al centro. Vean la enorme diferencia entre un joven y un viejo, entre una persona segura y otra insegura, entre una bella y una fea, entre un rico y un nuevo rico. No tengan miedo a decir lo que les comunican. Si la chava que pasen al centro trae una blusa muy ajustada y se arregla muy sexi, por más decente que diga ser, lo que hace es estar provocando y ustedes se lo pueden decir. También le pueden decir a "ese" que sus cadenitas de oro, su Rolex y su teléfono portátil que trae son para apantallar, pero que a

MANUAL DE DRAMATURGIA

ustedes.... ¡No, eso mejor no se lo digan! También es útil que tú mismo pases al centro para que te examinen los demás. Vas a llevarte alguna sorpresa al saber cómo te ven. ¿Qué nadie quiso hacer este ejercicio contigo? Fácil, sal a la calle y fíjate en la gente que pase frente a ti, júzgalos según lo que te comuniquen: éste debe ser carnicero por la fachas, esta mujer debe traer la regla por el modo de caminar; esta, estoy seguro, se acuesta con su jefe, esta vieja es una mocha hipócrita, esta está hecha un cuero, con esta mejor no me meto, esos que vienen ahí se me hace que son ratas. En ese momento más vale que te metas a tu casa.

Sigue otro ejercicio. Colócate frente a un compañero o compañera, hagan gestos y movimientos de comunicación. Si no consigues con quién hacerlos, lo que espero no te suceda, entonces ponte frente a un espejo grande. Vamos a ver...; Una sonrisa, una cara de enojado, estás hasta la madre, qué cuete me cargo, me gustas, me duele, estoy tristísimo, se me apareció un muerto. Saca la lengua, infla los cachetes, muestra los dientes, frunce las cejas, tuerce la boca, levanta una ceja, haz un violín con tus dedos en la nariz, haz un gesto de asombro, pon cara de orgasmo, muestra que te estás orinando, que no vienes borracho, que eres muy formal o muy tímido! Bien, es necesario

MANUAL DE DRAMATURGIA

practicar los otros sentidos. Búscate un compañero. ¿Ya? Empecemos, o más bien sigamos, con el sentido del gusto. ¡No! No te lances a lamer a tu compañero de inmediato. Primero dale un dulce, convídale un cigarro, invítale a comer algo sabroso, haz que pruebe un licor. Ahora el beso. ¿A qué te supo, qué te comunicó? ¿Qué? .Mejor sigamos con el tacto. Tócalo en el hombro para llamarle la atención, dale la mano, apriétasela con efusión, dale un abrazo de bienvenida, felicítalo por su cumpleaños, juega con su cabello, dale un beso en la mejilla, un pellizco de broma, una nalgada cariñosa, acaríciala la cara, las manos, los brazos, los...Ahora camina con tu pareja tomados de la mano o del brazo, dale un empujón, juega una lucha libre, manoséala, dale una cachetada para que no te ande faltando al respeto, agárralo a golpes, acarícialo para que se le quite el dolor, llora abrazado a él. Vamos a practicar el olfato. Llévale a tu pareja una taza de aromático café, báñate con esas sales tan sabrosas, huélele el cabello, aspira el olor de la comida que te ofrece tu peor es nada. ¿Qué te parece el olor de este brandy? La palabra, los sonidos y la música no se necesitan practicar pues los usamos en nuestra vida diaria continuamente. Los otros sentidos también los usamos, qué conste, pero la palabra es la única que utilizamos conscientemente para comunicarnos.

¿Qué es lo que dices? ¿Que todo esto ya lo sabías, que hasta los niños lo saben? Sí, los niños lo saben y lo saben mucho mejor que nosotros. Ellos no han dejado de tocarse por miedos o tabúes, ellos se echan un pedo tranquilamente, ellos viven divirtiéndose a costa de los demás, viendo sus defectos. Ellos disfrutan intensamente de los sabores y olores, juegan con mímica, hacen todo tipo de ruidos, se dicen verdades con la palabra. Nosotros no, nosotros vamos aprisionando cada vez más a nuestros sentidos hasta que dejamos de utilizarlos. ¡Perdón! ¿Qué más dices? ¿Que qué tiene que ver todo esto con el teatro? ¿Es qué no lo sabes ya? Por si te queda alguna duda vamos a aplicar los cinco sentidos al teatro, al escenario o al espacio teatral que gustes y mandes. Empezaremos con el sentido de la vista.

Vamos a pensar en un foro a la italiana con sus cortinas y todo lo que debe de tener un teatro que se respete. Que quede claro que la comunicación será con el público y no solamente entre los actores.

Al abrirse el telón cuando se inicia la representación vamos a recibir una información mayor, en muchos casos, que toda la contenida en el resto del primer acto. Y esto va a suceder instantáneamente. Veremos una escenografía que nos hablará de

MANUAL DE DRAMATURGIA

una determinada época, una hora del día, una clase social, una situación, un lugar determinado. Si en el escenario aparecen personajes nos vamos a enterar de edades, clases sociales, oficios, estados de ánimo, belleza o fealdad, buen o mal gusto. Pero esto no es todo. También nos enteraremos del estilo de la obra, si va a ser realista, expresionista o impresionista. Vamos a poder juzgar a la producción, si fue la adecuada o no. Las luces marcarán tonos, atmósferas y volúmenes. Los actores usarán maquillajes para acentuar lo que nos quieran transmitir. Los colores usados serán igual de importantes: algunos nos alegran, otros nos entristecen o nos llevan, como espectadores, a otros estados de ánimo. Si al abrirse el telón vemos un campo de batalla y algunos soldados tirados en el piso ya podemos saber al tipo de obra a la que nos vamos a enfrentar, si en lugar de ellos contemplamos un cabaret y a varias coristas en trajes sugerentes, nuestro estado de ánimo será muy diferente. Si en la escenografía aparecen ventanas que parecen volar y que están mal colocadas, si los muebles son estrafalarios, si todo está pintado de rojo, de principio podremos pensar que vamos a ver una obra no realista y que muy probablemente será farsica.

Pero no solamente veremos aciertos, también podremos contemplar fallas en la escenografía, en el vestuario, en la

MANUAL DE DRAMATURGIA

iluminación. Si éstas son muy ostensibles no vamos a creer en nada de lo que suceda en el escenario. El primer minuto es determinante para que una obra sea aceptada o no. La impresión inicial, como sucede con la primera impresión que nos causan los humanos, es difícil de modificarla. Si es negativa puede llevar al fracaso una puesta en escena, en cambio, si es positiva, se perdonarán muchos defectos posteriores.

A continuación numeraré todo lo que puede comunicarme a mí, como espectador, el primer minuto después de abrirse el telón.

- 1.- Época. (Actual, siglo pasado. Siglo XXII)
- 2.- Hora del día. (Mañana, tarde o noche)
- 3.- Estación del año. (Primavera, verano, otoño, invierno)
- 4.- Clima. (Frío, calor)
- 5.- Lugar físico. (Sala, cárcel, iglesia, cantina)
- 6.- Lugar geográfico. (México, Japón, Sierra Tarahumara)
- 7.- Clase social. (Aristócrata, rico, clase media, clase baja, lumpen)
- 8.- Posibilidad de historia. (Si aparecen soldados será posiblemente de guerra, si aparecen monjas de cuestión religioso, si aparecen prostitutas la historia probablemente sea de violencia sexual y social)

MANUAL DE DRAMATURGIA

- 9.- Posible género teatral.(Comedia, tragedia, farsa...)
- 10.- Posible estilo teatral.(Teatro realista, expresionista, postmodernista...)
- 11.- Tipo de producción. (Rica, pobre, adecuada)
- 12.- Creatividad o falta de ella.
- 13.- Edades (Si aparecen puros viejos será de esa edad, o puros jóvenes, o niños)
- 14.- Sexo. (Si aparece un grupo de mujeres se pensará en una obra de ese sexo)
- 15.- Ambiente. (Triste, alegre, tenso, de miedo...)
- 16.- Arte: Belleza o fealdad. Lo estético de todo.

Todo lo anterior se puede conseguir con:

- a) la escenografía
- b) la utilería
- c) la iluminación
- d) el vestuario (actual, de época, especial)
- e) los accesorios (joyas)
- f) el maquillaje (el exceso de maquillaje lleva a una sola expresión como puede ser la de tristeza o alegría. Está muy cerca de la máscara)
- g) el color

MANUAL DE DRAMATURGIA

- h) los efectos especiales (lluvia, humo, rayo laser)
- i) el atrezzo
- j) Sombreros y zapatos (Cascos militares, sombrero de copa, sombrero de plumas, penachos, botas, huaraches, tenis).

¿Cómo se va a comunicar visualmente el actor con el espectador? Simplemente apareciendo en escena, moviéndose, usando un vestuario determinado y un maquillaje apropiado.

¿Cómo vamos a usar el sentido del oído? Todo el mundo puede responder a esta pregunta. Hablando, haciendo ruidos, con música. Algunos directores utilizan estos sonidos magistralmente, muchos los inician antes de abrirse el telón. Cada uno de ellos crea un ambiente. La música y los sonidos además de crear el ambiente necesario sirven para recalcar una escena, para darle importancia a un personaje. La música será fundamental en el teatro adecuado a ella: óperas, zarzuelas, operetas, comedias musicales y demás. Falta la palabra. Por el momento no la voy a tocar pues del diálogo teatral nos ocuparemos profusamente.

¿Cómo se comunica personalmente el actor por medio del sentido del oído? Hablando, cantando, haciendo ruidos.

MANUAL DE DRAMATURGIA

Bien. Sólo falta decir que en el teatro se tiene una doble comunicación. La que se logra entre los actores que es la misma que se da en la vida común y corriente, y la otra, la fundamental, la que logran con el espectador.

Cuando doy un taller de dramaturgia pido en esta parte que dos de los alumnos pasen al frente y se comuniquen con el tacto con el público. Invariablemente ellos se tocan entre sí, se abrazan o se pegan. Su asombro es mayúsculo cuando les digo que no, que no se están comunicando con el público mediante el tacto, que se comunican con él mediante la vista y sí, con el tacto, pero entre ellos dos. Pronto entienden la lección y cuando les vuelvo a pedir que se comuniquen con el público por medio del tacto ellos bajan y tocan al público, lo besan, lo acarician. Los actores que hacen teatro para niños utilizan este recurso muy frecuentemente. Durante las funciones bajan a las plateas, tocan a los niños, en ocasiones bailan con ellos o fingen que los golpean con grandes martillos de plástico. También les envían pelotas gigantes o les avientan juguetes, confeti o cualquier otra cosa que los toque. En los teatros de revista no es nada raro que una corista baje y se siente en las piernas de un hombre, bese la calva de un anciano o acaricie a un joven. Me ha tocado alguna función, para adultos, donde arrojan al público condones

inflados. Hace años una compañía española trajo un espectáculo que hablaba de la creación del hombre. De la parte posterior de la luneta salían hombres y mujeres totalmente desnudos que avanzaban hacia el escenario caminando o brincando sobre el público, poniendo un pie sobre la pierna o el hombro de un respetable, fingiendo caerse para que otro respetable le toque las nalgas o el sexo. En la Fura del Baus, otro grupo español, se agredía físicamente al público, se le arrojaba pintura, pedazos de un auto que acababan de destrozar ante nuestra vista. En la puesta de mi "Cupo Limitado" en la Ciudad de los Ángeles, el vómito de la anciana llegaba hasta el público logrando que éste gritara de asco.

Nos queda como saber utilizar el gusto y el olfato en una función teatral. ¿Se les ocurre a algunos de ustedes alguna forma? Sí, así se utiliza el gusto, tienes razón: dándole dulces o golosinas a los niños, ofreciendo una copa de vino a los espectadores, repartiendo comida y, ya en teatro subido de color, permitiendo que un espectador bese o lama a la cantante de la obra o al galán de la misma.

Todos hemos asistido a alguna obra de ambiente religioso o mágico. En ellas se enciende copal o incienso lo que produce un aroma propicio. Me ha tocado asistir a alguna obra

MANUAL DE DRAMATURGIA

donde se utilizaron olores a quemado o a humedad. En Estados Unidos, más en el cine que en el teatro, utilizan unos cartones donde se van raspando distintos colores, al acercárselos a la nariz se pueden percibir distintos olores. "Raspe el color rojo cuando aparezca en escena el bote de basura, olerá a suciedad. Raspe el verde en la escena de la lluvia, olerá a tierra mojada" Cuando Enrique Pineda dirigió mi obra "¿Huele a gas?" que trata de gases estomacales e intestinales, probó con distintas sustancias para que toda la sala olera a eso, a pedo. Quemó frijoles, quemó hule, utilizó combinaciones de líquidos, por fin se decidió por el ácido sulfhídrico. Con el teatro lleno a su totalidad envió, por medio de ventiladores, el aroma. Logró lo que se propuso pero también el irritar los ojos y las gargantas de los asistentes, varios de los cuales tuvieron que abandonar la sala pues se estaban ahogando.

En la ciudad de Guatemala después de un curso propuse montar mi adaptación de un capítulo de los " Hombres de Maíz" de Miguel Ángel Asturias. La puesta debería, por fuerza, utilizar los cinco sentidos en relación con el público. El capítulo habla de magia y de muertes. A la entrada del teatro colocamos incensarios con copal. Al entrar el público recibía una hoja de maíz con granos cocidos para que los comiera. Todos los

MANUAL DE DRAMATURGIA

asientos tenían adornos de hojas de maíz y de estas mismas se hizo toda la escenografía. Entre los espectadores se sentaron actores y músicos que tocaron instrumentos primitivos: conchas de mar, jícaras, semillas, maderas; por momentos estos mismos actores gemían, gritaban, lloraban. Durante la obra el público era tocado con hojas de maíz y con granos que arrojaban desde el escenario. El resultado fue sorprendente para todos por el fuerte impacto que se consiguió tanto entre los actores como con el público. Me dijeron, no me consta, que una pareja colocada en la última fila se excitó tanto que se pusieron a hacer el amor ahí mismo.

Hasta aquí con los cinco sentidos. Cada vez que los enumero me hacen recordar mi niñez cuando el maestro nos preguntaba que cuáles eran.

Una tarea final, y ésta es para toda la vida: ¡ Observen continuamente a todos los que los rodean, vean cómo se visten, cómo caminan, qué se ponen encima, cómo se maquillan, cómo paladean una comida, cómo se mueven, cómo aspiran el perfume de una flor, cómo se asustan cuando van a ser atropellados y se salvan. Véanlos pelear, besarse, rechazarse! Si no observan no serán buenos escritores.

DIÁLOGO

Sólo para recordar lo que cualquier persona que estudie algo de comunicación debe saber. Para que exista diálogo debe haber un receptor y un emisor, un canal de comunicación, un mensaje y un lenguaje común. De esto no vamos a hablar más. Pero sí de los defectos más comunes que impiden que el diálogo se dé o que sea útil.

Empezaré con la mala dicción, para seguir con falta de atención de uno de los que dialogan, con los defectos físicos que dificultan el diálogo como pueden ser la sordera, la mudez, la tartamudez, el labio leporino, el paladar hendido, las dislalias y dislexias, los retardos mentales...y esto para nombrar los más conocidos. Otros defectos: el no terminar una idea para seguir con otra y con otra y con otra, el hablar muy rápido, el hablar con muy bajo volumen, los ruidos externos que impiden escuchar, el comerse letras e incluso palabras, el hablar cada uno de un tema diferente al mismo tiempo, el monólogo eterno, el ser repetitivo...y para qué seguir. Lo importante de esto es que estos mismos defectos pueden aparecer en una obra de teatro pero siempre que sea de modo intencional o porque el personaje lo requiere así. De otra forma será un defecto del autor.

Falta decir que puede existir diálogo sin decir palabras. Dos sordomudos se entienden muy bien con señas, dos extranjeros de distinto país también lo pueden hacer así.

DIÁLOGO TEATRAL

El diálogo teatral tiene una serie de características propias que se deben estudiar y después practicar para poder aplicarlas correctamente. Veremos una por una y daremos ejemplos que ilustren cada caso.

1.- EL DIÁLOGO TEATRAL DEBE TENER O DAR COLOR

¿Qué es color? Obviamente no es el rojo o el amarillo. Es al que se refiere la gente cuando dice que fulano de tal tiene un lenguaje muy colorido. El color son todos los elementos externos que van a modificar el lenguaje. El color lo dan las palabras, las frases, la forma de decir esta (el cantadito) y los gestos corporales que las acompañan. En el norte decimos bichi

para significar que una persona está desnuda, en Chiapas construyen sus frases diferente a nosotros, dicen por ejemplo “una su casa, un mi rancho”, el cantadito de un yucateco será muy diferente al de un tamaulipeco y por último un italiano gesticulará totalmente diferente a un alemán, o para seguir en países latinos un argentino lo hará diferente a un venezolano.

A) COLOR GEOGRÁFICO. Vamos a hablar distinto los que vivimos en el Distrito Federal que los que viven en Yucatán o en Tamaulipas. Los mexicanos hablamos diferente que los uruguayos o los españoles. En la misma capital de México los habitantes tendrán otro color dependiendo de la colonia en que vivan. Cada uno usará palabras o frases propias, hará gestos distintos, se comerá letras o le dará un ritmo particular a la palabra. Los de Tamaulipas le dirán güercos a los niños, en el D.F. les diremos escuincles o mocosos; los argentinos y los uruguayos dirán che para todo o boludo, los españoles no llenarán de coños o me cago o venga, los de Tepito nos tratarán de mi buen y los de las Lomas de Chapultepec de okeys y baibais. Veamos un diálogo con color uruguayo. Desde este momento vale aclarar que un exceso de color puede hacer

MANUAL DE DRAMATURGIA

incomprensible un texto. El color se debe usar siempre con medida.

CORISTA 6.- No seas chitrula. Si terminás el yiro franeleando con esos paparulos babosos en la primera fila. Sin polenta, y entre el escabio y la falopa no vas a tener mucha paponia.

CORISTA 5.-A la mejor pido demasiado. ¿Qué pensás Delfa del amor?

DELFA.- El amor...es cosa de poetas.

CORISTA 6.- Allá está todo en onda y ordenado. Tenemos a la cana comprada. Yo te cuidaría. Y tenés morfe y alpiste asegurado.

(LA DIVINA PROPORCIÓN, de Roberto Puceiro Ripoll)

Oigamos el color mexicano:

HIJO.- ¿Y cómo es la cárcel?

MELCHOR.- Órale, ahí te hablan

GASPAR.- Mira hijo, es un lugar muy cañón.

HIJO.- ¿Por qué huelen a alcohol ?

GASPAR.- Porque tuvimos que desinfectar las patas de los animales, si no, imagínate como íbamos a dejar tu alfombra.

MANUAL DE DRAMATURGIA

HIJO.- No digas mentiras, no man...

MELCHOR.- No requetemanches, ¡ me cai que no, el chavito te la creyó ! Y quieres ser el jefe de la manada.

BALTAZAR.- Dile la verdad, la neta nos tomamos un chinguere.

HIJO.- ¿Cómo es un chinguere?

MELCHOR.- ¡Pus los chupes! No te creas, ya estamos viejitos, y luego los escuincles son re manchas, luego se decepciona uno re gacho, me cai, ira, la verdad andamos bien tristes.

(LOS TRES REYES VAGOS, de Hugo Frago).

Si el primero, el uruguayo, no lo entendimos, en cambio ellos no podrán entender el nuestro.

¿De dónde es el siguiente diálogo?

CHIRINOS.- ¿No lo adivina vuestra merced? Pues no menos del alcalde y regidores del lugar que, sabedores de nuestra llegada, sin duda quieren asegurarse de cuál intento traemos.

CHANFALLA.- Eso mismo me anunció un alguacil con quien estuve platicando.

CHIRINOS.- Con que ya veis cómo nos toman, especialmente a vuestra merced...

MANUAL DE DRAMATURGIA

CHANFALLA (*Conduciendo a Rodrigo a la carreta*) De prisa, Don Rodrigo. Importa que os entréis porque no os vean en tan menguado porte.

EL RETABLO DE ELDORADO de José Sanchos Sinisterra.

Sí, por supuesto es color español.

B) COLOR PROFESIONAL O COLOR DE OFICIO. Si yo soy médico voy a emplear frases o palabras especiales en mi conversación cotidiana pero será en mayor grado cuando converso con mis colegas. Hablaremos de isquemias, de endoscopías, de otorrinolaringología o del esternocleidomastoideo, de tomografías, de neoplasias o de traumatismos craneoencefálicos. Si soy abogado hablaré de ilícitos, de amparos, de actos legales. Los carpinteros hablarán de leznas, de tipos de maderas, de brocas, de tornillos del número dos. Cada oficio o profesión tiene su lenguaje propio, alguno más especializado que otro. Confieso que cuando escucho la conversación entre dos personas que manejan computación me quedo sin entender nada de nada. Recuerden el lenguaje propio de los curas, de los políticos, de las peinadoras

MANUAL DE DRAMATURGIA

de salones de belleza, de las prostitutas, de los policías, del carnicero, de los locutores de televisión, de las estrellas de cine y televisión...

FUNCIONARIA MAYOR.- Quise saludarlo para tener ocasión de decírselo personalmente...Por desgracia nuestro trabajo no nos permite siempre felicitar a los periodistas que cumplen su misión de informar verazmente a la opinión pública...Pero cuando hay ocasión y se puede hacer, hay que hacerlo. Y yo lo hago, señor Gutiérrez, con toda sinceridad.

PEPE.- Muchas gracias, licenciada.

FUNCIONARIO MENOR.- El señor Gutiérrez está totalmente enterado y dispuesto a cooperar en todo con nosotros.

FUNCIONARIA MAYOR.- Se lo agradezco infinito. Y muy confidencialmente le digo, señor Gutiérrez, muy confidencialmente; esos documentos fueron sustraídos del despacho mismo del señor Presidente.

¿Sabe lo que eso significa?

PEPE.- Sí, sí...

(NADIE SABE NADA, de Vicente Leñero)

MANUAL DE DRAMATURGIA

LA MAMÁ.- Igualito sentía yo, igualito. Y mire doñita; se me quitó rápido con unas jamaqueadas que me dio mi marido con cáscara de limón real, cocidas con fuerza del hombre y aceite quemado. A los tres días de que se están danto estas jamaqueadas, se orina en una jarrilla y se hierven los orines con hojitas de laurel, frescas las hojitas. Todo eso tiene que hacerse con la luna tierna. Luego los deja una noche que les dé el sereno, y al día siguiente, pa'dentro; se toma. Esto se hace tres veces, cada vez que cambie la luna, y santo remedio.

LAPACIENTE.- Ay, pero tomarse los orines.

LA MAMÁ.- Qué tiene, son de una misma, qué asco le puede tener, además ni saben a nada.

LAPACIENTE.- ¿Y las cáscaras de limón debes estar frescas o secas?

LA MAMA.- No, no, fresquitas, fresquitas, fresquitas.

LA FUERZA DEL HOMBRE de Oscar Liera.

C) **COLOR DE EDAD.** Para nadie será una sorpresa que yo les diga que los ancianos hablan muy distinto que los niños y éstos que los jóvenes. Cada edad tiene su propio lenguaje y su propio medio para expresarlo. Los niños dirán: ¿Verdad que si me dejas

MANUAL DE DRAMATURGIA

ma? ¡Di que sí! Los jóvenes de esta época dirán: Chido, de pelos, me cae, qué buena onda. Los ancianos:

POMPOSA.- Esta gente de meseta.¡ Qué diferencia con la de la sierra! Tan amables y gentiles los unos contra los otros.

ABELARDO.- Fieles a sus instintos, solamente en la iglesia se soportan. Desprecian la fronda de estos árboles por un melindre de misericordia. Nosotros en cambio...

(INMACULADA, de Héctor Azar)

Los niños:

CUCA.- ¿A qué jugamos,Tita?

TITA.- A las carreras.

CUCA.- A las escondidillas.

TITA.- A las carreras.

CUCA.- Yo sólo jugaré a las escondidillas.

TITA.- Y yo, solamente a las carreras.

CUCA.- Pues entonces, yo juego sola.

TITA.- Y yo, también sola.

(LAS DOS CATARINAS, de Norma Román Calvo)

MANUAL DE DRAMATURGIA

Los adultos:

AGENTE.- ¿Quería dinero?

ABOGADO.- Sí.

AGENTE.- ¿Y por qué no se lo dio a la suripanta?

ABOGADO.- Porque no era justo, señor licenciado. Si por las buenas le hubieran dicho sabes qué mano, ando muy amolada, cáete con una lana o llévame a cenar, de mil amores y todos contentos. Pero no. Luego luego el agandalle. De que me violaste. Vas a ver. Mi papá es influyente. Todas esas cosas. Mi cliente es respetable. Va a la Universidad.

SECRETARIO.- (*Incrédulo*) ¿A la universidad?

ABOGADO.- Bueno. Se viste como todos los estudiantes, de fachas. No se ha bañado porque hizo una manda, pero de que es respetable, lo es.

CASTIGO A INFRACTORES DE LA LEY de Alejandro Licona.

D) **COLOR DE ÉPOCA.** Muy diferente hablamos los de este siglo que los del principio del siglo pasado. El lenguaje

MANUAL DE DRAMATURGIA

varía día a día. Hace unos cuantos años usábamos el chicho y el gacho, hoy dicen chido. Al ver a una mujer guapa nosotros decíamos " Qué buena está esa vieja", los chavos dicen " Esa chava está de pelos" Mañana quién sabe qué dirán.

DOÑA MATILDE.- ¡Bruno!

BRUNO.- Jesús, señorita ¿ya se levantó usted?

DOÑA MATILDE.- Sí, no he podido cerrar los ojos en toda la noche.

BRUNO.- Ya, se habrá usted estado leyendo hasta las tres o las cuatro, según costumbre.

DOÑA MATILDE.- No es eso...

BRUNO.- Se le habrá arrebatado el calor a la cabeza...

DOÑA MATILDE.- Repito que...

BRUNO.- Y con los cascos calientes ya no se duerme por más vueltas que uno dé en la cama.

DOÑA MATILDE.- Pero hombre, qué estás ahí charlando sin saber.

BRUNO.- ¿Conque no sé lo que me digo? Y en topando cualquiera de ustedes con un libraco de historia o sucedidos, de esos que tienen el forro colorado, ya no ha de saber dejarlo de la mano hasta apurar si don Fulano, el de los ojos dormidos y el

MANUAL DE DRAMATURGIA

pelo crespo, es hijo o no de su padres, y si se casa o no con la joven boquirrubia que se muere por sus pedazos, y que es cuando menos sobrina del Papamoscas de Burgos: todo mentira. (CONTIGO PAN Y CEBOLLA, de Manuel Eduardo de Gorostiza)

UNO.- La vida, viejo, la vida.

DOS.- Uta, cabrón, pinche calor, traigo tamo hasta en las orejas.

TRES.- Pica un madral.

UNO.- Igual que siempre.

CUATRO.- Se hace polvo fácilmente.

DOS.- Es el hongo...Hace que el maíz desaparezca así, mira, como un suspiro.

CUATRO.- Ta jodido, ta jodido el año (*El Uno palea rápido haciendo que sus paladas de maíz lleguen hasta lo alto*).

UNO- Nomás dejé que la vida me estirara, despacito, despacito y me dejé llevar, mira aún traigo escaldado el pito. Peda hasta el amanecer, vuelta y vuelta en la rotonda, cabrón, chingo de viejas. Mis botas, mi mezclilla, el sombrero y el pito parado pa' buscarle una covacha caliente.

DOS.- La mano, güey.

SENTENCIA DE AMOR de Medardo Treviño.

E) **COLOR DE SEXO.**- Este color ya no es tan marcado en la época actual como antaño. Antes las mujeres procuraban usar un lenguaje elevado, correcto, fino. Los hombres, al hablar con ellas, también procuraban que su lenguaje fuera el apropiado cuidando de no ofender a su interlocutora. Al estar solos, sin la presencia femenina, su modo de hablar era otro. En esta época todos hablan igual. Las mujeres dicen carajos y pendejos a la menor provocación y los hombres ya no se cuidan de utilizar cualquier tipo de palabras frente a ellas. También en este color debemos saber que existe un lenguaje específico que utilizan los homosexuales y las lesbianas.

Veremos dos ejemplos para diferenciar el trato entre mujeres y hombres.

LUCIO.- (En voz baja, señala al público a Daniel) Ya no digas tantas chingaderas, se van a molestar.

DANIEL.- (Extrañado) ¿Qué chingadera dije?

LUCIO.- (En voz baja) Eso de que te cagan los huevos. Son puras malas palabras.

DANIEL.- ¿De cuándo acá hay buenas y malas palabras?

MANUAL DE DRAMATURGIA

LUCIO.- Desde siempre, desde que Adán llamó puta a Eva por irse con la serpiente.

DANIEL.- ¿Cuáles son las buenas?

LUCIO.- No sé, creo que no hay.

DANIEL.- Si hay malas debe haber buenas.

LUCIO.- Yo sólo conozco las malas.

DANIEL.- ¿Las has contado? No llegan ni a la docena, y por esas cuantas palabras tanto pedo. Que se asusten con las otras, las que usamos todos los días sin sonrojarnos siquiera, palabras como guerra, corrupción, hambre, violación, asesinato, robo, fraude, abuso, injusticia, odios. Esas sí que son malas palabras. Un triste pinche a quien puede asustar. A nadie.

LUCIO.- Por un pinche pinche se han echado al plato a más de uno.

DANIEL.- Gente susceptible que nunca falta.

(HONRAS FÚNEBRES, de Tomás Urtusástegui

A continuación el otro ejemplo, el de mujeres:

LUCINA.- Dicen que no es bueno acercarse a las ventanas, que en cualquier momento se pueden romper. El viento trae tejas, ramas, cosas...

HILDA.- ¿Éste cómo se llama?

MANUAL DE DRAMATURGIA

LUCINA.- ¿Cuál éste?

HILDA.- El huracán. Todos tienen un nombre.

LUCINA.- Nos acaban de decir que todavía no es huracán, que es una tormenta tropical.

LEONOR.- Es lo mismo.

LUCINA.- Claro que no.

LEONOR.- Como si yo no supiera lo que es un huracán y lo que no es. Ya pasé varios.

HILDA.- Antes les ponían nombres femeninos: Ana, Cecilia, Olga, Patricia, Estela. Las feministas protestaron y ahora tienen nombres masculinos. Y con eso nos fregaron.

LUCINA.- ¿Por qué lo dices?

HILDA.- Las mujeres somos los ciclones, no los hombres. Nosotras somos huracanes para mover al mundo, para cambiar las cosas, para limpiarlas con nuestras aguas y nuestros vientos. Cuando llegamos lo hacemos para dar vida. Los huracanes mueven las semillas, las trasladan de un campo a otro, fertilizan los campos, limpian la atmósfera.

LUCINA.- Los huracanes masculinos harán lo mismo. No puede haber diferencia.

HILDA.- La hay. Los hombres se comportan como brutos, destruyen por destruir. Ahí está como prueba el dichoso Gilberto

MANUAL DE DRAMATURGIA

que tanto nombran. Los huracanes con nombre masculino traen la muerte. En lugar de dar vida destruyen, rompen, inundan, matan.

LEONOR.- Todos matan...y los primeros en morir serán los que están en el mar. (Se hace un largo silencio. Lucina teje velozmente. Leonor enciende otro cigarrillo, da unas cuantas chupadas y lo apaga. Hilda contempla a ambas)

(PLATAFORMA MARÍTIMA, de Tomás Urtusástegui)

Y sí, también existe un lenguaje gay y otro lésbico. Pongamos un ejemplo.

DRÁCULA.- ...¿Usted me conoce, sabe por qué soy así, conoce a mi madre, sabe de mi predilección por chupar jóvenes, jóvenes de cuellos largos y gruesos, cuellos erguidos, duros, tersos, cuellos rodeados de pele rizado? ¿Lo sabe, sí o no? Y si lo sabe, ¿conoce las causas? Le aseguro que no; pero ahora que estoy en trance de morir puedo contarles mi historia, mi histeria y mis traumas. Mi mal comenzó con mi nombre ¿Drácula! Sí, con ése. Mi mamá se enteró en decir a todo el mundo que Drácula era un nombre masculino, que los nombres así se usan en Europa Oriental, como Karol. ¡Mentira! Si existe Mario y María, Paulo

MANUAL DE DRAMATURGIA

y Paola, Antonio y Antonia, Luis y Luisa. ¿Por qué tengo yo nombre de mujer?, insistía yo. Ella al fin me dio la razón pero agregó que Drácula me iba a quedar pues a ella no le gustaban las palabras vulgares, groseras. Y Drácula quedé. Yo que quería que de niño me dijeran Draculito. De joven Dráculo y ahora Draculón....

DRÁCULA GAY de Tomás Urtusástegui

F) **COLOR FAMILIAR.**- Cada familia tiene su modo particular de trato. En algunas todo se habla en diminutivo: hijito, papito, tortillita, cosita, ratito. En otras todo el mundo usa apodos:

ELLA.- Gordo, ya vente a desayunar.

EL.- Ya voy mi Chapis.

ELLA.- Dile al Flaco que se apure.

EL.- Ya le dije, está ayudando a la Enana a vestirse.

G) **COLOR CULTURAL.**- El lenguaje que se utiliza en una reunión de gente culta será muy diferente del usado por otra de gente inculta. Creo que esto es tan obvio que no se necesita

MANUAL DE DRAMATURGIA

ejemplificar. La diferencia en el lenguaje de un nuevo rico, sin estudios, será enorme si se compara con un rico con tradición y que haya asistido a la universidad. Lo mismo se diferenciará un pobre que ni siquiera terminó primaria al de un profesionista que perdió todo su capital.

En penumbras, el señor de los perros que empuja un carrito de supermercado; y atado a éste con una cuerda, varios perros flacos y sucios. Dentro del carrito. Cobijas, latas vacías y periódicos viejos.

EL SEÑOR DE LOS PERROS.- ¡Cayó Babilonia la grande, la prostituta que dio de beber a todas las Naciones y se emborrachó con el vino! Se los digo a ustedes: si alguien adora la Bestia o su imagen o se hace marcar en la frente o en la mano, éste también tomará el vino del furor. Sufrirá el suplicio del fuego y el azufre. Por los siglos de los siglos se eleva el humo de su llanto. No hay reposo para ellos, ni de día ni de noche, ni para los adoradores de la Bestia y su imagen como para el que lleva la marca de su nombre....

LA ESTRELLA DEL NORTE de Hugo Salcedo.

MANUAL DE DRAMATURGIA

H.- **COLOR SOCIAL.**- Definitivamente hablan muy distinto una persona perteneciente a la aristocracia que una gente lúmpen. Habrá color de clase media, de clase alta, de clase pobre. Se pueden encontrar infinidad de ejemplos para estos colores.. Jesús González Dávila escribe de la gente marginada y pobre, yo de la clase media y media alta, Víctor Hugo Rascón Banda ha incursionado con la gente rica de los bancos.

BLANCA.- ¿Y cómo reaccionaste? Cuando te topaste con él en la cocina...Yo pensé; ora sí, con lo caliente que viene Marcos, orita le rompe el hocico también a éste. Pero nada.

MARCOS.- Ésa es mi bronca. ¿Tú qué?

BLANCA.- Yo esperaba apoyo de ti. Pensé que por lo menos ibas a decir algo; pero como ya andabas hasta atrás.

MARCOS.- Anoche, yo...Yo venía muy sacado de onda.

BLANCA.- De romper hocicos...desconocidos. Ésa ha de ser tu vocación, hermanito.

MARCOS.- Ya..., no me eches más mierda.

BLANCA.- Te la mereces, toda junta.

(CRÓNICA DE UN DESAYUNO, de Jesús González Dávila)

MANUAL DE DRAMATURGIA

BEATRIZ.- Voy a conectarte con Vogue para que te den un contrato estupendo.

LUISA.- No lo hagas, ya vinieron, me rogaron y me rogaron pero no me llegaron al precio. Lo bueno se paga.

BEATRIZ.- ¡Vete a vestir! Vamos a llegar como siempre tarde.

LUISA.- No importa. Tengo flojeritis aguda.

INSEMINACIÓN ARTIFICIAL de Tomás Urtusástegui

I.- **COLOR POÉTICO.**- Este color elimina casi a todos los colores anteriores. Es el color que utilizan los poetas. Un niño dejará de hablar como niño, un campesino no hablará igual que los demás campesinos. Desaparecerán, o pueden desaparecer, los colores de época, geográfico, de profesión, de edad, de sexo, etc. Ahora el color será el poético exclusivamente.

ENAMORADO.- Pues yo vivo persuadido

En que no debo culparlas.

Si por el hombre no fuera,

No serían ellas tan malas;

Es verdad que es sexo débil,

Pero ellas son recatadas.

MANUAL DE DRAMATURGIA

El hombre es el atrevido

Que luego viene a inquietarlas.

¿Quién las busca? ¿No es el hombre?

¿Pues eso no es prueba clara

de que la mujer no debes

del mundo llamar cizaña?

¿No es el hombre la ocasión

en la caída desgraciada

de la mujer que ha tenido una crianza delicada?

¿él no es quien la solicita?

Y cuando ella da la caída,

¿no se podrá asegurar

que es después de bien rogada?

Es verdad que su hermosura

Atrae al hombre y lo mata;

Pero si Dios la hizo hermosa,

¿Podrá ser ella culpada?

(TODOS CONTRA EL PAYO O EL PAYO CONTRA TODOS

de José Joaquín Fernández de Lizardi)

NOVIA.- Estas manos, que son tuyas,

Pero que al verte quisieron

Quebrar las ramas azules
Y el murmullo de tus venas.
¡Te quiero; Te quiero. ¡Aparta!
Que si matarte pudiera,
Te pondría una mortaja
Con los filos de violetas.
¡Ay, qué lamento, qué fuego
Me sube por la cabeza!

LEONRADO.- ¡Qué vidrios se me clavan en la lengua!
Porque yo quise olvidar
Y puse un muro de piedra
Entre tu casa y la mía.
Es verdad. ¿No lo recuerdas?
Y cuando te vi de lejos
Me eché en los ojos arena.
Pero montaba a caballo
Y el caballo iba a tu puerta.
Con alfileres de plata
Mi sangre se puso negra,
Y el sueño me fue llenando
Las carnes de mala hierba.

MANUAL DE DRAMATURGIA

Que yo no tengo la culpa,
Que la culpa es de la tierra
Y de ese olor que te sale
De los pechos y las trenzas.

BODAS DE SANGRE de Federico García Lorca.

¿Para qué sirve el color, por qué lo utilizamos tanto? Sirve para pertenecer, para que cada uno de nosotros pertenezca a algún grupo, a alguna comunidad, a algún país. También sirve para apartar a los demás de ese grupo, de esa comunidad. Yo soy médico y no quiero que los demás nos entiendan a mis colegas y a mí. Pertenecer y alejar: “Yo soy puro mexicano”. “Hagan patria, maten a un chilango” “Fuera los comunistas” “Qué mueran los ricos” “América para los americanos”. El ser humano tiene la necesidad y el deseo de pertenecer a diferentes grupos, ya incluido en ellos tendrá que adaptarse a los usos y costumbres de cada uno. Este mismo ser podrá pertenecer a cinco, diez o más asociaciones. Yo, como Tomás Urtusástegui, pertenezco, entre otros, a grupos médicos, grupos sociales, grupos culturales. Al ser maestro, escritor, periodista, mexicano,

MANUAL DE DRAMATURGIA

chilango, tener más de 60 años de edad, tener una cultura determinada, ser hombre, ser alumno de idiomas, ser médico, pertenecer a una familia de origen español, vivir en la Colonia Guadalupe Inn de la ciudad de México, por fuerza tendré que utilizar diferentes lenguajes durante el día. A mis pacientes les voy a hablar de una manera, con mis colegas de otra, a mis hijos con un lenguaje particular. Si viajo, en todos lados van a saber que soy capitalino, cuando me reúno con mis compañeros dramaturgos hablamos de una forma especial, propia. El color nos uniforma con un grupo y nos separa del resto de la humanidad. El que quiera escribir teatro debe tener presente estos cambios de color en una misma persona. El color va a depender de la circunstancia. Piensa tú en la forma en que hablas al levantarte con tu compañero o compañera de cama, después como le hablas a tus hijos; si vas a la iglesia vas a hablar de otra forma, en tu trabajo utilizarás palabras que jamás utilizas en tu casa, si de ahí te vas con tus amigos a la cantina a tomar la copa seguramente hablarán de fútbol y dirán todas las groserías del mundo, ya en la tarde en tu taller de cuento hablarás de intenciones, entre líneas, avance de la acción, sintaxis.

¿Quieren probar si ya entendieron todo? ¿Qué color se utiliza en el siguiente párrafo?

MANUAL DE DRAMATURGIA

ESCRITOR.- (Como locutor) ¡He aquí el primer oper cout a la cara del retador! ¡Otro más a la izquierda! ¡Otro gancho al hígado!...

(VINE, VI...Y MEJOR ME FUI, de Willebaldo López)

No, no es color de clase social. Es color profesional, color de un locutor de radio.

Sigue una tarea para todos ustedes. Escriban un ejercicio de oído. Un ejercicio donde existan al menos dos colores distintos. Una cuartilla o dos son suficientes. Procuren que exista una situación simple y un remate. Por ejemplo una señora regaña a la sirvienta, una prostituta trata de convencer a un señor respetable que use sus servicios, un cura choca su auto contra un puesto callejero. Que sean dos colores contrastantes para que tenga chiste el ejercicio. Un viejo con un niño, un intelectual con un vendedor de mercado, un yucateco con un tamaulipeco, un mexicano con un chileno. Que no quede duda entre quienes usamos la palabra camión, los que usan bus y los que usan guagua.

2.-- EL DIÁLOGO TEATRAL DEBE TENER O DAR **CARÁCTER**

Si color es todo lo externo que modifica nuestro lenguaje, carácter es todo lo interno que hace lo mismo. Influirá en ello nuestro modo de ser, de pensar, de sentir. Nuestra psicología en una palabra. Un ser extrovertido hablará y se expresará corporalmente muy diferente de un ser introvertido; una persona depresiva no tendrá el mismo diálogo que una persona eufórica. Nuestras obsesiones, nuestros temores, nuestras fobias, deseos y enfermedades nos obligarán a comunicarnos de una manera particular. Si el color nos agrupó, nos hizo formar parte de una determinada sociedad, el carácter nos va a diferenciar de todos, nos va a transformar en seres únicos. Nadie es igual a otro. Yo soy envidioso y vengativo, en nada me parezco a ti que eres enamorado y veleidoso y mucho menos a Esteban que es todo tímido y acomplejado. “¡ Yo soy como soy y no me parezco a nadie”, así dice una canción que cantaba Pedro Infante.

MANUAL DE DRAMATURGIA

Dar carácter a un personaje es mil veces más difícil que darle color. Para lo primero tenemos que conocerlo muy bien, saber sus mañas, sus gustos, sus miedos, sus antecedentes, sus vicios. Pero no es imposible hacerlo. Ustedes pueden empezar por lo más simple. Hagan dialogar a un ser extrovertido con uno introvertido. De ahí pasen a personajes con rencores, con amarguras, con los pies en la tierra, con seres fantásticos, idealistas, hipocondríacos, superficiales, optimistas, alegres, desesperanzados, crueles, abúlicos. Sigán con cualquiera que ustedes quieran. Piensen, y observen, como habla su tía que es una chismosa o vean a Jeremías que es un libidinoso. ¿Cómo se les ocurre que habla un enamorado, un optimista o mejor aún una persona que está próxima al suicidio? Veamos un ejemplo:

CARLOS.- (Se levanta, interrumpiéndolo) Tampoco tú puedes negar.

VÍCTOR.- Yo no niego, afirmo.

CARLOS.- También yo afirmo.

VÍCTOR.- Tú niegas.

CARLOS.- Yo afirmo y tú no podrás negar que espías.

VÍCTOR.- (Descubierto) Yo no espío; observo, eso es todo.

MANUAL DE DRAMATURGIA

CARLOS.- Vienes aquí todas o casi todas las noches, y nunca antes de hoy has hecho observaciones tan agudas y tan desinteresadas.

VÍCTOR.- No te enfades.

CARLOS.- No me enfado; observo; eso es todo. (Se sienta)

VÍCTOR.- (Jugando el todo por el todo) Pero esperas a alguien, ¿Verdad?

(EN QUÉ PIENSAS, de Xavier Villaurrutia)

Uno de los personajes es celoso. ¿Está claro, no?

¿Quieren otro ejemplo? Que sea el de un ser vengador.

ADELA.- Estoy clamando venganza y has venido oyendo mi ruego, sé que no hay que tocarte, conozco todas las reglas del más allá. Aquí tienes la sangre de mi hijo sobre las piedras, todavía está caliente. Quiero meter los dedos en los que mataron lo que era mío. Tú, príncipe de las tinieblas, me ayudarás, quiero ahogarlos con mis manos.

POLIDOR.- Adela, soy Polidor, ¿no te acuerdas? Estuve en Sanalona...

ADELA.- Sanalona; allí debí haber iniciado mi venganza antes de que me dejaran sola. Es como si me hubieran robado el tesoro

MANUAL DE DRAMATURGIA

de la divina gracia y me dejaran más miserable y pobre que nunca ¡Ladrones!, ¡ladrones, quiero mi tesoro! Todo me han robado.

POLIDOR.- Ven, vamos a que tomes agua...

ADELA.- ¡No me toques! (Pausa) Esta noche vamos a juntar a todos los coyotes, voy a dejar salir los que traigo dentro y todos van a conocer mi venganza; va a ver venir mi venganza como ven venir los huracanes. Ahogados, ahogados, los quiero ver a todos ahogados, flotando hasta la playa.

(EL JINETE DE LA DIVINA PROVIDENCIA, de Oscar Liera)

Para terminar uno de mujeres chismosas. Lo bueno es que no hay muchas así.

SUSANA.- ¡Cuzcas, eso es, cuzcas! Porque son unas cuzcas, eso sí que sí, a mí no me lo quita nadie de la cabeza.

GUDELIA.- Y tan emperifolladas que bajan, quien las viera.

MARGARA.- ¿Y de dónde sacarán dinero para vestirse?

ELOINA.-¿ De dónde?, pues de los hombres.

JUSTINA.- ¡Eloina! Mira qué boca tienes, vete para allá adentro.

ELOINA.- Yo no me voy.

SUSANA.- ¿Ustedes creen que éstas son horas de irse a trabajar a una oficina?

GUDELIA. ¿A trabajar?...Van a sentarse en las piernas del jefe.

SUSANA.- Claro, y la alcahueta de la tía atrás de ellas.

(LOS SIGNOS DEL ZODIACO, de Sergio Magaña)

En este último ejemplo no solamente vemos el carácter de las viejas también su color. Jamás están divorciados el carácter del color.

3.- EL DIÁLOGO TEATRAL DEBE ADELANTAR LA ACCIÓN

Esta característica del diálogo es quizás la más difícil de entender. La primera vez que yo lo oí en clase de Hugo Argüelles pensé que era contar lo que va a suceder después, hasta que pasó mucho tiempo entendí de lo que se trataba. La dificultad viene de la palabra acción. El teatro es acción, la palabra drama quiere decir acción. Acción en teatro son los cambios que se presentan en la historia o en los personajes a partir de instalarse un conflicto. Adelantar la acción es conocer paso a paso como se va dando ese conflicto y los cambios que origina. Cada vez que hable alguno de los personajes vamos a

MANUAL DE DRAMATURGIA

saber un poco más de la historia, del conflicto o de él mismo. Eso es adelantar la acción. Imaginen que la acción es un ferrocarril. Este deberá cruzar el escenario. Primero aparecerá la máquina, después irán apareciendo vagones de carga, de pasajeros, el carro comedor, los carros pulman y por último el cabús. La acción empieza con la máquina, después vamos viendo cada uno de los carros, su color, su altura, lo que se ve a través de la ventana, siempre será algo distinto pero siempre formando parte de la unidad.

¿No quedó claro? Sospecho que no. Les daré otro ejemplo, este más sencillo: Juan y Estela se encuentran, se gustan, ella le coquetea, Juan se acerca y le pregunta la hora, ella dice que las ocho de la noche, platican, él la invita a un café, en la cafetería se enteran que los dos estudian la misma carrera, Juan para festejar esto la invita a bailar, ella acepta, bailan primero separados y después muy juntos, él la besa, a la salida le dice que quiere estar a solas con ella, van a un hotel, se aman, ella queda embarazada, él no acepta la paternidad, dice que no es el único hombre que se ha acostado con ella, Estela jura que era virgen, él se burla de ella. Estela desesperada lo mata y después se mata a si misma.....Un clásico melodrama del cine nacional de hace unos cuantos años. Cada escena va a adelantar la acción, en

MANUAL DE DRAMATURGIA

cada una de ellas nos enteramos de algo nuevo. Podrían haber quedado como amigos después de tomar el café y que no sucediera nada más.

En este momento ustedes deben inventar una historia como ésta; díganla de pie, cada vez que suceda algo caminen un paso. Verán como adelantan.

Más ejemplos para que quede claro. Ejemplos de textos teatrales. En el primero los hombres se indignan por el abuso que hacen de ellos sus esposas.

ANTONIO.- (A Pedro) ¿Traes la laniza?

PEDRO.- No, dijeron que no.

JACINTO.- Eso no es posible, cómo carajos...

PEDRO.- Se encabronaron por lo de la jarra y los gritos.

JACINTO.- Esto ya llegó al límite de lo aceptable. ¿Qué quieren de nosotros? ¿No les basta con que hagamos la casa, que vayamos al mercado, que seamos sus choferes? En fin, todo.

ANTONIO.- Te faltó decir que les damos nuestro sueldo íntegro. Bueno, Jacinto y yo.

PEDRO.- Yo trabajo de otra forma.

ANTONIO.- Esto nos pasa por dejados, les dimos la mano y se tomaron el pie.

MANUAL DE DRAMATURGIA

PEDRO.- Tenemos que hacer algo, lo único que les falta es que nos peguen.

ANTONIO.- Eso de que les falta...

PEDRO.- ¿Te han...?

ANTONIO.- Sí.

PEDRO.- ¿Y tú te has dejado?

ANTONIO.- Son dos contra uno.

PEDRO.- Esto es anticonstitucional.

JACINTO.- Lo que es a mí ya no me la vuelven a hacer. ¡Esto se acabó! De hoy en adelante...

ANTONIO.- Durante siglos el hombre dominó a la mujer, ¿qué ha sucedido con nosotros?

(EL PODER DE LOS HOMBRES, de Tomás Urtusástegui)

Pondré otro ejemplo para que no quede ninguna duda:
Dos niños recorren un sótano de un edificio de Tlatelolco después de la matanza de 1968.

REY.- Por aquí. Ven.

REYNA.- ¿Oíste?

REY.- ¿Qué?

REYNA.- Ruidos. ¿Qué sería? Uy, todo esto está lleno de polvo.

MANUAL DE DRAMATURGIA

REY.- Es que hace mucho que todo está abandonado.

REYNA.- Cuántas telarañas hay por aquí.

REY.- Ya...En todas partes hay telarañas.

REYNA.- Pero aquí hay mucho más. Mira. Algo se movió por allá. ¿Sería un ratón? Ay, Rey. Mejor no hubiéramos venido.

REY.- Ya...Cómo mueles.

REYNA.- Pudimos ir mejor al cine, pero todo por tu famosa colección de casquillos. Ay, mira. Ya me manché la blusa.

REY.- Tú querías venir conmigo.

REYNA.- Yo te dije que como tú quisieras. Y tú me trajiste.

REY.- Ayúdame a buscar en el suelo. Por aquí dispararon muchos tiros y debe estar lleno de casquillos.

REYNA.- Tú cómo sabes. ¿Quién te lo dijo?

REY.- Tengo un amigo que tú no conoces. El sabe muchas cosas. A veces me regala un cigarro y me deja ver sus revistas. El me ha dicho que el relajo duró casi dos días. Que los disparos seguían oyéndose después...sin parar...rebotando en los edificios. Ven. Vamos a buscar por allá.

(LA FÁBRICA DE JUGUETES, de Jesús González Dávila)

Un ejemplo más:

MAOLÍN.- No te rías. Fabatán es vengativo.

MANUAL DE DRAMATURGIA

SIRAL.- Y por tus preocupaciones infundadas se te olvidó el día de hoy enviar las pequeñas nubes que colocas sobre los picos nevados de Suiza. ¿Qué van a dibujar los pintores y qué van a retratar los fotógrafos? Contesta. No hay que ser inconsecuentes con ellos.

MAOLÍN.- Mañana las mandaré.

SIRAL.- No, las mandas hoy mismo, nada de hacer esperar a los demás.

MAOLÍN.- Está bien, tú ganas como siempre; en un momento enviaré unos cuantos cirros. ¿Estás de acuerdo?

EL FABRICANTE DE NUBES de Tomás Urtusástegui

Tan importante como conocer las características del diálogo teatral es saber los errores en que se puede caer. El usar equivocadamente el color o el carácter nos llevarán a no aceptar al personaje. Si en lugar de adelantar la acción la detenemos- **DETENER LA ACCIÓN**- se pierde el ritmo y sobre todo el interés del público. Se detiene la acción por varios motivos.

1.- Didácticos: Cuando el autor escribe de más o se sale de la acción para informarnos algo que considera importante pero que

MANUAL DE DRAMATURGIA

no tiene nada que ver con la obra. Esto sucede sobre todo cuando se tiene una intención didáctica. Por medio del teatro muchos autores nos quieren explicar desde cómo limpiarnos correctamente los dientes a cualquier tesis filosófica pasando por las matemáticas o la geografía.

2.- Placenteros: Cuando uno empieza a escribir teatro y pone a dialogar a sus personajes y estos lo logran, uno se entusiasma y sigue escribe y escribe para que ellos sigan hablando. Aplicando color mexicano decimos que nos picamos.

3.- Presunción: En otras ocasiones queremos demostrar nuestra erudición y llenamos nuestro texto de datos o de citas que no sirven a la acción de la obra.

Pondré un ejemplo burdo. Dos banqueros pelean porque uno de ellos se siente estafado. Esto es interesante. El primero, cuando se refiere al banco, donde fue la estafa, empieza a platicarnos de las posibilidades bancarias, de los intereses a un año, a dos, de las tazas, de los bonos financiados, del tanto por ciento, del IVA, de la tarjeta de ahorros, etc. etc. Con esta explicación detiene la acción y el público empieza a pensar en otras cosas y a moverse en su asiento. A él le interesa si un banquero va a meter al otro a la cárcel o le va a dar un balazo y

MANUAL DE DRAMATURGIA

no los porcentajes de interés bancario. Una muestra teatral de este defecto:

MANUEL.- Yo creo que lo malo es que no se hable. Porque, por no hablar, se fomentan complejos, antipatías y hasta rencores injustificados. Todavía hay muchos blancos que por el solo hecho de serlo se consideran superiores, y muchos prietos que se sienten deprimidos, avergonzados o resentidos.

DON RICARDO.- (Habla en tono doctoral) Eso sucede, porque la cuestión tiene de todos modos más importancia de la que queremos darle. El color de nuestra piel es siempre indicio del mayor o menor grado de la mezcla de la sangre. Y no porque ninguna de las razas que han entrado en la mezcla sea humanamente superior a la otra; pero no hay que olvidar de los desastrosos resultados que produce a veces el choque de las sangres. Precisamente hace un rato leía yo en este libro la carta que escribió a Felipe II el Virrey de Velazco, unos años después de la Conquista, cuando los primeros mestizos comenzaban a crecer y multiplicarse. (Toma el libro, busca la página) Sí, aquí está. (Leyendo) "Los mestizos aumentan tan rápidamente y muestran tan malas inclinaciones, tienen tal atrevimiento para la maldad, que son ellos, y no los negros, a quienes debe temerse".

MANUAL DE DRAMATURGIA

(EL COLOR DE NUESTRA PIEL, de Celestino Gorostiza)

Párrafos adelante nos describe este mismo autor todas las posibilidades de cruza y los resultados de ella: albinos, mulatos, saltapatrás, etc. etc. Toda esta palabrería sirve para decir solamente que la hija anda con un prieto y eso a él no le gusta.

CRISPÍN.- He aquí el tinglado de la antigua farsa, la que alivió en posadas aldeanas el cansancio de los trajinantes, la que embobó en las plazas de humildes lugares a los simples villanos, la que juntó en ciudades populosas a los más variados concursos, como en París sobre el Puente Nuevo cuando Tabarín desde su tablado de feria solicitaba la atención a todo transeúnte, desde el espetado doctor que detiene un momento su docta cabalgadura para desarrugar por un instante la frente, siempre cargada de graves pensamientos, al escuchar algún donaire de la alegre farsa, hasta el pícaro hampón, que allí divierte sus ocios horas y horas, engañando al hambre con la risa; y el prelado y la dama de calidad, y el gran señor desde sus carrozas, como la moza alegre y el soldado, y el mercader y el estudiante. Gente de toda condición, que en ningún otro lugar se hubiera reunido, comunicábase allí su regocijo, que muchas veces, más que la

farsa, reía el grave de ver al risueño, y el sabio al bobo y los pobretes de ver reír a los grandes señores, ceñudos de ordinario y los grandes de ver reír a los pobretes, tranquilizada su conciencia con pensar: ¡también los pobres ríen!

Y sigue otras tres cuartillas más para explicarnos el inicio de la obra.

LOS INTERESES CREADOS de Jacinto Benavente.

4.- **DE PREFERENCIA EL DIÁLOGO TEATRAL DEBE SER SINTÉTICO**

El teatro es de por sí una síntesis. El diálogo lo debe ser también, en especial en la época moderna donde ya no se admiten las grandes parrafadas. En tiempos pasados la gente podía asistir al teatro y permanecer en él tres a cuatro horas. Hoy es diferente.

Por otra parte al hacerse el diálogo sintético se gana enormemente en intensidad e interés pues se quita toda la paja con que antes adornaban cualquier texto dramático. El texto teatral anterior nos muestra ése antes, ése llenar de paja. Ahora bien, si un personaje necesita hablar mucho que lo haga, por eso

MANUAL DE DRAMATURGIA

puse “de preferencia” en este capítulo. El texto moderno puede ser como el que sigue:

CARMEN.- No tiene caso.

TILA.- Sería como...una despedida. ¡Eso es! ¡Una oportunidad más para que el joven regrese!

CARMEN.- No vendrá, nana. No vendrá.

TILA.- Vendrá.

CARMEN.- ¡Qué no!

TILA.- ¡Vendrá!

CARMEN.- ¡Es imposible!

TILA.- Usted no puede estar segura.

CARMEN.- ¡Tú tampoco!

TILA.- Yo sí.

CARMEN.- ¿Como?

TILA.- Es la última vez.

CARMEN.- ¿Y eso qué?

TILA.- Si realmente la quiere...es una oportunidad...para comprobarlo.

CARMEN.- El siempre lo dijo.

TILA.- Pero los años pasan.

CARMEN.- ¿Y si no es cierto?

MANUAL DE DRAMATURGIA

TILA.- ¡Es!

(JUEGOS FATUOS, de Carlos Olmos)

Si escribiera Olmos como se hacía a principios de siglo probablemente su diálogo sería así:

CARMEN.- No tiene caso. Yo ya estoy preparada para todo esto, no en balde me he pasado semanas y meses enteros tratando...

TILA.- Sería como...una despedida. ¡Eso es! ¡Una oportunidad más para que el joven regrese!

CARMEN.- No vendrá, nana. No vendrá. Qué más quisiera que poder equivocarme, pero no, lo conozco perfectamente, no es la primera vez que actúa de esta manera ni será la última. Cuánto me arrepiento ahora de haber creído en él, de haber confiado en sus palabras. Todo era mentira.

Y etcétera, etcétera, etcétera.

Comparen ese diálogo de Olmos con el monólogo siguiente:

DON PEDRO.- (Se sienta junto a la mesa, tomando la carta)
¡Pobre don Eduardo!... ¿Quizá pida respuesta? ¡Qué disparate!
Lo que pedirá será lo que yo no lo puedo otorgar...que hable a

Matilde....que me empeñe...que la obligue...cosas imposibles...
¿Dónde habré puesto las antiparras? Cosas que no pueden hacerse sin ruidos...ya las encontraré...veamos sin embargo.
(Lee) “Señor Don Pedro de Lara, etc. etc. ¡Nada de lo que usted me escribe me ha sorprendido y yo ya estaba preparado para semejante fallo! Mas vale así, porque unas calabazas exabrupto son difíciles de digerir...” lo que si me ha llenado de satisfacción y de gratitud hacia usted son las finas expresiones con que se sirve manifestarme lo que siente este desenlace...” y siendo aquéllas, en mi concepto, sinceras, me animan por lo mismo a solicitar de usted un favor...”Ya apareció el peine...” un favor de que va a depender la felicidad, quizás de su propia hija de usted, y es que cuando me presente otra vez en su casa...me reciba usted de lo peor...(Este monólogo continua dos cuartillas más)
(CONTIGO PAN Y CEBOLLA, de Manuel Eduardo de Gorostiza)

5.- EL DIÁLOGO TEATRAL DEBE DAR SENSACIÓN DE VIDA

Dar sensación de vida es lograr que el diálogo lo entendamos y lo sintamos como algo propio, algo que está

sucediendo en este momento y con gentes vivas. La forma más sencilla de lograrlo es utilizando el lenguaje actual. Durante la representación lo que el público ve frente a él es algo vivo, presente, no es algo que ya pasó. Si sucede en otra época ellos estarán ahí y nosotros seremos los que viajaremos en el tiempo para poderlos ver a través de un agujero.

¿Con qué tipo de lenguaje vamos a escribir una obra que se desarrolla en el siglo XIX o XVI, cómo escribiremos una que tenga como protagonistas a los conquistadores españoles y a los príncipes incas? Es fácil contestar que con el lenguaje de esa época. Error garrafal. En primer lugar no sabemos como hablaban exactamente en esa época, que giros usaban; pero suponiendo que lo supiéramos al escribirlo nadie lo iba a entender. Si no me lo creen traten de leer de corrido textos escritos en español antiguo. Si nuestro texto fuera más apegado a esa realidad no solamente tendríamos que escribir en español antiguo sino también en inca, o en náhuatl, si la acción sucede en México. ¿Qué se debe hacer entonces para retratar esa época? Se escribe en el lenguaje actual con algunos rasgos de color de la época. Eso es todo. Lo mismo se hará si escribimos sobre algún país extranjero o sobre épocas futuras.

MANUAL DE DRAMATURGIA

SOLDADO I.- ¡Pero hay oro, oro! Vale todos los riesgos. Y es medicina para el mal de la murria, como el que ahora te asalta. ¿Estabas tú presente, cuando en la Vera Cruz le dijo el Capitán al Embajador de Moctezuma que sufría mal del corazón y que sólo con oro y más oro se aliviaría? Fue una buena ocurrencia, ¿como suya! Es cuando trajeron aquel sol de oro. ¿Cuánto crees que valdrá una vez fundido, por supuesto?

SOLDADO 2.- Lo que yo vi fue horrible. A los gritos acudí. Uno de esos embajadores o papas le ofrecía a Cortés una redoma-jícara, le dicen...

SOLDADO I.- ¡Con octli! Es sabroso, dulzón...

SOLDADO 2.- ¡No! ¡Era sangre! Habían matado a uno de los que traían- le sacaron el corazón- y le ofrecieron la sangre a beber a Cortés. Enfureció y los hizo matar.

(CUAUHTÉMOC, de Salvador Novo)

Veamos ahora un ejemplo de una obra situada en otro siglo y en otro país escrito por un autor español.

CALVINO.- En este tercer día de santa discusión, creo, hermanos míos, que debemos proponernos acabar sin más dilaciones la sentencia contra el monstruo español. Llegaron, por

fin, las esperadas cartas de las demás Iglesias de Suiza. La de Zurich nos dice: “Al llamar Servet a la eterna Trinidad de Dios, monstruos, dioses imaginarios, ilusiones y tres espíritus de demonios, blasfema nefanda y horriblemente contra la eterna majestad de Dios”. Por ellos nos recomiendan que “Cuidemos diligentemente de que el contagio de este veneno no se extienda”...

LA SANGRE Y LA CENIZA de Alfonso Sastre

6.- DE PREFERENCIA EL DIÁLOGO DEBERÁ SER MUCHO MAS EMOCIONAL QUE RACIONAL

Esta es una regla que se debe aplicar con cuidado ya que no en todos los géneros teatrales es necesaria, por ejemplo, en el género pieza los diálogos serán más racionales que emocionales, pero vale para casi todos los demás géneros. Por eso anoté de preferencia deberá ser y no debe dar o tener como con el carácter y el color. Al espectador le gusta ver, e identificarse, con personajes que muestren reacciones humanas viscerales. Quieren

MANUAL DE DRAMATURGIA

que tenga sangre y no atole en las venas. Si yo en la vida real no me atrevo a darle una buena cachetada a mi mujer después de que me hizo desesperar, en el teatro quiero que sí se la den, y no sólo una. Quiero que la arrastren de los pelos y la pateen.

SALVADOR.- Haz lo que quieras.

MARÍA.- ¿A qué hora vas a volver?

SALVADOR.- No sé.

MARÍA.- ¿Cómo no vas a saberlo?

SALVADOR.- Cuando se acabe.

MARÍA.- O sea que vas a voltear las ollas y a barrer la casa.

SALVADOR.- A la mejor ni vengo.

MARÍA.- ¿A qué hora vas a volver?

SALVADOR.- Mañana o pasado.

MARÍA.- Voy a cerrar la puerta por dentro, y no te voy a dejar pasar.

SALVADOR.- Ándale. Tú que cierras la puerta y yo que la tiro a patadas.

MARÍA.- Como animal que eres. Sólo sabes dar patadas.

SALVADOR.- Deja de insultarme o te vas a arrepentir.

MARÍA.- ¿Ah, sí? ¿Qué vas a hacer? ¿Pegarme?

SALVADOR.- Ya me hartaste.

MANUAL DE DRAMATURGIA

MARÍA.- Y tú a mí también. ¡Hüevón!

SALVADOR.- ¿Qué dijiste?

MARÍA.- Lo que oíste. Eres un hüevón bien hecho. Un mantenido. Pero de aquí adelante, que te mantenga tu abuela.

SALVADOR.- A mi familia no la metas, cabrona.

MARÍA.- Cabrona será tu madre, baboso.

SALVADOR.- Ahora verás, desgraciada. Te voy a romper el hocico.

MARÍA.- Ándale, poco hombre. Vente.

SALVADOR.- ¡Chinga a tu madre, pendeja!

MARÍA.- ¡La tuya, pinche buey!

(MANOS ARRIBA, de Víctor Hugo Rascón Banda)

Para hacer notar la diferencia entre este diálogo emotivo y uno racional anoto el siguiente ejemplo:

ALBERTO.- ¿Por qué son precisamente los extranjeros los que nos acusan a los intelectuales del tercer mundo de no ocuparnos de los problemas privativos del tercer mundo? ¿No será que les duele que a pesar de nuestras pobrezas tengamos hoy por hoy las fuerzas más dinámicas del arte? ¿No tengo derecho yo, por tener sangre de campesino pobre en las venas, de ocuparme de los

temas que ocupaban a Hegel, a Nitzsche? ¿Por qué tengo que hacer un arte de pobreza?

BILL.- Yo decía esto porque creí que le preocupaban sus posibles lectores. Reconozco que no tiene que escribir sobre los precios del frijol...Pero, de todos modos, la gente común, en México, en Yugoslavia o en los Estados Unidos, tiene problemáticas no intelectuales: se pregunta cómo amar a alguien, se pregunta cómo educar a sus hijos, se pregunta...

(BILL, de Sabina Berman)

7.- EL DIÁLOGO TEATRAL NO DEBE VENDER LA TRAMA

Si al espectador se le dice desde el principio de que va a tratar la obra y cuál va a ser el desenlace, seguramente perderá mucho del interés que pudiera tener. Esto es común en muchas telenovelas donde, por ejemplo, la madre en el primer capítulo prohíbe a la bella hija que salude al apuesto jardinero ya que no es de su clase social. Ya sabemos que al final este jardinero va a ser hijo de alguna aristócrata y que la pareja podrá casarse. Esto es vender la trama. La información se debe dar a cuentagotas. Se

dice, y se dice bien, que la mayor parte de las telenovelas mexicanas y las de cualquier lado son adaptaciones del cuento de "La Cenicienta". La pobre o el pobre que se enamora del rico o la rica, tiene hermanas o parientes envidiosos, existe una bruja, generalmente la suegra; una hada madrina, que puede ser una amiga o una maestra; la carroza y el baile o boda no pueden faltar al final.

8.- **EL DIÁLOGO TEATRAL NO DEBE SER OBVIO O ESTAR LLENO DE LUGARES COMUNES.**

Es muy fácil caer en lo obvio, en el lugar común, quejarse por ejemplo, de lo cara que está la vida o de que existe corrupción en el gobierno. Sin sentirlo, o a propósito, usamos frases manidas. Un ejemplo es la frase "como te lo iba diciendo" que se utiliza después de cualquier interrupción a un diálogo. Esto empobrece nuestro texto. La excepción es cuando se usa a propósito para explicar a un personaje.

JUAN.- ¡Hola!

ERNESTO.- ¡Hola!

JUAN.- ¿Cómo estás?

MANUAL DE DRAMATURGIA

ERNESTO.- Bien, ¿y tú?

JUAN.- Ahí la voy pasando.

ERNESTO.- ¿Qué hay de nuevo?

JUAN.- Nada, aquí nomás trabajando. ¿Y tú?

ERNESTO.- Lo mismo, no hay de otra.

Este es un diálogo con lugares comunes que no nos dicen nada. En cambio si utilizamos a estos mismos personajes:

JUAN.- ¡Hola!

ERNESTO.- (No contesta, ve fijamente a Juan)

JUAN.- Dije hola.

ERNESTO.- (Cortante) Hola.

JUAN.- ¿Cómo estás?

ERNESTO.- Cómo crees que voy a estar con tus pendejadas.

JUAN.- ¿De qué hablas?

ERNESTO.- Mira, no te hagas.

Veamos un texto teatral:

LUPE.- No importa que no sea maestro, porque enseña muy bien. ¡Yo ya sé leer!

MANUAL DE DRAMATURGIA

FRANCISCO.- ¡Y a mí que me importa! Lupe, no puedo seguir esperando a que tu padre me suelte. ¡Esto es un atraco! ¡Un atentado! ¡Un secuestro! ¡Es anticonstitucional! ¿Me entiendes?

LUPE.- Nosotros estamos muy contentos con usted...Desde que llegó las tardes se han vuelto más combadas y las mazorcas más amarillas.

FRANCISCO.- ¡Las mazorcas! ¿Y a mí qué me importan las mazorcas? ¡Yo me tengo que largar de este agujero!...¡ Tu padre es un delincuente común! ¡Quiero largarme! ¡Lar-gar- me!

LUPE.- ¿Y ni siquiera quiere ver la sorpresa que le tenemos para esta tarde?

FRANCISCO.- ¿Más sorpresas? Mira, Lupe, la única sorpresa que les pido, es que me dejen ir.

LUPE.- ¡Pues, váyase! ¿Quién le tapa las veredas?

FRANCISCO.- ¡Tu padre! Tu padre me las tapa. Y es muy capaz de mandarme matar en el camino.

LUPE.- Entonces, quédese...

FRANCISCO.- ¡Quédese! ¡Quédese! Te voy a decir un secreto: ¡Odio a Tepan! Y ojalá que les llegue pronto un terremoto y se los trague a todos!

LUPE.- ¡Ingrato!...Un día se va a acordar de Tepan y de su viento mañanero.

FRANCISCO.- ¿Un día? ¡ Ja! ¡Ja! ¡Ja! ¡Me voy a acordar todos los días de mi vida!

(LA DAMA BOBA, de Elena Garro)

El diálogo anterior además de no ser obvio utiliza varios de los elementos del diálogo teatral ya vistos por todos nosotros: adelanta la acción, da carácter, da color, es emocional, da sensación de vida, es sintético, es poético.

9.- **EL DIÁLOGO TEATRAL NO DEBE DECIR TODO**

La verdad se dice por partes, en forma graduada. Un diálogo trunco muchas veces es más efectivo que un largo párrafo que explica todo, que comenta todo. Lo contenido tiene mayor emoción y además hace que el espectador piense y no sólo contemple como hace generalmente frente al aparato de televisión.

NORA.- ¿Preferías que siguiera yo ocultándotelo?

AURELIA.- No. ¿Cómo era ella?

NORA.- No la vi.

AURELIA.- ¿Quién es?

NORA.- ¿De veras quieres saberlo?

AURELIA.- ¿La conozco?

NORA.- No.

AURELIA.- Voy a pedirte un favor.

NORA.- ¿Sí?

AURELIA.- (Llorando) Es que no puedo creerlo. Después de saber que me rompí la columna no ha sido para...¿ no pudo escoger otro momento? ¿Cómo tuvo el valor de...? No merece...

NORA.- Ni tus lágrimas.

AURELIA.- ¡Lo desprecio! Esto es lo peor que pudo haberme...

(LA TELARAÑA, de Marcela del Río)

10.- EL DIÁLOGO TEATRAL DEBE ESTAR BIEN

ESCRITO

GRAMATICALMENTE

Esta es una característica obvia. Un texto con mala puntuación, mal uso de verbos y adjetivos, mala sintaxis, será siempre un texto fallido. La única excepción a esta regla es cuando el diálogo amerite mala sintaxis por su lenguaje coloquial.

MANUAL DE DRAMATURGIA

En clase me gusta dictar alguna frase y después revisar lo que han escrito los alumnos. Mucho más frecuente de lo que uno espera escriben “a ver” en lugar de “haber”, “hay” en lugar de “ay” y para qué seguir. Estoy seguro que todos cometemos alguna falta o varias, pero el exagerar...

PAULA.- ¿ Ya'cabaste la pepena, “Usebio”?

EUSEBIO.- Ya "meru". ¿Por qué?

PAULA.- Pos porque yo puedo ir a pepenar, ya mi'jito se mejoró y haber si ansina saco lo del gasto de pasa'o mañana.

EUSEBIO.- Pos mañana a las seis se arrejunta con Doña Narcisa y se pelan pa'llá.(EL RETABLO, de Antonio González Caballero)

11.- **EL DIÁLOGO TEATRAL DEBE SER CONGRUENTE CON LOS PERSONAJES Y LAS SITUACIONES**

En ocasiones nos olvidamos de esto y ponemos a hablar a un joven con color de anciano, a una sirvienta que habla como su patrona, a un licenciado como un médico o a todos nuestros personajes con nuestro propio lenguaje particular. También olvidamos los cambios que puede tener un personaje cuando

MANUAL DE DRAMATURGIA

cambia de situación: un hombre en su hogar, en la iglesia, en la cantina, en el burdel. Más grave es olvidar el carácter y a un personaje introvertido lo volvemos extrovertido. Veamos a un personaje en una situación determinada como es congruente con ella.

ALCOCER.- Queremos decir que en Michoacán los distritos primero, segundo y tercero ya terminaron. Pero nos reportan que el resto no han terminado, porque los señores representantes del PRI insisten en abrir los paquetes a pesar de que se les dijo que no se iba a hacer así, que se iba a respetar el 299. Bueno, pero ya el colmo fue cuando la Comisión Local Electoral decidió suspender abruptamente la sesión. Y contra la opinión de los comisionados, dijo que se terminaba...Y en Juchitán, el Presidente del Comité Distrital se negó a entregar copias del acta a los representantes de los partidos, porque dijo que los habían firmado bajo protesta, porque el PRI se había inflado en más de 500 mil votos. Ante esta discusión, el Presidente del Comité Distrital solicitó la intervención del ejército y los representantes del Partido fueron desalojados con lujo de violencia.
(AL ROMPER EL ALBA, de Miguel Ángel Tenorio)

MANUAL DE DRAMATURGIA

En **TRABAJO SUCIO** de Leonor Azcárate vemos a unos secuestradores.

MAGDA.- (*Con calma y prepotencia*) Quiero que sepas que no puedes salir de aquí hasta que nosotros quedemos contentos contigo. Te vas a portar bien. Nadie puede llegar hasta acá si no es en helicóptero. ¿Te das cuenta? Así que tú sabes. Ya estás bastante grandecita.

ALEJADRA.- Pero no entiendo ¿que quieren de mí? Yo no tengo nada.

MAGDA.- A poco te crees que eres la sobrina de la reina Isabel.

ALEJANDRA.- ¿Qué quieres de mí?

MAGDA.- Tu nombre.

ALEJANDRA.- (*Desconcertada*) Alejandra Gutiérrez Salcedo.

MAGDA.- Laura Alejandra Gutiérrez Salcedo, ¿no?

ALEJANDRA.- Sí.

MAGDA.- Empezamos mal. ¿Eh? Edad.

ALEJADNRA (*Con ironía*) Treinta y cinco años con dos meses y medio.

Magda le da una bofetada. Alejandra la mira desafiante. Yamil se pon alerta.

**12.- LOS DIÁLOGOS TEATRALES DEBEN SER
CREÍBLES E INTERESANTES**

El diálogo será creíble en cuanto sea congruente con los personajes y la situación. Serán interesantes según se comprometa el autor con su tema, y sobre todo, cuando nos diga algo diferente y en un estilo propio.

LUIS.- ¿Qué secreto?

ÁNGELA.- Cómo quisiera saber tu reacción cuando te lo diga, tengo mucho miedo.

LUIS.- Si no me lo dices nunca lo sabrás. Dos personas que se aman en todos los casos pueden llegar a un entendimiento. Lo tuyo no creo que sea algo tan tremendo que pueda...

ÁNGELA.- ¡Lo es!

LUIS.- Dilo, te lo suplico.

ÁNGELA.- Antes júrame que me perdonarás.

LUIS.- No puedo jurar eso.

ÁNGELA.- (Retorciéndose los dedos de las manos) Bien, te lo diré:

MANUAL DE DRAMATURGIA

(Larga pausa, ella suspira profundamente. Música de suspenso)

Soy...Soy... ¡Soy virgen!

LUIS.- (Incrédulo) No te oí bien, repite lo que dijiste.

ÁNGELA.- Eso, que soy virgen. ¡VIRGEN!

LUIS.- (Se indigna poco a poco) ¿Virgen? ¿Y lo dices tan campante, como si fuera lo más natural del mundo, como decirme que amaneciste con tos?

ÁNGELA.- Por eso te pedí perdón antes.

LUIS.- Cualquier cosa te perdonaría, cualquiera, que no fueras hija de tus padres, que no trabajaras, que fueras mocha de iglesia, que tuvieras dos o tres hijos, que hubieras sido lesbiana en tu juventud...Pero esto...Esto sí que no tiene perdón posible.

(HOMBRE Y MUJER, de Tomás Urtusástegui)

¿Quieren otro ejemplo?

GLORIA.- Eres un cabrón

ODISEO.- (*Subiendo sus manos por sus piernas.*) Eso, eso: un malo malo malo. Un ladrón.

GLORIA.- Eso: un maldito ladrón.

ODISEO.- Un aventurero infame pobre diablo, transa seductor.

GLORIA.- Violador, no seductor, violador.

MANUAL DE DRAMATURGIA

ODISEO.- Soy el Oscuro, Gloria; el Ofensivo, el Impuro, el Coco. Soy el Coco, Gloria, contra el que te educaron tus progenitores: el Intoxique: el Marqués del Guato, el Demoledor de Ritos y Barreras el muy amado de los dementes: el Capitán Centella: la Rosa Negra del Caos: el Negro Olor del Sexo: el Caballero Rosacruz de la Pavorosa Espinadura

MUERTE SÚBITA de Sabina Berman.

¿Ya están listos para escribir un diálogo? ¿Pues qué esperan? ¡Háganlo! Procuren poner en él la mayor parte de las características que hemos visto. Antes de escribirlo lo pueden improvisar con algún compañero. Uno de ustedes que sea emocional y el otro racional, uno un campesino que llega a la capital y el otro un policía que se lo lleva preso por orinarse en la calle. ¿No les gusta esta situación? Tienen todo el derecho a ello. Inventen la suya propia. Pero háganlo. La teoría sin práctica no les va a servir de mucho.

Otra tarea de por vida: escuchen a la gente, escúchenla en todas partes. Vayan al teatro y escuchen los diálogos, lean textos teatrales y examinen los diálogos. Repito, esta tarea es de por vida.

EL TEATRO Y SU CONTENIDO

Ya estudiamos la forma en que se comunica el ser humano en la vida real y en el teatro. La pregunta es qué vamos a comunicar y cómo lo vamos a hacer.

En pocas palabras diremos que contando una historia que lleve implícita una premisa o tesis y que presentaremos en forma de argumento. Así de fácil. ¿Qué no? ¿No, qué? ¿Qué no entendieron nada de nada? Bien, entonces ampliaremos la explicación. La premisa es lo que nosotros queremos decir de un tema. Algunos autores le llaman también tesis (Yo entre ellos). La historia es la serie de acontecimientos que ilustran el tema y la tesis; el argumento es la historia escrita, ya terminada, estructurada y lista para ser leída en su totalidad. Olvidemos por lo pronto la historia y el argumento y vayamos a lo importante, al tema y a la tesis o premisa.

EL TEMA

El tema es de lo que se trata en la obra, su esencia, su base principal. Si yo voy a escribir una obra de teatro lo voy a hacer porque quiero tratar un tema que me importe, un tema del que quiero decir algo a los demás. Temas hay miles, temas humanos, se debe especificar, pues también existen temas científicos, geográficos, históricos, etc. El teatro maneja temas humanos. ¿Pueden ustedes ponerme algunos ejemplos de temas humanos? Sí, muy bien: el amor, la amistad, la soledad, la muerte, el aborto, la derogación, la homosexualidad, la violencia, la vejez, el hambre, la libertad, la liberación femenina. Veamos temas específicos, por ejemplo temas femeninos: el aborto, el amor, la liberación, el trabajo, la maternidad, el matrimonio, la belleza, el control de la natalidad, la vejez. Siguen temas masculinos: el amor, el sexo, el trabajo, la competencia, el valor, la justicia, la guerra. ¿Temas infantiles? La fantasía, la familia, el maltrato, las enfermedades, el amor, los juegos, la escuela. ¿Temas nacionales? La pobreza, la sobrepoblación, la emigración, el tráfico de drogas, la educación. ¿Temas de homosexuales? El Sida, el amor, la pareja, la incomprensión, la segregación, la familia, la sociedad. Temas

capitalinos: la violencia, la sobrepoblación, la justicia, el espacio vital, la contaminación, las clases sociales, la seguridad pública. Temas de ancianos: la soledad, la muerte, las enfermedades, los recuerdos, la familia, la situación económica. Y así podríamos continuar por mucho tiempo encontrando temas específicos. De alguno de estos temas vamos a hablar en nuestra obra de teatro. Esto es forzoso y más vale conocerlo antes de ponerse a escribir que descubrirlo cuando ya se terminó la obra y ver que por esta falla el texto no quedó bien. Si el tema es claro todo se facilitará. Sabrán a qué le tiran, cómo dicen los chavos de mi colonia. ¿Cuál es el tema de Romeo y Julieta? No es el pleito entre dos familias, tampoco es la sociedad o la religión. El tema es el amor. ¿El de Otelo? Todo el mundo lo sabe: los celos. El amor es uno de los temas preferidos, cientos de libros se han escrito sobre él, muchísimas obras de teatro, películas, canciones y poemas se dedican a explicárnoslo, a alabarlo, a decir que es la cosa más esplendorosa del mundo. Los comerciantes lo prostituyen, en televisión lo ridiculizan, los religiosos lo subliman, los jóvenes lo viven, los amargados se burlan de él, los escépticos no creen en él. Pero ahí está. Es el amor.

Recuerden temas de obras de teatro, de películas, de novelas. ¿El tema de CASA DE MUÑECAS? Sí, es el de la

MANUAL DE DRAMATURGIA

liberación femenina. El de EL EMPERADOR JONES es la segregación, el de LOS NIÑOS PROHIBIDOS, la niñez; del GESTICULADOR, el engaño. En mi obra VIDA ESTAMOS EN PAZ toco el tema de la ancianidad. En ROJO AMANECER se habla de la represión política. ¿Alguno de ustedes conoce o ha leído mi CUPO LIMITADO? ¿Cuál puede ser su tema? ¿Las clases sociales, la violencia? No. De lo que hablo en esta obra es la falta de espacio vital, un problema al que no damos importancia y que puede crear, como ya sucede en las grandes ciudades, neurosis que pueden conducir a la muerte por asesinato o suicidio. Veamos algunos diálogos de esta obra.

ALMA.- ¿Alguien tiene un cigarro?

FRANCISCA.- ¿Un cigarro? ¿Para qué?

ALMA.- Para que va a ser, para fumarlo.

FRANCISCA.- ¿Ya viste el espacio en que estamos encerrados, en la cantidad de oxígeno que tenemos?

ALMA.- El elevador tiene rendijas.

RAMÓN.- ¡Aquí nadie fuma! ¡No lo voy a permitir!

ALMA.- ¡Soy libre!

RAMÓN.- En ninguna parte del mundo se fuma en los elevadores, está prohibido.

MANUAL DE DRAMATURGIA

ALMA.- Eso será cuando funcionan.

VIRGINIA.- Sólo a los jóvenes se les puede ocurrir.

ALMA.- Si no me voy a dar un toque, aunque ganas no me faltan.

(CUPO LIMITADO, de Tomás Urtusástegui)

¿Cuáles temas te interesan a ti particularmente? Escríbelos. También anota los que le interesen a tus padres, a tus hermanas, a tus amigos, a la comunidad donde vives, a tu país, a tu grupo religioso. Tener un tema te facilitará en casi un cincuenta por ciento la creación de un texto puesto que ya sabes sobre lo que vas a escribir. Otra cosa. Si ya escogiste el tema debes profundizar en él, estudiarlo en cuanto libro sea posible, investigar sobre él. Si te interesa, por ejemplo, el Sida, tendrás que informarte cómo se contagia, que síntomas da, quiénes son los seres más susceptibles de contagiarse, qué problemas sociales causa esta enfermedad, etc. El tema de la obra más conocida del maestro Rafael Solana es la hipocresía:

MATEA.- Sí, así fue, en efecto...pero no pensé que llegara a saberlo nadie...alguna indiscreción.

MANUAL DE DRAMATURGIA

AURORA.- Sí, alguna indiscreción...no faltan las indiscreciones...son tan terribles las indiscreciones...le teme tanto la gente... ¡qué no estaría uno dispuesto a hacer para evitar...eso...como usted dice...una indiscreción!

MATEA.- Pero no, no me voy de este pueblo ni aunque me paguen diez veces el valor de esta pobre casa. ¿Dónde puedo ir que más valga? No tengo amigos, no tengo conocidos en ninguna parte. Aquí, ya lo ve usted...aquí los tengo a ustedes.

AURORA.- (Enseñándole un puño cerrado) Sí, nos tiene usted aquí.

(DEBIERA HABER OBISPAS, de Rafael Solana)

Vamos a ver el tema de amor a Dios:

VICTORIA.- Entré, sí, y me encaminé al altar. Cuando el sacerdote me impuso la ceniza, oí de nuevo las palabras rituales, y en un segundo, como si volviera a vivir, recordé aquella mirada de lujuria que apagó años atrás mi juventud. Volví los ojos a mi alrededor. Nadie me veía. Asustada, humillada, bajé la cabeza hasta pegar la frente en el polvo. Y recé, recé, pidiendo a gritos, desde lo hondo de mi pecho, una luz, una palabra. Luego, como si una voz me llamara, levanté los ojos y encontré los de

MANUAL DE DRAMATURGIA

un Cristo crucificado clavados en los míos. ¡Pero esos ojos que me miraban con amor, eran los de usted, Federico! ¡ Y ese rostro maravilloso, era también el suyo! Entonces, creí en Dios sin angustia, sin esfuerzo, con un amor infinito.

FEDERICO.- Bendito amor.

VICTORIA.- Pero es un amor hecho de carne y sangre. Porque sólo a través de usted, yo pude creer en El.

FEDERICO.- Bendito amor.

VICTORIA.- ¿Aunque su objeto no sea divino, sino humano? Aunque necesite de la voz y de la presencia de un hombre como usted?

FEDERICO.- Bendito amor, si la lleva a Dios.

VICTORIA.-¿ Aunque esté lleno de impurezas, de deseos?

FEDERICO.- Dios sabrá purificarlo. Porque ha llegado a EL (MIÉRCOLES DE CENIZA, de Luis G. Basurto)

Sigamos con otro ejercicio. Lean obras de teatro y traten de encontrar el tema. No es fácil. Deben pensar de qué trata la obra y dejar de lado un poco a la historia. Me imagino que la mayoría de ustedes habrá visto la puesta en escena que hizo Julio Castillo de DE LA CALLE, de Jesús González Dávila. Ya es un clásico. ¿Pero de qué se trata, cuál es el tema? Siempre

MANUAL DE DRAMATURGIA

que lo pregunto en clase me contestan que la gente lúmpen, otros dicen que las drogas, la prostitución, la violencia. Les pido qué recuerden que le sucede a Rufino, el protagonista, por qué se enfrenta a tantos peligros. Es cuando caen en cuenta que sí, efectivamente, Rufino anda en la búsqueda de su padre o sea de sus orígenes, de su identidad. La identidad es el tema y no los demás.

LA SEÑO.- ¿Quién te dijo eso...?

RUFINO.- ¿Qué cosa?

LA SEÑO.- Que no eres hijo del Ochoa. Que eres regalado.

RUFINO.-Usted creía que no sabía nada...Uy, desde cuándo...

(Pausa) Como quiera, el Ochoa me aprecia.

LA SEÑO.- Anda bravo el Ochoa. Si te encuentra, sepa Dios de lo que sea capaz. (Pausa) Vete, Rufino. Y ni regreses.

RUFINO.- ¿Usted sabe...de mi papá? Digo, el de a de veras. ¿Usted sabe...?

LA SEÑO.- Quítate. Qué voy a saber.

RUFINO.- ¿Por qué no me lo dice?

LA SEÑO.- Porque no lo sé.

RUFINO.- Total, si ya me voy.

MANUAL DE DRAMATURGIA

LA SEÑO.- (Pausa) Trabajó por Garibaldi, dicen, hace años...De mesero o algo así. Luego lo vieron en el Canta Ranas.

RUFINO.- ¿Dónde está eso?

LA SEÑO.- Un tugurio atrás de la Merced, pero ya lo tiraron.

RUFINO.- ¿Entonces?

LA SEÑO.- Toma, llévate esto. Y la bolsa de pan. Se llamaba Alfredo. Alfredo Hernández.

RUFINO.- ¿Alfredo Hernández?

LA SEÑO.- ¿Sabes cuántos se llaman igual?

RUFINO.- El chingo. Pero lo voy a buscar.

LA SEÑO.- Tú sabrás.

(DE LA CALLE, de Jesús González Dávila)

¿Cuál es el tema de EDIPO, de MEDEA, de LAS TROYANAS. Cuál es el tema del JUAN TENORIO o de LA VIDA ES SUEÑO? Piensen y discútanlo.

Un dato muy importante. Una obra de teatro debe tener UN SOLO TEMA. En ningún caso dos o tres. Esto es fundamental. Sucede, y con mayor frecuencia de lo que uno se imagina, que al empezar a escribir sobre un tema, digamos el amor, va uno involucrando a otros y termina por hablar de la

MANUAL DE DRAMATURGIA

familia o de la brecha generacional. En este caso la obra termina por no ser ni chicha ni limonada. Ni terminamos de hablar del amor pero tampoco de la familia o de la brecha generacional. Cuando doy el curso en vivo me preguntan con frecuencia que cómo es posible hablar del amor sin involucrar a otros temas como son la familia, la brecha generacional, el sexo, la religión; que de todo eso se habla en una obra de teatro. Les contesto que tienen razón, solamente que lo que en un caso todos serían temas, cuando toman parte de una obra se convierten en asuntos, llamados subtemas, y van a servir para reforzar al tema principal, para que veamos diversos puntos de vista sobre éste. La familia es un tema, pero si entra en una obra donde el tema es el amor, pasará a ser asunto o subtema. La familia nos dará su punto de vista del amor. Los subtemas siempre estarán en razón directa del tema principal. Si mi tema es la homosexualidad puedo usar de subtemas a la familia, al psiquiatra, a los amigos, al cura, a la policía. Todos ellos enriquecerán el tema de la homosexualidad pues vamos a saber que opinan el psiquiatra, el policía, los amigos, la familia, sobre él. Y no sólo lo que opinan sino que también vamos a conocer cuál es su respuesta, su actitud frente a ella. El policía probablemente se lleve preso al homosexual, el amigo tratará que se vaya a vivir con él, la

MANUAL DE DRAMATURGIA

familia lo despreciará, el cura le dirá que lo que hace es pecado. En caso de que el cura deje de relacionar al homosexual con su actitud y pensamientos y nos diga que la iglesia sirve a todo el mundo, en especial a los pobres, que el Papa en Roma reza todos los días por la paz del mundo, que él mismo se sacrifica cada día para lograr que se perdonen los pecados a todos los que ofenden a Dios y etc. etc. En ese momento deja de ser la religión un subtema y se convierte en tema. La obra a partir de ese momento quedará desbalanceada. Una obra de teatro entre más subtemas tenga será más interesante. Hagamos entre todos unos ejercicios para afianzar este conocimiento. Cada subtema está representado, generalmente, por un personaje tipo: el cura, el policía, el padre, el amante. etc..

¿Qué subtemas puede tener la liberación femenina? La familia, la pareja, el trabajo, el matrimonio, las tradiciones, la moral, los hijos. ¿Y el de la drogadicción tan popular en nuestros días? La policía, la sociedad, los médicos, la familia, las mafias. Vamos a tratar el tema de la ancianidad. Serán subtemas de ella la soledad, la enfermedad, los derechos humanos, el amor, la pobreza, la familia. La familia que aparecerá una y otra vez ya sea como tema o subtema.

MANUAL DE DRAMATURGIA

Ustedes van a escribir tres temas que les importen mucho, tres temas que desean tratar. ¿Ya? Anoten los subtemas para cada uno de ellos. ¿Ya terminaron? De ser así pasemos a lo que sigue.

PREMISA O TESIS

El diccionario dice que tesis es una conclusión, una proposición que se mantiene con argumentos, con razonamientos. El mismo diccionario define a la premisa como una de las dos primeras proposiciones del silogismo, de donde se infiere y saca la conclusión. Ambas son proposiciones para llegar a una conclusión. Para no crear confusión usaré exclusivamente la palabra tesis, el que desee usar la palabra premisa también tiene el derecho a hacerlo.

Ustedes ya escogieron tres temas para desarrollarlos, también los estudiaron y buscaron subtemas para enriquecerlos. Pero falta lo principal, el saber por qué y para qué se escogió un tema determinado, saber qué quiero decir de él. Si yo, por ejemplo, escojo el tema del amor no es para hablar en abstracto

de él, yo quiero dar mi punto de vista. Este puede ser que el amor no existe, o que el amor es el único sentimiento verdadero del hombre, o que el amor es una costumbre y no otra cosa. Esto que quiero decir de un tema es la tesis. Y esta tesis es lo que voy a demostrar en mi obra. Si yo digo que los homosexuales son seres degenerados a los que se debe de matar, en mi escrito tendré que dar los argumentos necesarios para probar esto. También puedo decir lo contrario, que los homosexuales tienen todos los derechos del mundo a manifestarse tal como son. Esto también lo voy a demostrar. El autor se debe comprometer con su tesis no importa que esto le pueda causar problemas familiares, sociales o políticos. Si no se compromete mejor que no escriba. No se puede decir que debe existir libertad sexual para unos pero que no se les debe conceder a otros. Tampoco que el matrimonio destruye el amor pero que puede ser útil a algunos. Se es o no se es. El tema sin tesis queda en un simple ensayo. Pero una tesis en que el autor no se comprometa, además de ser una cobardía, será una tesis confusa. Repito, no puedo defender a los ateos y a los fanáticos religiosos al mismo tiempo. O estoy con unos o estoy con los otros. Una obra sin una tesis definida no tendrá "garra", no podrá trascender. Si quiero decir que la sociedad es cabrona lo tengo que sostener a pesar

de que me puedan excluir de ella, si quiero hablar de la corrupción del gobierno lo tengo que hacer aunque me metan a la cárcel o aún me maten, cosa que ya ha sucedido a más de un escritor. Si tengo miedo mejor no hacerlo. Si se tiene miedo se puede uno dedicar a escribir comeditas intrascendentes, para divertir. Eso hacen infinidad de autores. No se comprometen y viven contentos. Brecht se comprometió, Ibsen por comprometerse fue expulsado de su país, a García Lorca lo mataron. Los tres fueron, y son, grandes.

Al existir una tesis por lógica existe al mismo tiempo una antítesis. Si yo estoy a favor del aborto muchos no lo estarán. Si yo quiero que maten a los homosexuales muchos otros lucharán por su libertad, si yo digo que el matrimonio es nefasto miles dirán lo contrario. La lucha entre ambas posiciones produce el conflicto. "Teatro sin conflicto no es teatro". Esta sentencia la hemos leído y escuchado infinidad de veces. Yo estoy de acuerdo con ella. El conflicto debe de existir aunque sea mínimo. Sin conflicto no hay interés.

Adelantando otro poco, ya que el conflicto es un tema aparte, también diré que los personajes que estén a favor de la tesis del autor serán los protagonistas y los que estén en contra los antagonistas. Pero eso ya lo veremos después.

MANUAL DE DRAMATURGIA

Cuando ustedes anoten su tesis deben procurar que ésta sea lo más clara posible, que contenga un mínimo de palabras, que marque el conflicto y la acción, o sea que tenga un verbo que la defina. El verbo es acción. No pueden elaborar una tesis diciendo: La juventud es como un sol durante la aurora. La frase puede hasta gustar pero no define nada. No hay tesis. En cambio si dicen: Todos los jóvenes son unos degenerados, sí tienen una tesis que tendrán que defender. Pondré algunos ejemplos de temas con tesis, que por supuesto no son míos. El tema lo escribiré con mayúsculas.

LA EUTANASIA se debe permitir.

EL AMOR es solamente una fantasía.

ES POBRE solamente el que quiere.

LA MORAL es la principal fuente de frustraciones.

LA IGLESIA está corrompida desde sus bases.

LA SOBERBIA nos lleva a la soledad.

Todos somos HIPÓCRITAS.

LA MUJER es inferior al hombre.

LOS BLANCOS son superiores a los negros.

LA PENA DE MUERTE es necesaria.

EL COMUNISMO salvará al mundo.

EL SIDA es un castigo de Dios.

Muchas de estas tesis han sido defendidas en la historia de la humanidad y han producido muertes y conflictos que continúan hasta la fecha. ¿Cuántos negros no han muerto por la tesis de que son inferiores a los blancos? ¿Cuántos problemas no ha acarreado la idea de la inferioridad de la mujer? Por supuesto que lo anterior no quita que las tesis estaban bien planteadas, que sean firmes. Y entre más firmes mayor impacto van a tener.

Nuestros proverbios, que tanto usamos, en el fondo todos son tesis: " Cría cuervos y te sacarán los ojos", "Árbol que nace torcido jamás sus ramas endereza", "No por mucho madrugar amanece más temprano", "Camarón que se duerme se lo lleva la corriente".

Ya tienen ustedes sus tres temas con sus respectivos subtemas, agréguelos la tesis. Piénsenla bien y cuando la hayan escrito confirmen que sea clara y que sea de verdad su pensamiento y no el de otros. Si de repente nos preguntan qué pensamos de la pena de muerte, todos contestamos que no debe existir, que es otro crimen. Pero todos al leer que un tipo se metió a una casa, violó a una niña, mató a la madre y al padre y se robó todo lo que había, deseamos que ese fulano se muera,

que lo maten a sangre fría. ¿Estamos a favor o en contra de la pena de muerte? ¡Piénsenlo!

Ya teniendo un tema, los subtemas y la tesis todo se les a facilitar. Por lo pronto ya tienen los protagonistas y los antagonistas, el conflicto y esbozada la historia. Si mi tema es el aborto, mi tesis que se debe permitir, mi historia por fuerza tratará de una mujer que necesita abortar porque el novio no quiso casarse con ella o porque la van a correr del trabajo. ¿ A quién se va a enfrentar? A su novio, a la familia conservadora, al cura que le dice que eso es pecado. La van a ayudar una amiga, su hermana casada y un psiquiatra. Ya falta poco para redondear la anécdota. ¿O no?

Cuando digo que los personajes que están a favor de la tesis del autor serán los protagonistas no quiero decir que ellos serán los triunfadores en todos los casos. La que debe de triunfar es la tesis, no así el personaje. Este puede ser perdedor o ganador. Me explico. Si ustedes toman como tema la homosexualidad y su tesis es que ésta debe ser respetada, el personaje, digamos Oscar Wilde, puede perder: lo llevan a la cárcel y cuando sale muere de tristeza. Al matarlo o llevarlo a la cárcel no estamos diciendo que ese es el final que merecen los homosexuales. ¡No! Con ello demostramos la injusticia que se

comete en un ser tan brillante como fue Oscar Wilde y así el público tendrá que decir que los homosexuales deben ser respetados, lo que es la tesis del autor.

Al escribir ustedes una obra de teatro pueden olvidar que existen conflictos, las características del diálogo, los géneros y los estilos, pueden olvidar hasta la misma estructura, pero lo que no deben hacer jamás es olvidar el tema y su tesis. Estos dos les darán el género y el estilo necesario, el tipo de diálogo que van a usar, el conflicto y hasta la estructura. Sin un tema y una tesis todo lo que hagan es posible que les quede mal.

Me preguntan con frecuencia que si los grandes autores de teatro sabían esto del tema y la tesis. Contesto que sí, posiblemente con otras palabras y hasta con otros conceptos. Es casi seguro que no lo pensaban conscientemente pero todos ellos sabían lo que querían decir con sus obras. Lope de Vega posiblemente jamás utilizó estos términos pero sabía que estaba hablando de LA LIBERTAD cuando escribió FUENTEOVEJUNA. Y su tesis, que seguramente no la pensó como tal, fue que por la libertad se debe hasta morir.

Por la importancia de este capítulo les recomiendo que sigan leyendo obras de teatro, viendo películas, que escriban. Siempre busquen el tema y la tesis. No es fácil encontrarlos

mientras no se tiene práctica o cuando no se busca deliberadamente. En otros casos el tema y la tesis serán obvios como es el caso de todo el teatro político que se hace y se sigue haciendo en muchos países y que sirve para eso, para enunciar una tesis: "Los capitalistas se roban las riquezas del país", "El gobierno es asesino", "Sólo el socialismo puede garantizar la igualdad".

Para terminar este capítulo anotaré un tema y una tesis de mi autoría: ¡Teatro sin tema y tesis no sirve!

CONFLICTOS TEATRALES

Son cinco los conflictos que se tratan en el teatro y ellos son los mismos a los que nos enfrentamos en la vida real. Algunos autores consideran que sólo deben existir cuatro, y pueden tener razón, como veremos más adelante.

Primero los enumeraré para después explicarlos.

CONFLICTO 1.- Contra dios, contra el destino o contra la naturaleza.

MANUAL DE DRAMATURGIA

CONFLICTO 2.- Contra uno mismo y nuestras pasiones.

CONFLICTO 3.- Contra la sociedad.

CONFLICTO 4.- Contra nuestra pareja.

CONFLICTO 5.- El conflicto por el conflicto en sí.

Cuando el hombre hace su aparición sobre la faz de la tierra es un ser ignorante, sin experiencia. Todos sus actos se basan en los instintos primarios de supervivencia. Se reproduce sin saber como, se alimenta de lo que está a su alcance. Para él no existe explicación para que se produzca el frío o el calor, que haya luz de día y oscuridad de noche, menos aún puede explicar las enfermedades, las sequías, las inundaciones, el nacimiento y la muerte. Al no encontrar respuesta a sus múltiples dudas inventa seres superiores que serán los responsables directos de todos esos fenómenos. Así crea un dios para la lluvia, otro para las cosechas, uno más para la muerte y otro para el nacimiento. Más tarde condensará en un solo dios a todos ellos, un dios con un poder infinito. ¿Qué hace el ser primitivo cuando no llueve durante mucho tiempo? Va y le reclama al dios de la lluvia. Si sigue sin llover le llevará ofrendas para tenerlo contento. Si no lo contenta entonces lleva a cabo un sacrificio humano o animal.

MANUAL DE DRAMATURGIA

Históricamente el conflicto con los dioses es el primero que aparece. Lo mismo sucede en el teatro. Las primeras representaciones fueron ritos religiosos. El teatro griego se inicia también con este conflicto, el de los dioses.

ARTEMISA.- (Invisible) ¡Oh, infeliz! ¡Qué calamidad te atormenta! La grandeza de tu alma ha sido la causa de tu ruina.

HIPÓLITO.- ¡Ay de mí! ¡ Oh divino y embriagador perfume! Aun en medio de mis males te he percibido, y mi cuerpo siente consuelo. Aquí está la diosa Artemisa.

ARTEMISA.- ¡Oh mísero! A tu lado está la diosa que más te ama.

HIPÓLITO.- ¡Vedme, señora, en la desventura en que me hallo!

ARTEMISA.- Te veo; pero no me es lícito derramar lágrimas de mis ojos.

HIPÓLITO.- Ya no sobreviviré a su desdicha tu cazador y sacerdote.

ARTEMISA.- No, seguramente; pero mueres amado por mí.

HIPÓLITO.- Ni el que guiaba tus caballos y guardaba tus estatuas.

ARTEMISA.- Obra es de la engañosa Cipris.

HIPÓLITO.- ¡Ay de mí! Ya reconozco la deidad causa de mis males.

(HIPÓLITO, de Eurípides)

En la lucha con los dioses el hombre quedaba siempre derrotado. Al transcurrir el tiempo el hombre dejó de creer en muchos de los dioses y aún en el dios único. Pero no por ello dejó de enfrentarse a fuerzas a las que no puede, aún ahora, dominar. Entonces, en lugar de luchar contra dioses, lucha contra el destino o la naturaleza. Estas dos fuerzas, estos dos adversarios, son los que sustituyen a Gea, a Baco, a Dionisio, a Zeus, a Marte, a Minerva, a los dioses chinos, japoneses, mayas, aztecas, incas, escandinavos. El hombre puede pelear de tú a tú con sus semejantes pero no contra estas fuerzas. En la actualidad si no llueve le echamos la culpa a la naturaleza, si alguien muere al destino. Una gran parte de la humanidad sigue pensando que la causa son los dioses.

Este primer conflicto, el del hombre contra los dioses, la naturaleza o el destino produce, teatralmente hablando, la tragedia.

MANUAL DE DRAMATURGIA

Pasan años, y quizás siglos, para que el hombre observe que si deja caer un grano y éste se cubre de tierra fértil nacerá una planta con muchos más granos. Aprende también que puede domesticar animales. Con ello deja de ser errante y se establece en un lugar fijo. Muy pronto aprende a sembrar, a cazar, a defenderse, a cubrirse de pieles, a masticar hierbas para las enfermedades, a construir. Se da cuenta de que muchas de las cosas que le suceden no son por culpa de los dioses sino de él mismo. Es entonces se pregunta que quién es él, qué hace en la tierra, para qué vive. Se empieza a llenar de culpas. Este es el segundo conflicto. El del hombre contra si mismo. Igual que en el primer conflicto resulta derrotado. Resulta derrotado pues nunca llega a explicarse a si mismo totalmente. Su final puede ser el suicidio. El género al que pertenece este segundo conflicto es la pieza.

LIUBOV ANDREIEVNA.- (Contemplando el jardín) ¡Oh, mi infancia, mi pureza!...Desde este cuarto de los niños, donde dormía, solía mirar el jardín. Cuando la dicha y yo nos despertábamos juntas cada mañana, estaba igual que ahora, no ha cambiado nada. (Riendo de alegría) Todo, todo blanco. ¡Oh, mi jardín! Después de un otoño gris e inclemente, de un frío invierno, ser otra vez joven y estar llena de felicidad...Loas

ángeles celestiales no te han abandonado...; Si pudiera librar mi pecho y mis hombros de esta pesada piedra! ; Si pudiera olvidar mi pasado!

(EL JARDÍN DE LOS CEREZOS, de Anton Chejov)

El hombre logra establecerse, pero igual a él, otros hombres hacen lo mismo. Todos buscan los mejores lugares, generalmente donde hay agua y buen clima. Un vecino se apropia de una fruta o un animal, otro de una parte de la tierra o de la mujer llevándosela arrastrando de los cabellos; uno más lo molesta con el sonido que hace golpeando maderas en la madrugada. Su vecino más próximo le pide prestados varios animales y nunca se los regresa. Se produce el conflicto. Es el conflicto del hombre contra la sociedad. Esta sociedad puede ser cualquier desconocido que trate de quitarle algo o imponerle un modo de pensar o de ser o bien de privarlo de su libertad. El hombre se enfrentará directamente contra otro hombre o contra un grupo de hombres. Unos grupos pelearan contra otros. Lo mismo hará una nación contra otra. Todos son conflictos con la sociedad. Todas las guerras pertenecen a este conflicto. Un ejemplo teatral de este conflicto es el de FUENTEOVEJUNA o el de LOS BAJOS FONDOS.

MANUAL DE DRAMATURGIA

OFICIAL.- ¡Señor Montenegro, miles de huelguistas, hombres y mujeres, han copado a mi patrulla! ¡ Se trata de un acto subversivo! Voy a la estación de ferrocarril a llamar por teléfono al general. ¡No se muevan de aquí o se exponen a las consecuencias! (Sale)

MONTENEGRO.- Yo voy a poner en libertad a la patrulla.

NARRADOR 2.-¿ Por qué?

NARRADOR 1.-¡ La consigna es hablar con los soldados!

MONTENEGRO.- ¿La consigna de quién? ¡De Mahecha, de Uribe, de Torres Giraldo, de la María Cano...de los comunistas!... ¡La consigna nuestra es negociar! ¡No permitiremos que utilicen la huelga para los fines antipatrióticos del comunismo internacional! (Sale)

HUELGUISTA 1.- ¡Ese se vendió! ¡Compañeros, hay que agarrar esas armas y empezar a pelear!

(LA DENUNCIA, teatro experimental de Cali. Dramaturgo: Enrique Buenaventura)

El conflicto contra la sociedad se trata más en los géneros comedia, melodrama, tragicomedia y farsa. En este conflicto triunfa el protagonista, o sea el que está a favor de la

MANUAL DE DRAMATURGIA

tesis del autor. Si él le va a los comunistas, triunfarán estos, en cambio si le va a los capitalistas, esos ganarán.

COMANDANTE 2.- Preferiría ser la izquierda. (*Transición.*)
Vamos, hay mucho trabajo por delante. (*Hace además de retirarse.*)

CIVIL 1.- (*Atajándolo.*) ¿Teme a las declaraciones?

COMANDANTE 2.- ¡No temo a nada! ¿Qué aclaraciones quieren?

CIVIL 1.- (*Titubeante.*) Bueno, queremos saber...Se habla mucho de reforma agraria, de nacionalizar la energía eléctrica, los teléfonos...

COMANDANTE 2.- Desde luego. ¡Denlo ya por un hecho!

CIVIL 2.- ¿No es eso comunismo?

COMANDANTE 2.- ¿Le asusta la palabra, compañero?

COMPAÑERO de Vicente Leñero.

Sigue el cuarto conflicto, el cotidiano. En éste todos pierden o al menos nadie gana. Es el conflicto de pareja, otros le llaman conflicto familiar. La pareja no es forzosamente la pareja

sexual, es cualquier persona que viva muy cerca de nosotros, que nos conozca y que nosotros conozcamos igual. Puede ser el hijo, la madre, el padre, el abuelo, la sirvienta, nuestro compañero de oficina, de club deportivo, de cantina o de escuela. El o ella saben nuestros defectos, de que pie cojeamos. Pero nosotros también sabemos los de ellos. Es un conflicto que se da una y otra vez y que casi nunca se resuelve o se resuelve muy a la larga. La esposa le reclamará mil veces sus faltas de atención al marido, lo insultará donde sabe que le duele. El, casi mecánicamente, le responderá de la misma manera. Y así un día y otro. Es posible, no digo que no, que después de diez años o más, decidan el divorcio o puede ser que él le pegue un balazo o ella se vaya con su mejor amigo. El mejor amigo de él. Cada vez que se inicia el pleito ya sé que mi mujer me va a llamar impotente, grosero, vulgar, pelón, borracho, y para terminar, diabético. Yo le voy a contestar que ella es una niña mimada, una buena para nada, una inculta, una que sólo se casó por dinero, obesa y fea. Para rematar le diré lo que es: una neurótica consumada, una histérica de marca. Que tenía que ser mujer. Con mi compañero de fútbol me voy a pelear de diferente manera, le diré pendejo, hüevón, por eso estás tan barrigón, se me hace que ya no das una. El me contestará que

MANUAL DE DRAMATURGIA

soy un ciego, que mejor deje el juego y vaya a barbear a mis jefes, que eso sí lo hago bien. Terminaremos por mentarnos la madre. Al día siguiente empezaremos de nuevo.

ALFONSO.- La próxima vez no me dejo inyectar.

GLORIA.- ¡Te estoy hablando!

ALFONSO.- A ver si investigas quién más inyecta por aquí.
¡Vieja salvaje!

GLORIA.-¡ Pues te aguantas!

ALFONSO.- Me aguanto qué...a ver...qué me aguanto.

GLORIA.- Es la que cobra más barato, Poncho.

ALFONSO.- Pinche vieja.

GLORIA.- Pareces marica, Alfonso.

ALFONSO.- ¡Estás zafada!

GLORIA.- Sí, pareces marica...pegas unos gritos de vieja asustada.

ALFONSO.- ¡Cállate ya!

GLORIA.- (Imitándolo) ¡Ay...ay...me duele mucho...ay. (Ríe divertida) Eres una gallina ponedora de huevitos. Gallinita.

ALFONSO.- ¡Gallinita tu...!

GLORIA.- ¡Mira, Alfonso, con mi mamá no te metas!

ALFONSO.- ¡Vieja pesada!

MANUAL DE DRAMATURGIA

GLORIA.- Y tu papá...otra gallina...provienes de aves, Alfonso.

ALFONSO.- ¡Te callas la boca!

GLORIA.- ¡Déjame!

ALFONSO.- Sí, te voy a dejar.

GLORIA.- ¡Te vas de esta casa!

ALFONSO.- Con mucho gusto.

GLORIA.- ¡Ya no te aguanto!

ALFONSO.- ¡Te detesto!

GLORIA.- ¡Eres lo peor de mi vida!

ALFONSO.- ¡No te soporto!

GLORIA.- ¡Lárgate ya!

(UN DÍA DE DOS, de Leonor Azcárate)

No es nada difícil que después de ese pleito la pareja haga el amor.

Veamos otra escena de pareja:

ALMA.- Pero Fernando, te dije que le pagaras.

FERNANDO.-¿Me puedes decir con qué?

ALMA.- Todo por tus vicios.

FERNANDO.- Son míos, no tuyos.

MANUAL DE DRAMATURGIA

ALMA.- Sí, muy tuyos, pero da la maldita casualidad de que por lo tuyo vamos a morir todos.

FERNANDO.- La neta, ¿de dónde querías que sacara la lana?... ¿querías que robara?

ALMA.- Tú sabes que te dio otra oportunidad.

FERNANDO.- ¿Otra oportunidad? Ese no da nada.

ALMA.- Te pidió que te acostaras con él. Di que no es cierto.

FERNANDO.- ¿Debí hacerlo?

ALMA.- Eso es cosa tuya, pero creo que es mejor que morir aquí, encerrados, asfixiados.

FERNANDO.- No le hago a eso; soy hombre.

ALMA.- Por una vez no te ibas a volver maricón.

FERNANDO.- Jamás, óyelo bien, jamás.

ALMA.- Lo que pasa es que eres un egoísta.

CUPO LIMITADO de Tomás Urtusástegui

¿Qué géneros se manejan en este conflicto? El más usual es el melodrama, pero también se utiliza la comedia y la farsa. Todas las telenovelas manejan solamente este conflicto.

Queda el quinto conflicto. Ya dije que muchos autores opinan que no existe, que el conflicto por el conflicto en sí es un

invento más que una realidad, que en todos los casos pertenecerá a alguno de los conflictos anteriores. Yo sí lo utilizo pues tiene características propias. Este es un conflicto que se da espontáneamente, de repente, sin ningún antecedente. Uno conduce su automóvil, se detiene en un alto, mira al conductor del auto vecino, este le pregunta molesto que qué tanto lo mira. Se bajan, se agarran a golpes. Ninguno de los dos se conocía, no tenían nada el uno contra el otro. De repente se presenta la situación y viene el enfrentamiento. En mi obra CUPO LIMITADO, ocho personas quedan atrapadas dentro de un elevador que se descompone. Prácticamente todos son desconocidos. Se inicia el conflicto por un acto baladí, se va complicando, al final hay balazos.

La diferencia con los cuatro conflictos anteriores es que en éste no existe ningún antecedente. En los otros cuatro sí los hay. En el primero los dioses mandan la sequía, después una inundación, se muere el hijo. En el segundo me pregunto a mí mismo por qué no hice esto o lo otro en tantos años. el tercero nos agarramos de la larga cabellera (recuerden que somos primitivos) con el salvaje que quiso llevarse a mi mujer y que antes ya me había robado mis animales y que además no me dejaba dormir con su tan tan tan toda la noche. En el cuarto llevo

MANUAL DE DRAMATURGIA

años de soportar a mi mujer, ella dice lo mismo, que lleva años soportándome a mí. Pero en el quinto no tengo por qué pelearme con los que van en el Metro conmigo o los que hacen cola en el Banco. El único antecedente que existe es la neurosis de las ciudades o simplemente de las personas. Pero no hay antecedentes de relación personal.

CECILIA.- (Retadora) ¿Quién fue?

FRANCISCA.- ¿Qué le pasó?

CECILIA.- Un imbécil me pellizco cuando me agaché a buscar el encendedor.

FERNANDO.- ¿Un o una? Se dan casos.

FRANCISCA.- Lo único que nos faltaba. ¡Pocos hombres!

RAMÓN.- (Tose) No generalice.

CECILIA.- ¡Tápese la boca cuando tosa. Puerco!

RAMÓN.- (Molesto) Si le pellizcaron las nalgas es por andar vestida así.

CECILIA.- ¿Cómo sabe que fueron las nalgas? ¿Fue usted?

RAMÓN.- Prefiero no contestar.

(CUPO LIMITADO, de Tomás Urtusástegui)

MANUAL DE DRAMATURGIA

En este conflicto pierden las dos partes. Uno puede matar al otro pero pierde como persona. Se presta para la farsa, la comedia y hasta el melodrama pero su género natural es la obra didáctica.

¿Qué es lo que tienen de común los cinco conflictos? Sí, claro. El ser una lucha. ¿Qué más, por qué se pelea en todos los casos? Se pelea por una sola cosa: EL PODER. No peleamos por el dinero, por el mueble, por el puesto, porque me miró feo, por el amor de esa mujer. Ese es el pretexto. El pleito es por el poder. Mi hijo no quiere que yo lo gobierne pero él me quiere manipular. Los comunistas le quieren quitar el poder a los capitalistas. Todos los matrimonios pelean para ver quién puede más, tú o yo. También con Dios peleamos por el poder: "Tú, Dios, tuviste el poder para matar a mi hijo pero yo tengo el poder para negarte, en este momento dejas de existir". Necesito el poder para imponer mis puntos de vista, para tener más cosas, para demostrar que soy el mejor, para que me sirvan.

ARMAS O ARGUMENTOS PARA VENCER

¿Qué instrumentos utiliza el ser humano para obtener el poder o simplemente para doblegar a su adversario? Pueden ser innumerables pero estos son los principales:

1.- Dios y la religión.

- Si haces eso te vas a condenar.
- Dios te está vigilando.
- La virgencita se va a poner contenta si me obedeces.
- Es pecado.

2.- Las tradiciones sociales y familiares.

- En nuestra familia nunca ha habido alguien...
- No nos vas a hacer romper nuestras tradiciones...
- Los mexicanos somos así, si fuéramos daneses...

3.- El dinero.

- Te voy a desheredar.
- ¿Qué diablos haces con todo el dinero que te doy?
- Si te portas bien te voy a dar un regalo.

4.- La fuerza bruta y la violencia.

- ! Hija de la chingada!
- Te estás acercando al callejón de los chingadazos.
- ¡Impotente, hijo de tu mamacita!

5.- La clase social.

- ¡Mecos estos!

- ¡Fíjese con quien habla, pelado este!
- ¿Es tu pueblo ya tienen teléfono?

6.- La cultura y los conocimientos.

- Cómo te quieres comparar conmigo si ni siquiera has terminado la primaria.
- Mira, primero lee un poco antes de hablar.
- Hijita, cómo quieres salir con ese muchacho que viene de una familia sin la mínima cultura.

7.- La edad.

- Jovencito, cómo te vas a comparar conmigo que ya viví la vida.
- Habla cuando ya tengas alguna experiencia, antes mejor te quedas callado.
- Los niños no deben hablar cuando están hablando los adultos.

8.- Las jerarquías sociales y familiares.

- ¡Obedece a tu abuela y no preguntes!
- El es el jefe y punto.
- Estás hablando de los Martínez Elizarragás, cuida lo que dices. Ellos merecen nuestro mayor respeto.
- Si siguen hablando los voy a reprobar.

9.- El sexo.

MANUAL DE DRAMATURGIA

- Sí, sí, todo el día fregándome la vida y ahora quieres que te haga el amor. Cómo no.

- ¿No me vas a dar ese pequeño regalo? ¿Acaso ya no te gusto?

- ¡Impotente, eso es lo que eres!

10.- Chantaje moral.

- Yo que me he sacrificado por ti.

- No te importa que me esté muriendo.

- ¿Por qué siempre yo? Ya sé, por ser mujer.

- Enfermo y todo vine a dar la clase para que ustedes ni siquiera hayan hecho la tarea.

11. - Las razas.

- ¡Pinche negro!

- What do you say? I don't understand you.

- Nacos méndigos.

- Güera desabrida, güera balín.

12.- Principios morales.

- Una muchacha decente no se viste así.

- ¿Cómo te atreves a defender el aborto?

- ¿Quieres ser el hazme reír de todos?

13.- El engaño, la mentira, las falsas promesas.

- Voy a conseguir que te suban de categoría si...

- Te voy a presentar a un cuero de vieja si...

- A ti es a quien más quiero ¿acaso no lo sabías ?
- Yo siempre te he admirado ¿verdad que sí me vas a ayudar?

14.- Por miedo, en especial a lo desconocido o a las enfermedades mortales.

- Va a venir el coco y te llevará.
- Si comes tanta grasa te va a dar un infarto.
- Si te da el Sida no digas luego que no te lo advertí.
- En esos lugares te asaltan y hasta te pueden matar.
- Va a venir el difunto y te va a jalar las patas.

15.- Disminuyendo al contrario física o moralmente.

- Eres un tarado, un idiota.
- Chaparro de mierda, cómo te atreves.
- ¿Ya te viste al espejo?
- Tienes caca en la cabeza.

16.- Amenazando.

- Síguele y vas a ver.
- Tú atente a las consecuencias.
- Luego no andes llorando.
- Me las pagarás, claro que me las pagarás.

Generalmente unimos varios de estos modos para derrotar a nuestro enemigo:

MANUAL DE DRAMATURGIA

- Sí, ya sé que no te importa lo que a mí me pase ni que esto esté en contra de lo que te han enseñado nuestros padres, pero no creas que no tendrás castigo, mi papá ya no te dará dinero, te vas a ir al infierno y yo te voy a dejar de querer. Ojalá y que cuando aprendas un poco de la vida pienses de otro modo. Yo en la universidad aprendí. Y vas a ver cuando te quedes sin nada, entonces vendrás a rogarme, pero niguas, ni pienses que yo...Etc. etc. etc.

Siempre es bueno ver como aplican los autores lo anterior:

JUAN.- Tú también cállate el hocico. Estúpido, ahora resulta que se han convertido en defensores cuando toda la vida han sido ustedes sus peores enemigos. A quien tienen que defender es a mí, soy yo quien les da de tragar; ¡pero si son como los cochis; les tiene que tirar uno la comida de lejos para que no le muerdan la mano! (*Patea al enfermo*) Lárgate de mi casa si no quieres tra...

EL JINETE DE LA DIVINA PROVIDENCIA de Oscar Liera.

MANUAL DE DRAMATURGIA

El conflicto sólo se da, y es interesante, cuando las dos fuerzas que se enfrentan tienen la misma intensidad. Si no es así no hay conflicto, hay sometimiento. Un esclavo no puede pelear contra un rey, siempre será destruido. Pero si este esclavo aumenta su poder ya sea por medio de un arma o logrando que otros esclavos se unan a él, entonces ya podrá enfrentarse al rey. Lo mismo puede suceder si el rey se debilita por cualquier causa. En algunos casos suceden ambas cosas, que el esclavo aumente el poder propio y el rey pierda parte del suyo. Al iniciar una obra de teatro el protagonista puede ser muy débil y el antagonista muy fuerte. Uno deberá acrecentar su fuerza y el otro perderla para cuando se enfrenten tengan la misma posibilidad de ganar o perder. Ya niveladas las fuerzas el autor sabrá a cuál darle la victoria, generalmente la obtendrá la fuerza más desarrollada, la más consistente. Según la magnitud de las fuerzas así será la magnitud del conflicto.

Queda otra duda. ¿Cómo pelear en escena con una fuerza invisible, llámese dios, naturaleza o destino? ¿Sus poderes serán tan grandes que no podamos destruirlos jamás? ¿Y si logramos derrotar al adversario cómo lo sabrá el público que no puede verlos? La solución es muy sencilla y es la que se ha utilizado en el teatro desde tiempos remotos: humanizándolos. Los griegos,

MANUAL DE DRAMATURGIA

los aztecas, los egipcios, entendieron esto muy bien. Sus dioses aparecían siempre en escena como seres humanos. El teatro escrito para niños también utiliza frecuentemente este recurso para mostrar a la naturaleza: hombre-lluvia, niña-flor, niño-conejo. Gulliver puede ser un gigante, pero hombre al fin y al cabo. Como hombre le da sueño, se acuesta, se duerme, los enanos lo atan y con eso él pierde.

¿Qué sigue? Los ejercicios. No, no digan que no los van a hacer pues iniciaríamos un conflicto entre ustedes y yo. Y eso no me gustaría.

Vamos a jugar a los conflictos. Uso el verbo jugar a propósito pues es una forma de decir que vamos a hacer teatro. El teatro es juego. Los franceses dicen "juer" en lugar de actuar, los ingleses "to play". En ambos casos se traducen por jugar. Primero uno de ustedes se va a pelear en voz alta contra un Dios o contra la naturaleza o el destino. Piensen que tienen una esposa a la que aman mucho, dos hijos que son su orgullo, una casa que les costó toda la vida de trabajo adquirirla. Llega una tormenta, se incendia la casa y muere la mujer y los dos hijos. ¡No, no le recen! ¡Enfréntenlo, insúltenlo! Díganle que es injusto, un maldito, un envidioso de tu felicidad. Díganle hasta de lo que se va a morir.

MANUAL DE DRAMATURGIA

El segundo ejercicio también será un monólogo pero puede ser un diálogo. A ver. Uno de ustedes platique a su compañero, su amigo de toda la vida, con el que están en una cantina recordando cuando eran jóvenes y no ya viejos como ahora, viejos y fracasados. Usted pudo llegar a ser un brillante médico pero cortó la carrera para irse a vivir con una mujer que después lo abandonó. ¡Empiece! Lo mínimo que puede llamarse a si mismo es "pendejo".

Vamos con el tercer ejercicio. Un grupo de ustedes logra, después de muchos meses de lucha, instalar un cine club en su comunidad. Dos días después de la inauguración vienen a clausurarlo ya que un grupo de mujeres pertenecientes a las "Hijas de María" se quejaron de que pasaban puras películas pornográficas. Enfrentense a ellas o a las autoridades que vienen a poner los sellos de clausura.

Les voy a pedir que formen parejas, no reales, por supuesto. Una pareja de maricones, una pareja de trabajo, una suegra y su yerno, una pareja de amantes, una pareja de Alcohólicos Anónimos. ¿Ya? Busquen cualquier pretexto. Todos sirven. El dinero es uno de los más usados. Empiecen a insultarse, háganlo más a fondo, saquen sus trapitos al sol. ¿ Ya

MANUAL DE DRAMATURGIA

se pelearon bastante? Pues entonces vayan a una cantina y tómense una copa a la salud del otro.

Falta el último ejercicio. Todos están en las tribunas de un estadio de Fútbol. La mitad le va al América y la otra mitad al Guadalajara. Mete un gol en off side uno de los equipos. ¿Qué esperan para pelear? Eso. Así. No, no se valen los golpes, el pleito que sea sólo de palabras.

Bien, ya conocemos el tema, la tesis, los conflictos. Nos falta saber quién se va a pelear contra quién. Quién va a demostrar nuestra tesis. Ellos serán los personajes.

Pero antes de empezar con ellos vamos a contestar algunas de las preguntas que suelen hacerme en mis cursos sobre lo ya visto.

¿Qué sucede si no tengo un tema y ya empecé la obra?
¿La debo dejar y esperar?

Ya dije que el tema es fundamental y se tiene que conocer. Pero no siempre se llega a él de manera sencilla. En algunos casos, por ejemplo, nos relatan un suceso, nos entusiasma y empezamos a escribir una obra sobre él. Sólo conocemos la historia. En este caso yo les recomiendo que piensen por qué les entusiasma esta anécdota, qué les dijo a ustedes. Suponiendo que es una historia en que un hijo asesina a

su padre o a su madre. A ustedes este hecho les pareció tremendo. Pregúntense por qué. A continuación deben buscar las causas del crimen. Si la mató (A la madre) para robarla o por odio. Si fue por robo, o simplemente porque estaba borracho o drogado, la indignación que puede causar es mayor aún. Es posible que ya hayas llegado a la conclusión de que los hijos pueden matar a las madres. Pero no basta, no existe conflicto todavía. Sigues pensando y sacando conclusiones. Este hijo es malo, la madre lo creo así. Es posible que ella también tenga parte de culpa. Si lo hubiera educado de otra manera...Es entonces cuando se te prende el foco y llegas a la tesis: " Cría cuervos y te sacarán los ojos"

¿Si yo quiero escribir una obra sobre un personaje determinado también tengo que saber el tema? Por supuesto que sí, no importa que el personaje sea real o de ficción. Si yo tomo a Hitler, por ejemplo, es porque por medio de él voy a decir mi verdad. Ya toqué anteriormente a Oscar Wilde. ¿Por qué y para qué lo escojo? No será seguramente para hablar de su producción literaria, para eso sería mucho mejor escribir un ensayo. Lo tomo para hablar del tema de la homosexualidad y para decir que los homosexuales deben tener libertad total. Pensemos en personajes históricos. Si hablo de los Niños

Héroes es para tratar el tema del nacionalismo, del patriotismo. " Se debe defender a la patria aún siendo niño". Si voy a escribir una obra de teatro donde el personaje principal sea Hugo Sánchez, esta no va a tratar de amor, de soledad, de violencia. ¿Qué tema me da Hugo Sánchez? ¿Por qué este jugador de fútbol nos llama tanto la atención? Por su triunfo en un país extranjero, por ganar diversos trofeos internacionales. No nos interesa por otra cosa. Si se casa con una o con otra, si se divorcia, si gana tanto más cuanto, son detalles para construir el personaje, pero lo principal sigue siendo el triunfo. ¿Cuál sería la premisa? "El que se decide puede triunfar en cualquier lado". ¿Por qué muchos de nuestros deportistas, artistas, intelectuales, no triunfan fuera de México? Simplemente por miedo, por no decidirse. Hugo Sánchez sí se decidió.

Se puede empezar con una anécdota, por un personaje real o histórico o un personaje de ficción. Eso es válido. Pero después se debe buscar hasta encontrar el tema. Ya con él elaborar la tesis.

¿Y si empiezo con un tema equivocado? ¿Si mi tesis no es la correcta? Suele suceder lo anterior. Yo creo que esta historia habla sobre la libertad y después de trabajarla me doy cuenta de que no, que habla, digamos, sobre religión. En el

momento en que sientan que su tema y su tesis no corresponden a lo que están escribiendo deben buscar un nuevo tema y una nueva tesis. Si estos concuerdan con lo que ustedes quieren decir deben reiniciar la obra con un nuevo planteamiento. Si no lo corrigen el texto va a quedar equivocado. Vayamos al peor de los casos. Ya terminé mi obra y el tema no concuerda, tampoco la tesis. ¿Qué debo hacer entonces, dejarla como está o volver a escribirla? Lo primero que tienes que hacer es leerla varias veces, estudiarla, sentirla. Lo que te sucedió es que no supiste encontrar el tema como algo concreto pero sí lo pudiste aplicar inconscientemente. Si la obra está correcta no hay nada que hacer con excepción de buscar el tema que de seguro ahí debe de estar. Ahora bien, si después de leer tu texto, de estudiarlo, sientes que no marcha, que algo está mal, que no acaba de convencerte, vuelve a poner sobre la mesa el tema y la tesis, ve si concuerdan con tu obra. Te aseguro que no van a concordar, que puede ser que ni siquiera existan. En este caso tendrás que rehacer todo el texto empezando por la primera cuartilla y aún por el título.

Sucede, y más a menudo de lo que se puede imaginar, que una obra de teatro tenga dos temas y dos tesis. ¿Qué se debe hacer? Eliminar una de ellas y después rehacer la obra para que

esté de acuerdo con el tema y la tesis escogidos. La eliminada no debe tirarse a la basura, puede servir para iniciar una nueva obra de teatro.

¿Alguna otra duda? Espero que ninguna ya que es tiempo que nos ocupemos de los personajes.

PERSONAJES TEATRALES

Al ser humano se le ha clasificado de muy diversas maneras según las distintas necesidades. Los curas nos clasifican en pecadores y no pecadores, en ateos y creyentes. Los médicos nos clasifican en enfermos y sanos, en diabéticos y no diabéticos, en sidosos y no sidosos. Los políticos en votantes y no votantes, en capitalistas y comunistas. Así otros nos clasifican en hombres y mujeres, viejos y jóvenes, blancos y negros, chaparros y altos, simpáticos y aburridos. A todos les interesa si somos ricos o pobres. Pero sigan ustedes. Sí, ustedes. Digan otras clasificaciones. Bien: obesos y delgados, cautivos y libres. Mi hija clasifica a sus amigos en de pelos y horribles, mi hijo a los suyos en los que son a toda madre y los que son apretados. Miles de formas existen para clasificar a las

personas. Y cada clasificación conlleva una serie de datos que debe poseer el clasificado. El tonto debe ser muy distinto del listo, el rico del pobre, el católico del musulmán, el culto del inculto. Ninguna de las anteriores clasificaciones pertenecen al teatro, pero sí, todos los personajes de teatro se pueden clasificar como lo anterior, y nosotros, como autores, tenemos que incluirles todos los detalles necesarios para que sean lo indicado. Nada difícil que nuestro personaje teatral sea masculino, chaparro, rico, diabético, mexicano, feo, calvo, viejo. El personaje deberá ser congruente con cada uno de estos atributos. Se tendrá que comportar como una persona rica, anciana, deberá hablar como mexicano, vestirse como un ser masculino, etc. etc. Esto no lo debemos olvidar nunca. Examínense ustedes mismos. ¿En cuántas clasificaciones pueden entrar?

Por las necesidades teatrales también nosotros hemos clasificado a los hombres de muy diversa manera. Antiguamente existían clasificaciones que los dividían en primer actor, en característica, en dama joven, etc. Existen muchas otras clasificaciones, yo los voy a dar las que me han funcionado y que espero les funcionen a ustedes. Son dos. La primera tiene que ver con el tema y la tesis. Los personajes se van a dividir en protagonistas y antagonistas. Ya se sabe, protagonista es el que

está a favor de la tesis del autor y antagonista su contrario. Esto ya lo explicamos antes.

La segunda clasificación sirve para crear al personaje, para entenderlo. Antes de que el personaje pelee por una tesis debe de existir él mismo, debe ser. Ya creados los personajes los dividimos en siluetas, tipos y caracteres.

SILUETA

Es un personaje cuya única función en la obra es la de crear un ambiente, ninguna otra. Corresponden en el cine a los extras. Estos personajes no tendrán nombre propio ni ejercerán acciones específicas. Su función apenas es un poco mayor que la escenografía. Cuando se refiera el autor a ellos siempre lo hará en las acotaciones.

Un grupo de soldados nos darán un ambiente de guerra, el de un grupo de estudiantes el de una universidad, un conjunto de personas vestidas a la moda de 1800 nos hablarán de esa época. Nada más. Ellos no nos relatarán la historia, no los conoceremos. Serán los transeúntes que pasan a nuestro lado en las ciudades y que nos hacen sentir que estamos en México y no

MANUAL DE DRAMATURGIA

en París, son los comensales de un restaurante, los pasajeros del Metro.

Ahora unos ejemplos de como aparecen estos personajes- siempre en acotaciones- en dos obras teatrales:

ANA LUISA. Pero yo sí. (Empieza a invitar a la gente que pase a la sala. Los hijos terminan haciendo lo mismo. Mónica se encargará de distribuirlos)

(HONRAS FÚNEBRES, de Tomás Urtusástegui)

(Las mujeres se tocan las manos con la punta de los dedos. Igual hacen los hombres. Sale el Padrino y regresa con Isabel, sus hermanas, y un grupo de "Concheros", Las mujeres visten de blanco. Isabel siempre con la cabeza baja. Las hermanas traen en sus manos collares de maravillas y la púa del maguey. Los "Concheros", desde la puerta, inician su música y danza. Visten de diversos colores)

(VUELTA A LA TIERRA, de Miguel M. Lira)

TIPO

MANUAL DE DRAMATURGIA

Tipo es un personaje conocido por todos y que generalmente ejerce un oficio o profesión. Es fácilmente reconocible por su vestuario o por sus actitudes. Tiene un lenguaje propio. Los tipos no tienen trayectoria y no sufren cambios. Esto no quiere decir que no les ocurra nada. Sí, a un tipo lo pueden golpear y hasta matar, lo pueden engañar, se puede enamorar, pero siempre como tipo, con reacciones que todos esperamos de él. Tipos son el policía, el médico, la sirvienta, el soldado, la madre, el peladito mexicano, el gaucho argentino, el loco, el borracho, el cura, la prostituta. También son tipos el niño, la enamorada, la religiosa, el ladrón, el avaro, el tendero. Cada uno de ellos diferente al otro, cada uno bien definido. Les toca a ustedes acordarse de otros tipos. ¿Qué tal si empiezan con unos veinte? Empiecen. No, no me los digan, mejor anótenlos que vamos a seguir trabajando con ellos. Algunos personajes tipo, no todos, se pueden subdividir en tres: prototipos, estereotipos y arquetipos. ¿Qué es para ti un prototipo? Prototipo, arquetipo y estereotipo son palabras que usamos continuamente y que muchas veces aplicamos mal. Prototipo viene de la raíz Proto-primero-. El primero en la clase, el mejor, el más perfecto. En México existió una tienda que se anunciaba como " El Prototipo de la moda", o sea que era la

tienda más exclusiva con la más fina mercancía de todo el mundo. Si ustedes se refieren a la señora Virginia González como el prototipo de madre será porque ella reúne todos los requisitos, los de mayor calidad, para ese tipo. Será una madre que pueda servir de ejemplo a las demás. El prototipo es ejemplar. Chaplin puede ser el prototipo de los cómicos de cine, Marilyn Monroe de la mujer sexi, María Félix de la mujer hermosa. Los prototipos siempre tienen nombre propio.

¿Qué es un arquetipo? Arquetipo viene de la raíz Arqueo, antiguo. Es el tipo que se conoce desde la antigüedad y que persiste hasta la fecha actual. Arquetipo es la madre, el sacerdote, el soldado, el hijo, el amigo. Durante siglos la madre sigue alimentando a sus hijos, protegiéndolos, amándolos. Durante siglos el soldado sigue obedeciendo órdenes, sigue defendiendo y sigue matando. Han cambiado los vestuarios, las armas, los medios, pero la esencia continua. El médico es un arquetipo; en los albores de la humanidad posiblemente se vestía como brujo y usaba hierbas para curar, actualmente puede usar rayos Lasser y otros aparatos electrónicos, pero su esencia es curar al enfermo. Piensen en un arquetipo de este siglo. ¿Los locutores de televisión? No, ya en las tragedias griegas había narradores. ¿Los corredores de autos fórmula? Tampoco. Los

que corrían las cuadrigas en el coliseo romano hacían lo mismo. El único arquetipo de este siglo, real, es el astronauta. Conste que dije real pues en ficción también ya existía. Cada vez que pensemos en un astronauta vamos a referirnos a Amstrong y cuando lo representemos lo vamos a vestir como él y haremos que camine como caminaron los primeros astronautas sobre la luna.

¿Y el estereotipo? Estereotipo viene de la raíz Estéreo, sólido. Algo que queda fijo aunque sea falso. ¿No han escuchado que fulanito de tal tiene una sonrisa estereotipada? Quieren decir que tiene una sonrisa falsa, exagerada. Y eso son estos personajes, seres falsos, exagerados. Si a un indígena mexicano lo ponemos a caminar de puntas, dando saltitos y lo hacemos hablar como un retrasado mental, estamos construyendo un estereotipo. Nuestras pastorelas navideñas están llenas de estos personajes. Unos estereotipos son los inditos, pero también lo son los fantasmas y los personajes de leyenda. Son falsos puesto que nadie sabe como son estos últimos en la realidad o si al menos existen. El indio que presentó Pedro Infante en la película premiada "Tizoc" es también estereotípico. Si a un personaje latinoamericano le ponemos sombrero andaluz con cascabeles en la orilla y lo

MANUAL DE DRAMATURGIA

hacemos bailar acompañándose de castañuelas y le colocamos un clavel en la boca, estamos creando otro estereotipo. Y díganlo si no la cantidad de películas extranjeras que así nos veían. ¿Quién de nosotros no ha levantado los dos dedos índices para representar a un chino? Creo que todos. Es otro estereotipo. Todos los personajes de caricatura y los de ficción son estereotipos. Batman y superman son estereotipos, también Miguelito.

¿Qué son Dios, los ángeles, los diablos? Como idea son arquetipos, como figura son estereotipos.

Los personajes tipo son importantísimos en el teatro. La comedia, la farsa, la tragicomedia se conforman a base de ellos. El estereotipo es muy útil en la farsa. Los arquetipos y prototipos en el melodrama y en la comedia. Pondremos a continuación algunos ejemplos teatrales de tipos.

INDIO I.- Dami mi loro, señora.

INDIO II.- No sé qui trai. Quere llivarse mi loro.

INDIA.- Si lo quieres, paga.

VOZ.- (A otro) Creo que quiere llevarse un loro sin pagar.

INDIO I.- Si no, dámilo mi loro.

(TRILORIA, de Norma Román Calvo)

MANUAL DE DRAMATURGIA

MACHO I.- Ora pues. Aquí te los aparto.

MACHO II.- (Sale del baño en ropa interior) ¿Dónde está? Enséñamelos.

MACHO I.- Ve nada más.

MACHO II.- Ay, ojalá fueran de una vieja de verdad. (Se acerca la pantaleta a su sexo y la empieza a mover lentamente) Imagínatela, tenerla así, despacito, y de pronto Zas! dejársela ir así, de chingadazo.

MACHO I.- ¿A poco esa es tu técnica?

MACHO II.- Nunca falla. Si una vieja no chilla en la cama, su orgasmo no es completo. Esto me lo han dicho las propias viejas.

(PAPALOTL CORNER/ ESQUINA MARIPOSA, de Pedro Cassanova)

LUCIO.- Al teatro hay que amarlo, entregarse a él por completo, no a ratos. Les aseguro que él nunca ha sentido lo que es transformarse en otra persona y lograr que el público te lo crea, Eso es lo más chingón que existe en la vida. Tú creando tu propio personaje, casi como un Dios...

(HOY ESTRENO, de Tomás Urtusástegui)

MANUAL DE DRAMATURGIA

Los indios, los machos y el actor son todos tipos. Un porcentaje muy elevado del teatro mexicano, y del resto del mundo, está conformado con personajes tipos.

El lenguaje que corresponde al tipo, lenguaje teatral, se sobreentiende, es el color. Recuérdenlo. Color geográfico, profesional, etc. etc. El norteño es un tipo, la prostituta también. Ahora bien, un tipo puede pasar en una obra de teatro a otro tipo, eso dependerá de las circunstancias o situaciones. Me explico. Pensemos en un tipo, un verdugo. Mientras ejerza su profesión hablará, actuará y se vestirá como verdugo. Pero si lo situamos en su hogar, junto a su madre y a sus hijos, tomará el tipo de hijo y de padre y hablará de una manera diferente a la de su trabajo. Cualquiera de nosotros pertenecemos a diferentes tipos. Al levantarnos y enfrentarnos con nuestra cónyuge seremos esposos, en el trabajo seremos oficinistas, si salimos a comer con compañeros de primaria seremos amigos, en la tarde al ir a la iglesia a un rosario por el alma de Juan que se murió, seremos feligreses. Para curar la pena iremos a la cantina y ahí seremos machos. En cada lugar nos comportaremos distinto, hablaremos un lenguaje propio, nos moveremos y gesticularemos de un modo particular, es posible que hasta usemos un vestuario

distinto: pijama, bata, traje negro, camisa abierta. Dije al describir a los tipos diferentes que estos no pueden sufrir cambios y que tampoco tienen trayectoria. Este pasar de un tipo a otro no indica cambio. Sencillamente somos otro tipo. Cuando regresemos al anterior seguirá siendo el mismo. El verdugo al regresar al cadalso se comportará y hablará como siempre lo ha hecho en ese lugar. Los personajes tipos no requieren muchos antecedentes ya que todos los conocemos muy bien.

CARÁCTER

Un personaje carácter es un ser complejo, con un vicio de carácter, recurrente, con una trayectoria definida, tanático o erótico, que mueve o padece la acción, que sufre un cambio importante durante su trayectoria, que puede ser cerebral, cordial o visceral; que es contradictorio y aspira a la singularidad.

¿Muy difícil? Vamos a aclarar punto por punto. El primero es el más simple. Un ser complejo es el que no es sencillo, el que tiene muchos elementos que lo forman y no uno solo. Este concepto no creo que necesite mayor aclaración, en cambio, el vicio de carácter nos va a llevar más tiempo. El diccionario dice que vicio es un defecto o imperfección que hace

que una persona sea impropia para el fin al que se destina. También que es una disposición o tendencia a lo malo. Yo diría, de manera más sencilla, que vicio es la exageración de cualquiera de nuestros gustos normales. La comida me da un gusto, si la exagero llego a la gula. El gozar del sexo es lo normal, si me vuelvo obsesivo se convierte en lujuria. El descansar es necesario y gratificante, el no hacer nada nos lleva a la pereza. Vicio es exagerar cualquier cosa, por eso nos decían nuestros padres que "cualquier exceso es malo" o que " todo con medida, nada con exceso". Lo que no sabían, o más bien lo sabían muy profundamente, y por eso tantas recomendaciones, es que cada uno de nosotros tiene un vicio y que ese vicio es el que va a marcar toda nuestra vida. En unos de forma intensa, en otros de manera ligera, pero marcados al fin y al cabo. Por eso tantas prohibiciones, tantas amenazas con el infierno. Todo inútil. Ese vicio seguirá en nosotros y es el que nos va a dar una personalidad propia. Es nuestro vicio de carácter. Algunos podremos ocultar nuestro vicio, otro no. La iglesia, siempre inteligente, supo hace muchos siglos del poder de estos vicios; para quitárnoslos o para por lo menos controlarlos, los nombró pecados. A los más frecuentes y que además eran los que más influían en el ser humano les agregó el calificativo de capitales.

¿Recuerdan los pecados capitales? Son siete: lujuria, gula, ira, pereza, soberbia, envidia y avaricia. Estos vicios son los que movían al mundo...y lo siguen moviendo. Hay muchos otros vicios, unos mayores y otros menores. Podemos nombrar entre ellos al alcoholismo, la drogadicción, el chisme, la mitomanía, el robo, el sadismo, el masoquismo, la falsa modestia, la jactancia, la pudibundez, el exhibicionismo, la intransigencia, y muchos otros. ¿Cuál es el tuyo?

Si yo, como ser humano que soy, tengo alguno de estos vicios, es casi seguro que mi vida será regida por él. Si soy goloso, por ejemplo, todo lo voy a relacionar con la comida, lo bueno y lo malo. Sufriré con la gordura, me pondré a dieta, pensaré todo el día en que voy a comer, desayunar y cenar, viajaré por el mundo para conocer restaurantes y platillos típicos, me casaré con una mujer que sepa cocinar, a mi trabajo llevaré tortas o cualquier otro alimento. Mis mayores conocimientos serán saber como se cocina tal o cual alimento, dónde se preparan las mejores tortas de chorizo de la ciudad o los mejores tacos sudados. Inútil que me digan que por mi gula me voy a enfermar, que me voy a volver diabético o hipertenso, que el dinero no me va a alcanzar si sigo comprando tantas cosas de comer, sobre todo cosas de lujo como quesos, angulas, dulces

de almendra. Con mis amigos y familiares platicaré de comida, organizaré todos los eventos familiares, sociales y de trabajo en buenos restaurantes y con deliciosos platillos y...! Hmmm!, cuando esté frente al plato anhelado mi gozo será infinito.

¿Cómo es como empleado el goloso? Generalmente malo, siempre está dispuesto a dejar de trabajar para dedicar el tiempo a comer, su escritorio estará siempre sucio, con grasa. ¿Cómo es como amigo? Generalmente muy bueno, siempre estará pendiente de nuestros cumpleaños para hacer un pastel...y después poder comérselo él. A la familia le obligará a comer. Sus hijos deben ser gordos, lo que es signo de salud, según él.

¿Cuál es el motivo de que nos volvamos viciosos? ¿Será por imitación, por llevar la contraria, por enfermedad? No, lo somos por el gozo. El vicio nos produce tanto placer que nos importa poco todo lo demás: enfermedades, críticas, dolores, pobreza. Por eso lo repetimos una y otra vez. Esta repetición es lo que se llama recurrencia. Recurrencia es el tercer elemento del personaje carácter. Un gusto que no produce un placer intenso que obligue a repetirlo obsesivamente no es un vicio.

Molière, más que nadie, supo dibujar estos vicios y estas recurrencias. Su ENFERMO IMAGINARIO gozaba

MANUAL DE DRAMATURGIA

intensamente siendo hipocondríaco. Su AVARO llegaba al éxtasis cuando contaba sus monedas de oro.

HARPAGÓN.- (Creyéndose solo) Sin embargo, no sé si habré hecho bien enterrando en mi jardín diez mil escudos que me entregaron ayer. Diez mil escudos de oro en la casa son una suma bastante... (Aparte, viendo a Elisa y Cleanto) Oh, cielos, si me habré traicionado a mí mismo: me he dejado llevar y creo que he hablado alto al discutir conmigo mismo. (A Cleanto y Elisa) ¿Qué hay?

ELISA.- Nada, padre mío.

HARPAGÓN.- ¿Habéis oído...?

CLEANTO.- ¿Qué, padre?

HARPAGÓN.- Lo que acabo de decir.

CLEANTO.- No.

HARPAGÓN.- Sí, sí oísteis.

ELISA.- Perdóname.

HARPAGÓN.- Bien veo que habéis oído algunas palabras. Es que hablaba conmigo mismo de lo difícil que es hoy por hoy encontrar dinero, y me decía que es bien feliz quien puede tener diez mil escudos encima.

(EL AVARO, de Molière)

MANUAL DE DRAMATURGIA

¿Ya sabes cuál es tu vicio? Dilo con confianza que no te puedo escuchar. ¿La lujuria? Vaya...entonces tú eres de los que ven a sus compañeras de trabajo como futuras compañeras de cama. Eres de los que puede arriesgar la vida en manos de un marido celoso, al que no le importa contraer el sida con tal de tener una aventura. Eres de los que van al cine a ver sólo películas eróticas, que leen al Marques de Sade, que no le basta con la esposa por más guapa que esté. Que cualquier mujer... ¿Y tú, qué vicio tienes? No me digas, así que te encanta el chisme, que vives para él, qué... ¿Cómo dices? ¿Que cuánto pienso ganar con este libro, que mucho de lo que hay en él no es mío? ¡Oye, no creo que a ti te deba importar! A mí nadie me va a acusar de plagiarlo. Ya dije al principio que muchas ideas no son mías, que son de otros autores. Mira, sigue con tus chismes que a mí no me van a influir... ¿Qué si ya oí lo que dijo Hugo Argüelles? ...¡No! ¡No pienso seguir escuchando tus chismes! ¿Y tú, sí, tú, cuál crees que es el tuyo? ¿La soberbia? ¿Sabes que la soberbia es tratar de ser igual o superior a Dios? ¿Qué tú lo eres? Bueno, si tú lo dices. Espero que para este momento ya todos los que leen este manual sepan cuál es su vicio o pecado, llámenlo como quieran. ¿Verdad que ya todos lo saben? ¿Cómo que no? Bueno, si les cuesta tanto trabajo saberlo no tienen mas

que preguntárselo a sus amigos, a sus familiares. Ellos de seguro lo saben muy bien. Casi nunca fallan: Juan es un agarrado de marca, Andrés es un hocicón, Julia es una puta, Altagracia es una vieja chismosa, Luis se la pasa pensando en quién va a llevarse a la cama. ¿La gorda de Alicia? Esa no piensa más que en comer. No le hagas caso a Roberto, se la pasa inventando cosas. Si vieras lo que me acaba de decir de Ernesto. Ya ven, nuestros vicios se ven, se notan, se sienten. Uno es el que cree que no tiene ninguno o que tiene varios. Nadie tiene muchos, cada ser sólo tiene un vicio, lo demás son gustos, placeres.

El siguiente ejercicio sirve para conocer cómo ese vicio va a influir, positiva y negativamente, en nuestra vida. Piensen como influye el suyo en su familia, en su trabajo, en sus diversiones. Por ejemplo tú, el soberbio. ¿Qué me puedes decir? ¿Que le caes mal a todo el mundo, que no te puedes relacionar, que al sentir a todos por abajo de ti, al despreciarlos, ellos te corresponden con hostilidad? Eso es claro. ¿Y tu soberbia que te da de positivo, aparte del placer? Te da la fuerza para estudiar y trabajar y sobre todo para prepararte para ser el mejor ya que lo que dices lo tienes que probar. Logras ser el mejor empleado de tu compañía, el que más conoce en tu rama. También eres tú la persona que puede solucionar mejor los problemas por no tener

temor de fracasar. Creo que puedes llegar a ser un triunfador. ¿Que ya lo eres? Bueno, felicidades.

Al conocer a fondo nuestro vicio de carácter lo podremos manejar y no permitiremos que él nos maneje a nosotros. Por eso es tan importante saberlo. Si lo conocemos nos vamos a poder explicar a nosotros mismos un poco mejor. ¿ Para ustedes cuál es el vicio de carácter de Medea?

MEDEA.- Ahora ya te descubriré mi propósito: oye, pues, mis palabras, no ordenadas para deleitar. Rogaré a Jasón, enviando a uno de mis siervos, que venga a verme, y cuando llegue, le recibiré con frases halagüeñas y le diré que me agrada cuanto ha hecho (su regio enlace y vil traición), y que es útil y bien pensado; y le suplicaré que me deje aquí con mis hijos, no con objeto de abandonarlos en este campamento enemigo y que sirvan en él de ludibrios, sino para matar dolosamente a la hija del rey. Llevarán presentes a la esposa, le pedirán que no los expulse de aquí, y le ofrecerán un finísimo vestido y una corona de oro. Y cuando se ponga estas galas, perecerá miserablemente y todos los que la tocaren: tan poderoso y eficaz será el veneno que ha de bañarla. Nada aquí me obliga ahora a disfrazar mis pensamientos; pero gimo cuando reflexiono en la atroz maldad

MANUAL DE DRAMATURGIA

que voy a cometer: mataré a mis hijos, nadie me los arrebatará, y después que arruine el palacio de Jasón, me iré de aquí y expiaré en el desierto la muerte de seres tan queridos, ya que he de atreverme a consumir el más impío de los crímenes.

(MEDEA, de Eurípides)

¿Y cuál será el vicio de la Señora?

SEÑORA.- Yo sólo quería conversar mientras regresan mi marido y su amigo.... ¡Ay, señor, le suplico por lo que más quiera que no nos vayan a hacer daño!

RATERO II.- Ya le di mi palabra.

SEÑORA.- Oiga, señor, ¿es usted casado y tiene hijos?

RATERO II.-Sí, tengo cinco hijos: dos niñas y tres machitos.

SEÑORA.- ¿Y quiere mucho a su mujer?

RATERO II.- Mucho, un chingo...

SEÑORA.- Señor, le puedo pedir algo...

RATERO II.- Sí.

SEÑORA.- Por favor, quite su vista de mis caderas, me pone nerviosa, siento que sus miradas suben y bajan y me acarician y me rasguñan...

MANUAL DE DRAMATURGIA

RATERO II.- Le juro que no le estoy mirando eso...y con la bata ni se le notan...

SEÑORA.- Es que de todas maneras somos una hembra y un macho solos y siento cómo me llega su respiración, una nube de aire caliente y húmedo que se me embarra en la nuca. Y yo no soy de palo. Y adivino que su pecho sube y baja y sé que sus ojos están húmedos y brillantes y ensaliva sus labios y los muerde....y se soba el sexo....quizá después...no ahora...sería bochornosos que mi marido nos encontrara fornicando....pero después....yo iré con usted a cualquier hotel o a los baños públicos o a Cuernavaca...

RATERO.- II.-. No se haga ilusiones, señora....calma....no se altere.

CACOS de Tomás Espinoza.

Vuelvo a preguntar ¿Cuál es su vicio? ¿Los celos, la venganza, el crimen? Contesten ustedes. ¿Quién no tenga un vicio de carácter que arroje la primera piedra!

Veamos la trayectoria de un personaje carácter. Sus antecedentes serán muy importantes ya que son lo que van a determinar la personalidad del personaje. Estos antecedentes los

podemos dividir en físicos, familiares, socioeconómicos y psíquicos. Los físicos son los que corresponden al cuerpo del personaje, a su salud: tamaño, forma, deformidades, altura, belleza o fealdad, fuerza, etc. Un ser enfermo o con algún defecto físico va a responder frente a un estímulo de una forma muy diferente a como lo puede hacer un ser bello y fuerte. Al bello se le abrirán todas las puertas, el feo tendrá que luchar para abrirlas. Los aspectos familiares y socioeconómicos también serán determinantes: clase social, cultura, educación, hábitos y costumbres. Un niño de la calle jamás responderá igual que un niño de una colonia rica. Una niña maltratada va a ser muy diferente que una niña a la que se le da todo. La unión de lo físico con lo social y familiar nos determinará nuestra psicología. Un niño siempre amenazado o castigado se volverá introvertido. Un niño siempre alabado se volverá extrovertido. Si nuestros padres toda la vida se insultaban, se golpeaban o nos golpeaban, van a lograr que seamos ya de adultos seres neuróticos. Esos mismos antecedentes serán los que nos expliquen nuestro vicio de carácter. Si no recibí cariño de niño me volví comelón para tener algún satisfactor. Hoy soy goloso. La trayectoria del personaje carácter es la serie de hechos que nos hacen conocer su vicio de carácter y sus recurrencias. Por

este vicio tendrá que mover o padecer la acción. Medea por su vicio mata a sus hijos, Cesar Rubio, en EL GESTICULADOR, involucra a toda su familia y a todo un pueblo en el suyo.

ELENA.- ¿Por qué habrías de arriesgar tu vida por una mentira? No lo hagas, Cesar, vayámonos de aquí, a vivir en paz.

CÉSAR.- Te dije: todo contigo. ¿Lo recuerdas? Hablas de una mentira. ¿Cuál?

ELENA.- ¿No lo sabes?

CÉSAR.- Es que no hay mentira; fue Necesaria al principio, para que de ella saliera la verdad. Pero ya me he vuelto verdadero, cierto, ¿entiendes? Ahora siento como si fuera el otro...haré todo lo que él hubiera podido hacer, y más. Ganaré el plebiscito...seré gobernador, seré presidente tal vez...

ELENA.- Pero no serás tú.

CÉSAR.- ¿Es decir que no crees en mí todavía? Precisamente seré yo, más que nunca. Sólo los demás creerán que soy otro. Siempre me pregunté antes por qué el destino me había excluido de su juego, por qué me utilizaba para nada; era como no existir. Ahora lo hace. No puedo quejarme. Estoy viviendo como había soñado siempre. A veces tengo que verme en el espejo para creerlo.

MANUAL DE DRAMATURGIA

ELENA.- No es el destino, Cesar, sino tú, tus ambiciones. ¿ Para que quieres el poder?

CÉSAR.- Te sorprendería saberlo. No haré más daño que otro, y quizás haré algún bien. Es mi oportunidad y debo aprovecharla, Julia parecerá bonita...ya ahora lo parece, cuando me mira; será cortejada por los hombres. Miguel podrá hacer algo brillante, amplio, si quiere. Tú...será como si te hubieras vuelto a casar, con un hombre enteramente nuevo...llevarás la vida que escojas. Tendrás, en fin, todo lo que quieras.

(EL GESTICULADOR, de Rodolfo Usigli)

Si ustedes no conocen perfectamente a sus personajes, si no estudian sus antecedentes, difícilmente podrán hacerlos importantes. Será lo mismo que si no conocen el tema del que van a tratar. Por ser obvio no había dado importancia a este punto. Pero sí, se necesita conocer a fondo de lo que se va a hablar para poder discutirlo, trabajarlo. Yo siempre recomiendo a mis alumnos que después de escoger el tema hagan un pequeño ensayo sobre él. Si voy a escoger el tema del aborto tendré que enterarme quién se lo practica, por qué se lo hace, dónde lo llevan a cabo, sus fallas, las leyes que existen sobre él, los peligros que acarrea; necesito saber cuántos abortos se llevan

a cabo en la República y en el mundo al mes, al año. Igual debo conocer en que países se acepta legalmente y cuáles son las bases para esta permisión. Entre más se sepa sobre el tema será mucho más fácil trabajar en él.

En el caso de los personajes, además de conocerlos muy bien, el autor debe escribir una biografía de cada uno de ellos, anotando cómo es físicamente, sus antecedentes familiares y sociales, su grado de enseñanza, sus gustos, sus miedos, sus deseos, con quién se relaciona, su vocación, su trabajo, su cultura, sus amores, sus actividades sexuales, su historia. Es necesario conocerlo a fondo para entender su trayectoria y sus reacciones actuales y poder ofrecérselas al público.

¿Vamos bien? ¿Qué sabemos hasta el momento de un personaje carácter? Sí, eso, que es complejo, que tiene un vicio de carácter y una recurrencia, que tiene una trayectoria y por ella sufre o provoca la acción. Veamos su singularidad.

Cuando estudiamos a los personajes tipo dijimos que cada uno de ellos debe pertenecer a un grupo de seres humanos iguales o parecidos a él. El tipo nos uniforma, nos hace pertenecer a diversas comunidades. El médico pertenece al grupo de médicos, el norteño a todos sus paisanos. El carácter por el contrario nos separa de todos, nos vuelve únicos,

individuales. Yo soy distinto a todos los demás, tú también eres distinto. Todos somos únicos e irrepetibles. No importa que Juan sea médico igual que yo, a mí no se me parece en nada.

Otro punto de los personajes carácter es su cambio. El tipo nunca tiene un cambio, siempre es el mismo aunque le sucedan muchas cosas. El carácter tiene un cambio constante que lo llevará al gran cambio, éste producido por su vicio de carácter.

Y ya que volvimos a tratar el punto de vicios veo que no he dicho una sola palabra de las virtudes, y es necesario hacerlo ya que cualquiera de ellas cuando se exageran se vuelven vicios. Veamos las llamadas virtudes teologales: fe, esperanza y caridad. La fe llevada a la exageración nos lleva al fanatismo, la intolerancia y hasta al crimen. Dígalo si no la Santa Inquisición. El exceso de caridad no llevará a nosotros y a nuestra familia a la pobreza. El exceso de esperanza nos paralizará, siempre estaremos a la espera de que todo nos lo den. ¿Recuerdan cuáles son las virtudes que se oponen a los pecados capitales? La virtud contraria a la gula es la templanza, de la ira es la paciencia, de la lujuria es la castidad, de la soberbia la humildad, de la envidia la caridad, de la pereza la diligencia y de la avaricia la generosidad. En casos contados, y más como personaje que como ser de la

vida real, un vicio se puede volver virtud. Robin Hood y Chucho el roto robaban para darle a los pobres.

TANATISMO Y EROTISMO

Vamos a pasar a una parte que implica mayor dificultad para entender pero que es muy importante para la creación de un personaje. Hablo del erotismo y el tanatismo.

Cada vez que llego a este punto pregunto a los que llevan mi taller que qué entienden ellos por erotismo. La respuesta, en la mayoría de los casos, es sexo y todo lo que se relacione con él; unos pocos contestan que todo lo que tiene que ver con lo sensual, con los sentidos. Y no, erótico no es precisamente eso. Erótico, que viene de Eros, amor, se refiere a amor a la vida, a todo lo relacionado con ella. El sexo es parte fundamental pues es por medio de él que los seres vivos se pueden reproducir, sin sexo la vida se acabaría en una generación. Cualquier acto que se relacione con la vida, con el gusto por ella, con la creación, será erótico. En cambio todo lo que esté relacionado con la

muerte, que hable de ella, que se interese en ella, será tanático. Tánatos viene de la misma palabra griega y quiere decir muerte. Si yo pienso frecuentemente en ella, la deseo, o por lo contrario, le tengo miedo, seré un ser tanático. Los humanos somos al mismo tiempo eróticos y tanáticos, de la misma forma que sucede con el sexo, todos somos masculinos y femeninos, pero igual que sucede en la esfera sexual, siempre va a predominar alguna de las dos fuerzas. Los seres masculinos tendrán mucho más hormonas masculinas que femeninas; los seres femeninos más hormonas femeninas que masculinas. De igual manera seremos más eróticos que tanáticos o más tanáticos que eróticos. Jamás se encontrará al erótico puro como tampoco al masculino puro.

Al nacer todos seremos eróticos ya que nuestra única finalidad es vivir, después conocer la vida y disfrutarla. Primero nuestros padres y después la escuela y la sociedad, entre la que está incluida, como factor muy importante, la iglesia, se encargarán de frenar nuestros impulsos eróticos para inculcarnos de golpe o poco a poco lo tanático. Afortunadamente no siempre lo consiguen y algunas personas logran llegar a la edad adulta siendo eróticos. La edad, las enfermedades, los problemas, los conocimientos y la misma vida, se encargarán de subrayar lo

tanático para hacerlo resaltar sobre lo erótico. Es importante recalcar que cualquiera de nosotros en un momento dado puede cambiar su fuerza debido a circunstancias o a la evolución personal. Un triunfo nos vuelve eróticos, un fracaso tanáticos. Lo que es cierto que una de estas dos fuerzas será la que predomine en el transcurso de nuestra vida y será la que nos de una serie de elementos que nos diferencien de los demás. Un ser erótico será constructivo, creativo; uno tanático será contemplativo. Muy en general el niño es erótico, el adolescente continúa siendo erótico, el joven ya se puede dividir en erótico y tanático, los adultos predominan en su tanatismo y el anciano es en la mayor parte de las veces un ser tanático. No es una regla general pues podemos encontrar niños tanáticos y ancianos eróticos, basta para esto observar a los niños de la clase lumpen, a los adolescentes marginados.

También como rasgos generales vamos a ver a continuación como se comportan los seres eróticos y tanáticos en distintas circunstancias y ante diferentes estímulos. ¿Cómo piensan ustedes que se comportan frente a la comida? El ser erótico come por el placer que le producen los alimentos. Al levantarse ya está pensando si va a desayunar chilaquiles o un bistec a la mexicana con mucha salsa. De sólo pensarlo se le

hace agua la boca. Cuando esté frente al plato lo observará, lo olerá, comerá saboreando cada cucharada. Al final podrá eructar de felicidad. Su tiempo de alimentación será sagrado. Le gustará comer acompañado de la familia o de amigos, cuando pueda irá a restaurantes de su gusto, conocerá diferentes cocinas mundiales, probará todo lo nuevo. En cambio el tanático comerá para satisfacer su necesidad de alimentarse. Prácticamente nunca tiene antojos. Puede comer leyendo el periódico o viendo la televisión. Lo mismo le da que le sirvan una cosa que otra. Comerá con prisa. Si se le pregunta en la noche que comió al mediodía es posible que no lo recuerde. En los viajes preferirá no comer platos especiales para poder ahorrar dinero. No le gustará probar nuevos platillos. En general los vegetarianos entran en esta categoría.

¿Cómo se comportan en el trabajo? El erótico organiza, busca nuevas formas, disfruta lo que hace pero no se conforma. Si el trabajo deja de producirle placer, o deja de ser un reto personal, lo abandona para buscar otro trabajo más interesante. No acepta injusticias. Puede ser el líder que organice una huelga. Siempre es creativo y luchador. Muy difícilmente llega a la jubilación pues no dura mucho en un solo lugar. El tanático en cambio siempre llega a la edad de jubilación, es obediente,

cumple estrictamente con lo que le mandan, pero no hace más; checa a tiempo su tarjeta de entrada y salida, procura evitar cualquier queja, no se mete en líos o pleitos. Si no es observado deja de hacer su trabajo ya que éste no le entusiasma. No cambia de trabajo por miedo. Es muy posible que se viva quejando con los amigos o con la familia de lo pesado de su labor, de lo mal que lo tratan, de lo poco que le pagan, de los favoritismos que existen en su empresa, pero no hará nada para que se modifiquen estos males.

En el hogar el tanático es tranquilo, cede con la mujer y los hijos para no tener problemas, es metódico, aburrido, ordenado. Le molesta cualquier cambio en la casa. Puede pasar horas enteras sentado frente al televisor. Platica con la familia lo más indispensable. El erótico procurará solucionar todos los problemas de la familia, buscará diversas actividades para él y para su mujer e hijos, cambiará frecuentemente el orden de los muebles y los cuadros, traerá nuevos elementos de decoración, es inquieto, le aburre la televisión, exige acción a todos los que lo rodean.

En los deportes el tanático es espectador. Su placer es contemplar en su aparato de televisión su deporte favorito. Si llega a hacer o practicar algún ejercicio será por prescripción

médica. El erótico practicará los deportes, preferirá jugar al fútbol con un grupo de niños que pasarse horas enteras viéndolo en la pantalla. Gozará el deporte elegido por él, será competitivo, llegará a ser el capitán del equipo. Lucirá por su creatividad y empuje. Puede ser muy violento y pasional.

¿Cuál de los dos puede llegar a ser fanático en religión? El erótico. Este se puede apasionar y llegar a matar o dejarse matar por una idea. Pero igual puede en un momento dejar de creer, volverse ateo. Se interesará por todas las religiones. No cree en el diablo ni en el cielo. El erótico cuestiona todo, hasta lo que la iglesia dice que no se debe cuestionar. Odia las obligaciones religiosas como ir a misa cada semana. El tanático en cambio cumplirá con todas las obligaciones religiosas, irá, si es católico, a misa, comulgará cada primer viernes, rezará en su casa. Todo esto lo hará por el miedo al más allá, al infierno. Cree en el pecado, en el cielo y el infierno, en los ángeles, diablos y santos. Difícilmente ofrendará su vida por la religión.

¿Cómo se comportan sexualmente? El tanático cumple por obligación y por el instinto de reproducción. No goza o lo hace muy levemente. Si el sexo llega a producirle mucho placer se llenará de sentimiento de culpa. El sexo le suele parecer sucio. Nunca se preocupa por hacer gozar a su pareja. Será

metódico, hará el amor a una hora determinada, generalmente de noche y a oscuras. El erótico disfruta plenamente el acto sexual y los preámbulos a éste, busca nuevas técnicas y las trata de poner en práctica. Es curioso. Busca diferentes lugares y horas para hacer el amor. Puede llegar a ser muy creativo. El tanático será fiel, el erótico difícilmente lo será.

¿Cuál de los dos ve revistas o películas pornográficas? ¿El erótico? No. Los dos. El erótico las ve para divertirse, excitarse o para aprender. El tanático las ve a escondidas con un gran sentimiento de culpa. El primero tendrá relaciones con su pareja después de excitarse con la película, el segundo irá al baño a masturbarse.

¿Y qué sucede con el amor? El erótico será apasionado, al sentirse traicionado odiará con fuerza, puede llegar hasta el crimen. El tanático no se apasiona, buscará una pareja que le convenga para llenar sus necesidades sociales, caseras y económicas. El erótico buscará una pareja con la cual competir, el tanático una que lo dirija, le ordene. Si el tanático es traicionado no lo creerá o se divorciará buscando un entendimiento en cuanto al dinero o a los hijos. Ambos desearán casarse con una mujer erótica, el primero para competir y el

segundo para doblarse. El primero se casa con esa mujer, el segundo preferirá una tanática.

En las artes uno es creativo, el otro contemplativo. Vayamos a la filosofía. ¿Cuál de los dos tiene mayor posibilidad de llegar a ser un gran filósofo? Si contestaron que el erótico están muy equivocados. El erótico vive la vida, el tanático es el que la piensa, la cuestiona, la trata de explicar. El tanático también es el gran coleccionista, el historiador, el investigador. Al erótico le gusta el cambio.

¿Quién de los dos tiene mayor cantidad y mejores amigos? Tampoco es el erótico. El erótico tiene amigos de momento, los que le convienen en alguna circunstancia ya sea deportiva o de trabajo. Por ellos puede dar la vida y odiarlos si siente traicionado. El jamás perdona. El tanático conserva los viejos amigos, los procura, no le gusta hacer nuevas amistades. Si lo traicionan perdona. Perdona por miedo. Y por miedo no le gusta salir de su casa de noche, cierra su casa con muchos candados, pone varias alarmas a su auto. Procura que las reuniones de amigos sean temprano. El erótico es muy social, le gusta lucirse, es buen bailarín, con todos se lleva y con todos bebe la copa. Es amiguero pero no amigo. El sí sale de noche a cuanta invitación le hagan.

MANUAL DE DRAMATURGIA

¿Cómo visten? El tanático será conservador, cuidará su apariencia, vestirá de gris, café o tonos opacos. Si es hombre usará corbata, la mujer falda o vestidos no llamativos. También puede ser descuidado con su ropa, llevarla sucia o arrugada. El erótico viste a la moda, usará colores y formas llamativas pero que le vayan bien.

¿Cuál de los dos cuida más su salud? ¿El erótico que quiere vivir sano o el tanático que piensa en la muerte? El que más la cuida es el tanático; al pensar en la muerte piensa en las enfermedades y trata de evitarlas. Se aparta de lo que lo pueda dañar. Fácilmente se vuelve hipocondríaco. El erótico busca disfrutar la vida a pesar de los riesgos. Con tal de disfrutar del sexo no le importa que le peguen una gonorrea, por disfrutar una buena comida no le importa una posible indigestión, con tal de disfrutar la vista desde lo alto de la montaña no piensa en una pulmonía, en una caída o cualquier otro riesgo. El tanático no se expone. Si hace frío usará ropa gruesa, guantes y bufanda.

¿Cuál de los dos piensan ustedes que pueda volverse drogadicto? Piensen un poco. ¿Seguro que el erótico? ¿No será más bien el tanático? El que puede volverse drogadicto, alcohólico o farmacodependiente es el...tanático. El erótico jamás aceptará depender de ellas como no acepta depender de

nadie. El erótico es capaz de probar todas las drogas para ver que se siente. El tanático las usará como otra forma de morir.

¿A cuál de los dos le importa la moral? Sí, contestaron bien. Al tanático. El siempre estará atento del qué dirán, de lo que ordene la iglesia o la sociedad. El erótico se reirá de los principios morales y tratará de trasgredirlos. En cambio luchará hasta la muerte por los principios éticos: vida, libertad, amor, justicia. Al tanático los principios éticos le causan temor.

¿Y en el mando, cómo actúa cada uno? El tanático prefiere obedecer, buscará un jefe que lo dirija llámese éste madre, esposa, director, capitán, profesor, cura, psiquiatra, jefe o padre. El erótico está hecho para mandar.

¿Cuál de los dos acudirá regularmente con el psiquiatra? Para qué preguntarlo, por supuesto que es el tanático. Al erótico lo llevan, él no irá por su cuenta.

Podríamos seguir poniendo ejemplos. Con los anteriores creo que basta. Una última pregunta. ¿Cuál de los dos creen ustedes que muere primero, el erótico o el tanático? No, no contesten tan rápido, piénsenlo un poco. El que muere generalmente joven es el erótico. Sí, no me equivoqué. El erótico muere primero porque es el que se expone constantemente. Es capaz de correr en su auto a 200 kilómetros

MANUAL DE DRAMATURGIA

por hora, lanzarse en paracaídas, sumergirse en el fondo del mar, pelear en una cantina, encabezar una manifestación contra el gobierno. El tanático no. El estará pensando en la muerte y como evitarla. Si existe el menor riesgo en algo lo evitará. Vivirá muchos años quejándose de sus enfermedades, de sus achaques, de todo, pero vivirá.

Entre mayor número de las características que acabamos de ver tenga cada uno de nosotros seremos o más eróticos o más tanáticos. ¿Ustedes que creen ser, tanáticos o eróticos? Ya sé lo que me van a contestar, nunca falla. Todos son eróticos. ¿No es así? ¿Si les pregunto que qué somos los mexicanos también todos van a contestar que tanáticos, que México es tanático como son la mayoría de los países latinos, díganlo sino las canciones populares y la mayoría de nuestras tradiciones que son las que nos reflejan. El mexicano se vive llorando a la mujer que lo abandonó, el argentino y el uruguayo ya ni se diga. El tango es cien por ciento tanático en su contenido. Curiosamente el baile y la música no lo son. ¿Entonces que son ustedes?

Hagamos un pequeño resumen de cada uno de ellos. El tanático es fatalista, opacado, introvertido, espectador, masoquista, poco creativo, púdico, débil, enfermizo, cobarde, huidizo, pensador, filósofo, sumiso, tibio, coleccionista, amigo,

MANUAL DE DRAMATURGIA

observador, poco excitable. Es un ser que no encuentra fácilmente solución a sus problemas, que se le cierra el mundo. Fácilmente cae en la depresión. Es cerebral. Puede caer en la drogadicción o el alcoholismo. Es dependiente.

El erótico es un ser constructivo, actor de los acontecimientos, sexual, sádico, sano, extrovertido, valiente, elegante, pasional, alegre, con don de mando, que muere generalmente joven, se enfrenta a los acontecimientos y circunstancias. Es infiel con la esposa y los amigos. Generalmente es inculto y no siempre inteligente. Es visceral. Sabe gozar la vida. Es apasionado.

El personaje erótico busca una catástrofe menor para hacerla mayor, cuando llega esta, si no sucumbe, regresa con un gran sentido de seguridad y no trata de repetir la experiencia. El tanático desencadena pequeñas catástrofes para irse destruyendo poco a poco, hasta llegar a una catástrofe profunda. Se engolosina en el horror y descubre su capacidad catastrófica y continua en ella.

Para combatir el subconsciente tanático éste debe canalizarse, expresarse y sublimarse. Es el modo de combatir la neurosis, en especial la depresiva. El mexicano es paranoico por

excelencia. Huye del éxito. Los tanáticos desean regresar a la pureza a través de la muerte.

Sin ser una regla se puede decir que los personajes de pieza serán tanáticos, los de tragedia, comedia y farsa serán eróticos; los de melodrama tanáticos, los de tragicomedia eróticos. Repito que no es una regla pero sirve.

Sigamos con ejemplos prácticos en los que se pueda aplicar el término tanático o el erótico. ¿Una actriz con personajes tanáticos? Tenemos muchas: Libertad Lamarque, Sara García, Marga López. ¿Una erótica? María Félix. ¿Qué es Sofía Loren? Claro, erótica. Un director de cine tanático: Igmarr Berman. Uno erótico: Fellini. Actores eróticos: Brando, Belmondo, Stallone. Vamos a revisar a los políticos. ¿Qué es para ustedes Adolfo Hitler? ¿Por qué contestan que tanático? ¿Porque mataba? No. Hitler era erótico. Recuerden que los sádicos, los que tienen poder son eróticos. Cualquier político, incluyendo a Gandhi, son eróticos porque todos lucharon y consiguieron el poder. Los criminales son eróticos en general así como la mayoría de los grandes pensadores son tanáticos. No se avergüencen de ser tanáticos, si es que lo son. Tan bueno es ser erótico como tanático e igual de malo ser uno o el otro, lo

importante es saber manejar nuestro erotismo o nuestro tanatismo.

Pero sigamos con los ejemplos. Hablo en general. ¿Qué países son más eróticos o tanáticos? Son eróticos los sajones: EE UU, Alemania, Suecia. Ellos pelean por el poder, destruyen todo, son activos, les importa poco el pasado, para ellos es más importante el presente o el futuro, sobre todo el presente. Son tanáticos los pueblos latinos.

Sigan buscando personajes tanáticos o eróticos. Les iba a pedir que no traten de estudiar a sus familiares o amigos, ya que estos parámetros no son muy estrictos ni muy científicos. Pero estoy seguro que ya lo hicieron. ¿O no? Para mí es más importante que los apliquen a sus personajes que para eso los anoté. A ellos si pueden hacerlos todo lo tanático o erótico que ustedes quieran.

¿Y cómo aplicar estos conocimientos en una obra teatral? Veán cómo lo han hecho algunos autores.

NORA.- Recién he llegado. (Se guarda el cucurucho de almendras en el bolsillo y se limpia la boca) Acércate, Torvaldo; mira las cosas que he comprado.

MANUAL DE DRAMATURGIA

HELMER.- No me interrumpas. (Momento después abre la puerta y aparece con la pluma en la mano, observando en todas direcciones) ¿Comprado dices? ¿Todo eso? ¿Otra vez ha encontrado la niñita manera de gastar el dinero?

NORA.- Pero, ¡Torvaldo! Este año aún estamos en condiciones de hacer algunos gastos más. Es la primera Navidad en que no estamos obligados a andar con escasez.

HELMER.- Sí...Pero tampoco podemos despilfarrar.

NORA.- Un poco, Torvaldo, sólo un poquitín, ¿no? Ahora que vas a recibir un sueldo mayor, y que ganarás mucho, mucho dinero...

HELMER.- Sí, a partir del año próximo; pero tendrá que pasar un trimestre antes de recibir nada.

NORA.- ¿Y eso qué importa? Mientras, pedimos prestado.

HELMER.- ¡Nora! ¡Siempre con esa misma ligereza! Suponte que solicito prestados hoy mil coronas, que tú las gastas durante las pascuas de Navidad, que la víspera del año nuevo me cae una teja en la cabeza, y que...

NORA.- (Tapándose la boca con la mano) Cállate y no pienses en esas cosas.

HELMER.- Pero suponte que sucediera. ¿Y entonces?

MANUAL DE DRAMATURGIA

NORA.- Si ocurriera tal cosa..., me daría igual tener deudas que no tenerlas.

HELMER.- ¿Y las personas que me hubieran facilitado el dinero?

NORA.- ¿Quién se acuerda de ellas? Son personas extrañas.

(CASA DE MUÑECAS, de E. Ibsen)

Repitan la lectura de los diálogos anteriores. Van a ver que cada vez que habla Nora lo hace de una manera erótica. Su marido lo hace tanáticamente. ¿Verdad que sí? Les voy a poner otro ejemplo de mujer erótica casada con un tanático. El autor es mexicano.

PIEDAD.- Están sonando las once. A ver... ¿qué es eso?

GELASIO.- (Mostrándole una hoja) Este es el certificado. No tienes idea qué trabajo me costó sacárselo.

PIEDAD.- ¿Cuánto le pagaste?

GELASIO.- No quiso nada. Me dijo que hasta que de veras se muriera papá, me diría cuánto.

MANUAL DE DRAMATURGIA

PIEDAD.- ¡Ah, cómo serás...! ¿No ves que así querrá cobrarte más? Con eso de que ni nosotros sabemos cuándo deje de herencia, a la hora de cobrar, todos van a querer encajarse.

GELASIO.- Tal vez...Oye, he estado pensando y pensando en las consecuencias que nos puede traer esto.

PIEDAD.- ¿Y las ventajas, no cuentan? Piensa también en ellas. Al fin que a más tardar, tu padre se morirá hoy. Ya ves que ni puede respirar. Todo el tiempo con el ruido ese en la garganta. Y si se muere- como espero en Dios- esta noche, ya mañana lunes podemos ir al solar. ¡Todo está descuidado por culpa de su maldita agonía que no termina nunca!

GELASIO.- Pero es que...No, Piedad, no me parece bien que hagamos esto.

(LOS CUERVOS ESTÁN DE LUTO, de Hugo Argüelles)

En seguida un diálogo entre dos homosexuales. Estos normalmente son tanáticos ya que no pueden reproducir la vida.

ROLANDO.- Es que qué vas a hacer, no te vayas.

MANZANITA.- Si no me voy ahora ya no me voy. A qué me quedo. Que el Cuervo diga lo que quiera cuantas veces quiera, no me importa; ya me cansé de que me amenace, me choca, lo

MANUAL DE DRAMATURGIA

odio, lo aborrezco, no puedo estar a gusto en ninguna parte porque ahí ha de llegar; ya no me puedo aguantar, no tengo por qué. Yo esperaba que el Pabilo la chocara conmigo pero nunca va a querer; le hablé y como si nada, se cambió a carpintería para no estar conmigo en la parcela, no se sienta conmigo en el salón, ni sus cuentitos me quiere enseñar...y todo por este desgraciado.

(SANTA CATALINA, de Oscar Villegas)

Como Manzanita los tanáticos viven quejándose pero no hacen nada o hacen poco para remediar su situación. ¿Canciones tanáticas? Abran ustedes un cancionero mexicano y las encontrarán en cada hoja.

¡Qué lejos estoy del suelo donde he nacido:
inmensa nostalgia invade mi pensamiento,
y al verme tan solo y triste cual hoja al viento
quisiera llorar, quisiera morir de sentimiento.
CANCIÓN MIXTECA, de José López Alavés)

Si viajamos más al sur de América:

MANUAL DE DRAMATURGIA

Y triste el jibarito va,
pensando así, diciendo así, llorando así,
por el camino...
¡ Qué será de Borinquen, mi Dios querido,
que será de mis hijos y de mi hogar!
(LAMENTO BORINCANO, de Rafael Hernández)

Hasta llegar al Cono Sur:

Volver
con la frente marchita
las nieves del tiempo
platearon mi sien.
Sentir
que es un soplo la vida;
que veinte años no es nada
que febril la mirada,
errante en las sombras,
te busca y te nombra.
Vivir
con el alma aferrada
a un dulce recuerdo

MANUAL DE DRAMATURGIA

que lloro otra vez.

(VOLVER, de Carlos Gardel)

Prácticamente todas las canciones rancheras de José Alfredo Jiménez son tanáticas:

Me cansé de rogarle, me cansé de decirle
que yo sin ella de pena muero;
ya no quiso escucharme
si sus labios se abrieron,
fue pa'decirme:
¡Ya no te quiero!

(ELLA)

En cambio la mayoría de las canciones de Agustín Lara son eróticas. Eróticas son FAROLITO, MUJER, VERACRUZ, sus canciones españolas y muchas más.

Mujer, mujer divina,
tienes el veneno que fascina en tu mirar,
Mujer alabastrina,
eres vibración de sonatina pasional.

MANUAL DE DRAMATURGIA

Tienes el perfume de un naranjo en flor,
el altivo porte de una majestad,
Sabes de los filtros que hay en el amor,
tienes el hechizo de la liviandad.
La divina magia de un atardecer
y la maravilla de la inspiración.
Tienes en el ritmo de tu ser
todo el palpitar de una canción...
Eres la razón de mi existir: mujer.
(MUJER)

Otra canción erótica, esta sobre la ciudad de México:

Mi ciudad
es chinampa en un lago escondido,
es zenzontle
que busca a dónde hacer nido.
Rehilete
que engaña la vista al mirar.
Baila al son
del tequila y de su valentía,
es jinete que arriesga la vida

en un lienzo de fiesta y color.

(MI CIUDAD, de Guadalupe Trigo)

Podríamos, si tuviéramos todo el tiempo del mundo, seguir examinando canciones, poemas, obras de teatro, películas, personajes, costumbres. Ustedes lo pueden hacer, si no en este momento sí poco a poco. Hoy esta canción, mañana esa película, pasado mañana a Greta Garbo, el jueves la fiesta de los toros, el viernes el Día de Muertos. Se van a divertir y a aprender mucho.

Es importante saber que todos vivimos continuamente en conflicto por nuestro tanatismo que se opone a nuestro erotismo . Lo tanático frena a lo erótico, lo erótico derrota a lo tanático. Nuestro erotismo nos pide que nos acostemos con todas las mujeres del mundo; nuestro tanatismo nos dice que no es posible, que es peligroso, que nos podemos enfermar. Los personajes también tendrán este tipo de conflicto.

Para terminar con los personajes carácter nos falta el estudio de lo cerebral, lo cordial y lo visceral.

CARÁCTER CEREBRAL, CORDIAL Y VISCERAL

MANUAL DE DRAMATURGIA

Todos los seres humanos nacemos siendo eróticos. La educación, los traumas, la cultura, nuestro físico, nuestras circunstancias nos lo reafirmarán o nos lo cambiarán para llegar a ser tanáticos. Igual sucede con lo cerebral, cordial y visceral. Todos nacemos con respuestas viscerales a cualquier estímulo. Poco a poco podemos cambiar a cordiales o cerebrales. Lo visceral son los instintos; los principales el de la supervivencia y el de la reproducción. Lo cordial son los sentimientos. Cerebral los pensamientos, el análisis. Examinemos un estímulo y nuestra respuesta. Al tener en nosotros tres posibilidades de respuesta debemos saber que generalmente es una de ellas la que predomina en nosotros. Esa constante es la que nos define. Ahora el ejemplo. Estamos asomados a una ventana sin mucho que hacer, de repente camina frente a nosotros una mujer despampanante. Ese es el estímulo. Nos llega, como todos los estímulos, por vía visceral. Nuestra respuesta inmediata, visceral, sería el deseo de acostarnos con ella en ese mismo instante, pero no, subimos el estímulo a la región cordial y lo enriquecemos de sentimiento. "Es hermosa, qué bonitos ojos tiene, se ve dulce" Entonces nos enamoramos y queremos llevarle flores y una serenata. Seguimos subiendo el estímulo, llegamos a la región cerebral. "Se nota que es rica por la ropa

MANUAL DE DRAMATURGIA

que trae, y soltera, de seguro debe estar bien relacionada, creo que me conviene" Según nuestro temperamento será nuestra respuesta. El estímulo ya llegó a todas partes pero nuestra respuesta va a ser diferentes según predomine alguna parte de nuestro cuerpo. Los cerebrales serán los intelectuales, los cordiales los románticos y los viscerales los pasionales. Es fundamental conocer a que estrato pertenecemos pues de ello dependerá en mucho nuestro comportamiento y nuestra forma de ser y de relacionarnos. Entre más viscerales seamos vamos a tener una respuesta más animal, si estamos más evolucionados seremos cordiales y solamente el hombre superior tiene una respuesta cerebral. Entre más bajo sea el nivel de respuesta, mas bajo será en evolución. Lo visceral es erótico, lo cerebral tanático.

Tan importante como es conocernos a nosotros mismos es tratar de conocer a los demás. Eso nos facilitará la comunicación. Si yo soy un ser cerebral y tengo que comunicarme con un ser visceral, debo, por fuerza, que descender a su nivel y hablarle en su lenguaje. Si voy a anunciar un auto en la televisión, tengo que pensar a qué clase de público va dirigido el mensaje. Si pienso que es público visceral, sin cultura, mostraré un auto convertible, de brillante color,

MANUAL DE DRAMATURGIA

estacionado frente al mar y junto a él a una bellísima mujer con la menor cantidad de ropa posible. Si lo quiero dirigir a gente cordial pondré el auto de color azul en un campo florido. Al auto se sube la abuelita, los niños y el perro. Todos sonrían de felicidad. En cambio si lo quiero promocionar en un medio cerebral voy a colocarlo en una ensambladora de autos y voy a enumerar sus ventajas mecánicas, su duración, su bajo precio, sus adelantos electrónicos. Una serie de empleados, muy bien uniformados mientras tanto darán los últimos toques al auto. La música también es importante. Para el anuncio visceral pondremos rock o jazz, para los cordiales música romántica instrumental, para el cerebral música electrónica o simplemente sonidos fabriles. Si nos equivocamos y llegamos a casarnos con una persona diferente en temperamento a nosotros, nos va a ser muy difícil mantener esa relación. Si yo soy cerebral y mi mujer cordial...

YO.- Dónde están los papeles. Los necesito.

ELLA.- No tienes por qué gritarme.

YO.- Nadie te está gritando. ¡Quiero esos papeles!

ELLA.- Ya ves, ya me gritaste otra vez. Se nota que no te importo. Tú, los papeles. Yo, nada.

MANUAL DE DRAMATURGIA

YO.- No empezemos.

ELLA.- Cómo desearía que un día me buscaras a mí como buscas a esos papeles.

YO.- Son de la oficina. Los tengo que presentar al jefe el día de hoy. ¿No entiendes?

ELLA.- Lo que entiendo es que ya no me quieres. ¿Hace cuánto que no me dices algo tierno?

Y así pueden seguir hablando horas y horas, ella con un punto de vista, él con otro. Ella dirá que él es un ser frío, calculador. El que ella es una cursi, una tonta.

Si tenemos hijos, amigos o simples compañeros debemos saber de que pie cojean, si son de una forma o de otra. Eso si queremos entendernos bien con ellos. También deberíamos saber, a tiempo, en que rango entran los trabajos o profesiones a los que nos vamos a dedicar. Definitivamente las hay cordiales, viscerales o cerebrales. La carrera de enfermería, de medicina, de trabajadora social, de maestro, son básicamente cordiales. Las de matemático, filósofo, ingeniero son cerebrales. Las deportivas, las de danza, actuación, la carrera militar, la de astronauta, son viscerales. No digo con esto que dichas carreras no tengan elementos cordiales, viscerales o cerebrales. Todas los tienen, pero es uno el que predomina. Si soy un ser cerebral y

tengo que abrazar la carrera militar voy a sufrir mucho. En cambio si soy un ser muy visceral no podré terminar la carrera de filosofía a la que me metí siguiendo a una rorra que se me antojaba.

El ser visceral al no cumplirse un deseo reacciona con ira para después buscar otro deseo que supla al anterior. El ser cordial sufre intensamente, y por mucho tiempo, el fracaso. El ser cerebral se siente frustrado ante el fracaso, analiza a éste para buscar las fallas.

Repitamos el circuito. Cuando una persona recibe un estímulo lo primero que responde es la zona del bajo vientre, el plexo solar. Ahí se encuentra el sexo y los órganos de la nutrición. Lo que nos da vida y nos permite reproducirnos. De ahí sube a la región cordial, torácica, para enriquecerse de un sentimiento. Nuestro corazón latirá más de prisa al enamorarnos y casi se detendrá por una pena. Sube al cráneo, al cerebro, donde es analizado, juzgado y clasificado. Nuevamente desciende para cargarse de más sentimiento y baja hasta el abdomen para producirnos una emoción. Se puede resumir en la forma siguiente: sensación-sentimiento- clasificación-sentimiento-emoción. Este circuito es prácticamente instantáneo.

Algunas veces el estímulo es tan intelectual, tan cerebral, que apenas roza la zona visceral o la cordial.

¿Qué sucede si una madre llora porque su hija llegó tarde y le dice cuanto sufrió esperándola si la segunda es visceral? Esta se reirá de ella. En cambio si se coloca en su zona y le grita o le da una bofetada, es posible que se entiendan.

La primera zona, la alta, es la fuente de conocimientos y la inteligencia. La unión de estos dos nos da el criterio con que escogemos. El actor que pertenezca a esta zona utilizará un tono de voz agudo. La segunda, la intermedia, contiene sentimientos como la ternura, el amor, la tristeza, la nostalgia, la pena. El actor usará una voz más baja que la anterior. La tercera zona es la de la intuición, de la percepción, iluminación, premonición y adivinación. Es el mundo del inconsciente y de los deseos. En esta zona está la inspiración. El actor deberá usar una voz baja. Comparen su respuesta emocional al escuchar a Guadalupe Pineda o a Lola Beltrán.

Adelantándonos un poco podemos decir que la pieza se sitúa en la zona cerebral, el melodrama y la comedia en el cordial y la tragedia y la farsa en el visceral.

MANUAL DE DRAMATURGIA

Los vicios de carácter también pertenecen a distintas zonas. La soberbia es cerebral, la lujuria y la gula viscerales. La venganza es cerebral ya que se prepara minuciosamente, pero su ejecución se carga de sentimiento y de coraje, o sea que también entran en ella las otras dos zonas. La avaricia es cerebral, el chisme cordial. ¿La envidia? Es cerebral. Las virtudes son cordiales: fe, esperanza y caridad. Las tres se basan en el amor a Dios y a los hombres.

¿De los dramaturgos mexicanos actuales cuáles pertenecen, en general, a cada zona? Juan Tovar, Hugo Iriart, Carlos Olmos, Sabina Berman pertenecen a la cerebral. Emilio Carballido, Willebaldo López, Rafael Solana, Luis G. Basurto a la cordial. A la visceral pertenecemos Jesús González Dávila, Tomás Espinoza, Oscar Villegas, Oscar Liera y yo mismo. Vicente Leñero y Víctor Hugo Rascón Banda transitan de una zona a la otra, predominando la cerebral. ¿Y de los directores de teatro? Julio Castillo era totalmente visceral como lo es Enrique Pineda y Abraham Oceransky. José Solé y Germán Castillo son cordiales. Ludwik Margules y Luis de Tavira son cerebrales.

De los músicos famosos Wagner es visceral; Chopin, Litz y Strauss son cordiales. Haydn es cerebral.

Veamos a los críticos de teatro. José Antonio Alcaráz y Gonzalo Valdez Medellín son viscerales. El maestro Solana era cordial como lo es Malkah Ravel. Armando Partida es cerebral.

¿Que también es cerebral Olga Harmony? Sí, pero ocasionalmente. Normalmente es visceral. Entre más viscerales serán más subjetivos, entre más cerebrales más objetivos.

Aún los colores reflejan las zonas a las que pertenecemos. Está escrito que el rojo pertenece a la ira, o sea es visceral, el naranja al sexo, el lila a la homosexualidad, el rosa a la virginidad, lo plateado y dorado a la riqueza, el blanco a la pureza y a la calma, el azul a la melancolía, el verde a la esperanza, el morado a la muerte y a la iglesia, el negro al luto y a la elegancia, el amarillo a la seguridad, el fresa a lo infantil, el gris a la hipocresía y el café a la austeridad y al aburrimiento. Una gente visceral y erótica no se vestirá de gris o café, lo hará de rojo, de amarillo. Un tanático cerebral lo más seguro es que se vista de gris.

El público tiene una marcada preferencia por lo visceral, ya sea en los personajes, ya en sus vicios propios, en las obras de arte o en la crítica. Todos queremos conocer nuestra parte animal. En segundo lugar prefieren lo cordial, el sentimiento. Por eso va al cine a llorar, por eso leen tanta novela rosa o ven

telenovelas. Una minoría, generalmente la más preparada y culta, prefiere lo cerebral.

Pero basta de palabrería. Es necesario poner ejemplos teatrales. Empecemos con personajes cerebrales.

EL MENSAJERO.- Ajenos al mundo, se pasean entre las flores ambiguas y aspiran su vaho equívoco, que se extiende como el manto carmesí del delirio y luego se desvanece, sin dejar huella, como las imágenes nocturnas se disuelven en el agua del alba. Y del mismo modo, en el espacio de unas horas, aparecieron y desaparecieron de la mano derecha de Juan- la misma que Beatriz había rozado un día antes- cinco pequeñas manchas rojas, parecidas a cinco flores minúsculas. Pero ellos no preguntan, no dudan y ni siquiera sueñan: se contemplan, se respiran. ¿Respiran la vida o la muerte? Ni Juan ni Beatriz piensan en la muerte o en la vida, en Dios o el Diablo. No les importa salvar su alma ni conquistar riqueza o poder, ser felices o hacer felices a los demás. Les basta con estar frente a frente y mirarse. Uno en torno del otro, como dos estrellas enamoradas. El da vueltas alrededor de ella, que gira sobre sí misma; los círculos que él describe son cada vez más estrechos; entonces ella se queda quieta y empieza a cerrarse, pétalo a pétalo, como una flor nocturna, hasta que se vuelve impenetrable...

MANUAL DE DRAMATURGIA

(LA HIJA DE RAPACCINI, de Octavio Paz)

¿Quieren otro ejemplo?

INTERMEDIARIA.- En este libro hay imágenes de animales.(
Lo abre) Daré noticias de ellos. El perro está inscrito aquí como guardián de la integridad física del hombre que le haya sido designado, único entre la bestias, posee sentido de propiedad, siempre nos dice: "mi casa, mi patio, mi árbol, mi dinero, mi amo, mi amor" . Lo cuida y lo defiende como un avaro, como un apasionado; descubre así ladrones, descubre a pedigüeños, descubre cobradores, y a todos ladra y agrede. "Yo protejo a mi amor y al mundo. El cree que su casa es el eje del mundo. (Otra hoja) El gato cuida la integridad espiritual de quienes considera sus amigos. El recoge las sombras, él expulsa las malas voluntades; hace pequeños sacrificios sangrientos en bien la casa; mata ratones huidizos, aves canoras y pollos asombrados; luego, con la presa entre los dientes realizará un rito. En la noche va a la azotea; analiza los halos, las ondas, los vapores, consulta el aire, se le confían tareas, corre y da gritos, espeluznados, se perpetúa...

(YO TAMBIÉN HABLO DE LA ROSA, de Emilio Carballido)

MANUAL DE DRAMATURGIA

Examinemos a un personaje cordial. A uno o a varios.

NANA.- Buenos días, Don Silvestre, dichosos los ojos.

SILVESTRE.- Buenas tardes, Lolita. (Saca su reloj y lo ve)

Porque ya pasan de las doce. ¿Cómo están las señoritas?

NANA.- ¡ Uy! Muy bien, pero pase usted. (Entran) A ver, deme su sombrero y su bastón.

SILVESTRE.- ¡Pero Lolita! ¿Cómo se va a molestar? (Se los da)

NANA.- (Recibiéndolos) Démelos usted, no faltaba más.

SILVESTRE.- (Se sienta) Muchas gracias, Lolita, usted siempre tan amable. (Se seca el sudor) ¡Qué calorón!. Completamente inaguantable, dice el periódico que en México llueve y hace frío...ya nadie los entiende... ¿Están las señoritas?

NANA.- (Turbada) Este...no...aún no llegan, fueron a misa de doce, no han de tardar.

SILVESTRE.- ¡Pero qué extraño! Ellas siempre van a misa de ocho, sobre todo los domingos a la misa de las Hijas de María.(Pausa) Las extrañé. (Alarmado) Dígame... ¿ está mala alguna de ellas?

NANA.- No, qué va, si nunca se han sentido mejor. Voy a traerle su taburetito para los pies.

MANUAL DE DRAMATURGIA

SILVESTRE.- No, no se moleste Lolita, muchas gracias, mejor regreso después de comer cuando repose la comida y duerma mi siestecita... (Silencio) Supe que hace varios días rentaron el cuarto...

NANA.- Sí, a un joven de México, contador del banco, vino desde allá, o lo mandaron, yo no sé, pero muy buena persona, muy decente y bien parecido.

(SEÑORITAS A DISGUSTO, de Antonio González Caballero)

En este momento les propongo un monólogo cordial.

JACINTO.- (Completamente sobrio) Cómo no voy a estarle agradecido si me tendió la mano y me dio trabajo cuando llegué a México...Para qué me quedaba en mi pueblo: allá no más había malos recuerdos. (Pausa) Yo tenía un hijo, ¿sabe usted? El único del que estaba seguro que era mío. Los demás quién sabe, se hablaba tanto de la Rosa. Pero de él sí estaba seguro porque cuando lo hice andábamos lejos de Ixtlán y la Rosa no pudo ver más hombre que yo durante meses y meses. ¡Era el chamaco más vivo del mundo! Se parecía a mí; no era chillón, ni remilgoso, ni pegado a su madre. Se le miraba ya el entendimiento avisado y por eso yo me lo llevaba a explicarle cómo es la gente y cómo es que el sol se deja ver por un lado y

MANUAL DE DRAMATURGIA

se mete por el otro...Una noche me quedé con él en el cerro nomás para cumplirle la curiosidad que el chamaco tenía de ver las estrellas y sentir el frío del monte y oír al coyote. ¡Y cuándo le enseñé a cazar víboras!...

(LOS ALBAÑILES. de Vicente Leñero)

Para terminar dos diálogos viscerales.

BERTHA.- ¿Ya llegaste?

NICOLASA.- ¿No estás viéndome!

BERTHA.- ¿No te atropellaron?

NICOLASA.- ¿Me falta alguna pierna?

BERTHA.- ¿Cuánto gastaste?

NICOLASA.- ¿Cuánto quieres que me haya gastado si sólo me diste tres pesos?

BERTHA.- ¿Y te los acabaste?

NICOLASA.- Completamente.

BERTHA.- Entre tú y el sinvergüenza del marido de Clotilde van a dejarme en la calle.

(CLOTILDE EN SU CASA, de Jorge Ibargüengoitia)

MANUAL DE DRAMATURGIA

ELVIA.- (Oliendo una prenda de ropa) Huele a vainilla, a lodo, a sangre calentada, a piel sudada; huele a él.

LUCÍA.- ¿No la lavaste? Debe oler a jabón.

ELVIA.- Nada consigue que desaparezca su olor, ni jabones ni vientos, ni aguas de mar o río, esencias de jazmín o de rosas. Mira, huele. (Le acerca la ropa, Lucía la rechaza)

LUCÍA.- No me interesa su olor.

ELVIA.- ¿Estás segura?

LUCÍA.- Sí.

ELVIA.- Pienso lo contrario. (Se descubre el pecho) Mi piel huele a él. ¡Huele mi pecho! (Lucía le da la espalda) ¿No quieres? ¡Huele mi vientre, huele mi sexo! Es su olor junto al mío. ¿Entiendes? ¡El suyo y el mío! Olores confundidos en uno solo igual que se confunde su cuerpo en el mío.

LUCÍA.- ¡Mentira!

ELVIA.- ¿Mentira? (La toma de los hombros, le da media vuelta para tenerla frente a frente. Se desnuda el pecho totalmente) ¡Huele mi piel y olerás la suya, obsérvala y verás las huellas de sus dedos, de sus uñas, de sus dientes. Mira estas heridas. (Se toma un seno y lo muestra) ¡Son heridas de amor!

LUCÍA.- (Trata de salir) ¡No es verdad, no lo es!

ELVIA.- ¿No quieres verlas?... ¡Contesta!

MANUAL DE DRAMATURGIA

LUCÍA.- ¡Basta!

ELVIA.- (Vistiéndose) Eso es. ¡Basta. Basta! ¿Entendiste?
¡Marco es mi marido!

LUCÍA.- ¡Es mi padre!

ELVIA.- No lo tratas como tal, lo tratas como hombre.

LUCÍA.- Lo es.

ELVIA.- ¡Pero no para ti, no para ti!

(GALOPA, GALOPA, de Tomás Urtusástegui)

Ejemplos de lo que puede ser cerebral, cordial y visceral
los encontramos con facilidad en nuestras canciones.

Comencemos con las cordiales que son la mayoría.

Cuando un amor se va,
¡qué desesperación!...
Cuando un cariño vuela
nada consuela mi corazón.
Dan ganas de llorar,
no es fácil olvidar
al querer que nos deja
y que se aleja sin compasión.
No puedo comprender

qué cosa es el amor
si lo que más quería,
el alma mía me abandonó.
Pero no hay que llorar,
hay que saber perder,
lo mismo pierde un hombre
que una mujer.

(HAY QUE SABER PERDER, de Abel Domínguez)

¿Están de acuerdo en seguir con una canción visceral que
nos duela?

Creibas que no había de hallar
amor como el que perdí,
tan al pelo lo jallé
que ni me acuerdo de ti.
Una sota y un caballo,
burlarse querían de mí.
¡ Ay! ¡Malaya quién dijo miedo
si para morir nací!
Amigos, les contaré
una aición particular,
si me quieren, sé querer,
si me olvidan, sé olvidar

y un orgullo sólo tengo
que a naiden le sé rogar.
¡Ay! que la chancla que yo tiro
no la vuelvo a levantar.

(LA CHANCLA, de Alfonso Esparza Otero)

Canciones cerebrales hay menos. La mayoría hablan de
amores y desamores, las cerebrales tendrían que hablar de otros
tópicos. Veamos una de Luis Arcaraz.

El que pierde una mujer
no sabe lo que gana,
pues si se nos va un querer
otro vendrá mañana.

Dale amor a una mujer
y verás cómo te paga:
o te engaña o te empalaga
o se busca otro querer.

El que no quiera sufrir
que se mire en este espejo,
yo nomás doy el consejo
por sí lo quieren seguir...

(EL QUE PIERDE UNA MUJER)

MANUAL DE DRAMATURGIA

Seguimos con una tarea para ustedes. Escriban diálogos cortos entre personas cerebrales, cordiales o viscerales. Mézclenlas. Improvisen escenas con estos tipos de personajes. Piensen cómo caminan, cómo hablan, cómo se visten.¿ Qué esperan para hacerlo?

Volvamos a la trayectoria. ¿Será posible que un personaje silueta pueda llegar, en una obra de teatro, a ser un personaje carácter? Por supuesto que sí. En la primera escena entra junto a un grupo de personas. Con ellas permanece sin hablar ni hacer nada unos minutos. Es una silueta. De pronto habla, nos damos cuenta que es un obrero por su vestimenta y por su lenguaje. Ya se volvió tipo. Se convierte posteriormente en un líder, lucha, ve que su causa está perdida, abandona la lucha y su trabajo, se va del pueblo derrotado. Ya es un carácter. Otra pregunta. ¿Será posible que un personaje carácter, en una obra de teatro, pueda llegar a ser silueta? ¡Jamás! Un personaje carácter es un ser complejo, con vicios y etc. etc. Sería imposible que si ya lo conocemos como un ser tanático, avaro, que estafó a la familia, regrese en otra escena a ser un tipo y después una silueta. Eso puede suceder en la vida real. Yo soy todo un carácter, en la calle seré una silueta y en mi trabajo un tipo. En el teatro esto no es posible. Por ejemplo, si ya conocemos a Cesar,

el del GESTICULADOR y sabemos de su engaño, de lo que piensa y hace, jamás será en el tercer acto un desconocido. Siempre seguirá siendo Cesar. Un autor, por error, puede quitarle importancia y hasta desaparecer a un carácter. Pero repito que será error del autor y el público no se engañará.

Ya estudiamos todos los personajes teatrales. Podemos agregar algunas generalidades acerca de ellos.

Los personajes deben ser siempre congruentes consigo mismos, con su edad, su posición social y cultural, con el género y estilo de la obra, con la situación. A un personaje de pieza no se le debe hacer que se eche un pedo, a uno de farsa sí.

Los personajes caracteres generalmente toman una decisión que les hará cambiar su vida. Nora se va de su casa, a Cesar lo matan.

Gené dice: " Los personajes deben establecer un vínculo fuerte entre todos, deben poder ser modificados, deben establecer una lucha de opuestos en permanente crisis y accionar de tal manera que la intensidad dramática crezca gradualmente"

A los personajes carácter les corresponde, de las elementos del diálogo teatral, el carácter. Ya dijimos que a los tipos les corresponde el color.

MANUAL DE DRAMATURGIA

Ahora una pregunta personal a cada uno de ustedes. ¿Qué clase de personaje creen ser? ¿Una silueta, un tipo o un carácter? Ya sé que todos respondieron que carácter. Es posible, pero lo que sí es seguro es que todos somos tipos. Un noventa o noventa y cinco por ciento de nuestra vida la vivimos como siluetas o tipos. Carácter seremos en un momento y en medio de un grupo muy limitado. Normalmente seremos el transeúnte, el maestro, el padre, el esposo, el hijo, el médico, el cura, el abuelo, el viejo, el niño, el policía, la prostituta, el cartero, el amigo, el extranjero, el norteamericano. Aún para los más cercanos somos tipos: padre, madre, hijo, nieto, yerno, suegra, amigo. Como tales nos comportamos. Y si todos somos tipos lo más natural es que sean estos personajes los que podamos trabajar mejor en el teatro.

Una última idea sobre los personajes caracteres. La tragedia del ser erótico es no poder evitar el reto y con ello permitir que lo destruyan. La tragedia del tanático es el estupor. La destrucción del erótico provoca horror, la del tanático compasión.

No olvidar que todos nosotros, y los personajes también, somos animales de costumbres. Somos así por la razón de que esto nos da seguridad. Si nos sentamos siempre en la misma silla

MANUAL DE DRAMATURGIA

del salón de clases nos da seguridad que nuestro vecino no nos van a molestar, que ahí el profesor no ve si saco un acordeón, que durante la clase me puedo echar un sueñito sin que se note.

Otro dato importante es que nosotros, y los personajes, actuamos debido, en mucho, por obedecer a nuestros instintos primarios: el de conservación, el de reproducción, el de poder, el de libertad, el del conocimiento.

TEMPERAMENTOS

Es útil conocer los temperamentos que describió Hipócrates hace 24 siglos. Los dividió en sanguíneo, colérico, flemático y melancólico.

El sanguíneo es abierto, ególatra, hablador, emocional, no busca metas, es optimista, de poca voluntad, compasivo, impuntual, amistoso, indeciso, impráctico, impulsivo, encantador, no se concentra, indisciplinado.

El colérico es abierto, determinado, constante, activista, optimista, práctico, insensible, agresivo, autosuficiente, busca

MANUAL DE DRAMATURGIA

metas, sarcástico, irascible, dominante, optimista, decidido, sin simpatía personal, líder, confiado en sí.

El flemático es terco, bromista, humor seco, silencioso, espectador, avaro, confiable, de fácil trato, pesimista, lento y frío, egoísta, eficiente, indeciso, introvertido, trabaja bajo presión, tiene hábitos ordenados, ingenioso, perezoso, no agresivo.

El melancólico es introvertido, crítico, perfeccionista, abnegado, profundo, idealista, creativo, introspectivo, egocéntrico, trabaja en la sombra, pesimista, rencoroso, suspicaz, sensible, indeciso, tiene humor variable, es fiel, se ofende fácilmente.

¿Cuál temperamento tiene cada uno de ustedes?

UNIDADES TEATRALES

Una obra de teatro se representa en un espacio, la historia que nos narran transcurre en un tiempo determinado y siempre nos presenta un tema o una acción. El teatro griego utilizaba tres unidades teatrales en todos los casos.

Actualmente esta regla se ha roto. Veamos en que consisten las tres unidades.

UNIDAD DE TIEMPO.

La acción de toda la obra no debe transcurrir en más de 24 horas. En alguna época estas 24 horas comenzaban a las 7 de la mañana y terminaban a las 7 de la mañana del día siguiente. Actualmente basta que dure 24 horas o menos. Personalmente me gusta utilizar esta unidad (CUPO LIMITADO. HUELE A GAS, APENAS SON LAS CUATRO) y la recomiendo a los que se inician en este arte. Si la acción transcurre en veinticuatro horas lo más seguro es que vamos a usar un sólo vestuario y una sola escenografía, pero sobre todo vamos a usar un solo lenguaje, un mismo modo de comportamiento y pensamiento. Si transcurren cuarenta años entre el primer y el tercer acto los

personajes tendrán que cambiar en todo, primero en lo físico, después en lo mental, cultural y sobre todo en el lenguaje. No es fácil hacerlo.

UNIDAD DE ESPACIO

Se refiere que debe existir una sola escenografía o lugar donde se va a desarrollar la obra. En el teatro griego consistía en un ágora en el centro, la entrada a un templo en un extremo y la entrada a una habitación en el otro. Eso era lo común. El utilizar esta unidad baja costos, se hace más fluida la obra y se facilita la labor del director y los actores. El autor también sale beneficiado pues al cambiar de escenario por fuerza tiene que existir otra situación y él la tiene que resolver. Por ejemplo si existe una recámara, unas cantina y una iglesia. En cada lugar los personajes tendrán que comportarse distinto y hablar distinto. También me gusta mucho utilizarla. (EL PODER DE LOS HOMBRES, CARRETERA DEL NORTE, LA DUDA, AGUA CLARA).

UNIDAD DE TEMA

MANUAL DE DRAMATURGIA

Se le llama también unidad de acción. Es lo que ya hemos visto antes. Una obra de teatro sólo debe tener un tema.

Las dos primeras unidades se pueden, y frecuentemente se hace, romper. La historia puede transcurrir con siglos de diferencia entre el principio y el fin. La del espacio también. He visto obras con más de diez escenografías distintas. Lo único que queda sin cambio es la unidad de tema.

Repito, para los que principian, y también para los demás, recomiendo que utilicen las tres unidades.

En este momento espero que ya todos sepan utilizar el tema, la tesis, que sepan construir a un personaje, que conozcan cómo van a hablar y hasta lo que van a decir. También ya deben conocer los conflictos y las unidades. Todo esto es fundamental. Pero aún faltan varios elementos para terminar una obra de teatro. Una de las principales, y que les va a ayudar mucho, es conocer la estructura teatral, saber lo que debe ir en el primer acto y por qué, qué en el segundo, cuántas soluciones deben existir, etc. Esta estructura se conoce con el nombre de Estructura Aristotélica ya que fue Aristóteles el que observó que cualquier hecho se descompone en tres partes: el hecho en sí, sus antecedentes y sus consecuencias. Planteamiento, nudo y desenlace. Estudió las obras de teatro de esa época y descubrió

siete constantes en ellas, con estas constantes construyó su estructura. Con el tiempo, y gracias a otros estudiosos, el número de las constantes se ha elevado a más del doble. Estos puntos los distribuyeron en los tres actos, o en más, procurando que cada uno de ellos tuviese su propia armonía y el conjunto otra armonía, ésta total.

Para facilitar el estudio vamos a pensar que la obra está dividida en tres actos. Esta división no es gratuita pues el primer acto está dedicado a los antecedentes, el segundo al nudo y el tercero al desenlace. Estudiaremos punto por punto y donde se tenga posibilidades se dará un ejemplo. En el primer acto se encuentran los siguientes puntos: Antecedentes de carácter y antecedentes de acción, división en escenas altas y bajas, arranque de la acción, la revelación, y por último, telón en alto o en bajo. El segundo acto contiene los siguientes: Escena de recuerdo, nudo, peripecia y telón en alto o en bajo. El tercer acto es más rico en puntos: Escena de recuerdo, posible primera solución, segunda posible solución, solución verdadera, clímax, descenso de la acción, catarsis y vuelta a la realidad. Diez y siete puntos en total. Cuando se quiere disminuir a un solo acto basta con quitar las escenas de recuerdo y los telones. Todos los demás puntos se deben respetar.

ESTRUCTURA TEATRAL
GRAFICA DE COMPOSICIÓN

PRIMER ACTO

1.- ANTECEDENTES DE CARÁCTER Y DE ACCIÓN

Los antecedentes de carácter son los que nos va a dar el autor para conocer al personaje, para saber cómo es, de dónde viene, cuáles son sus intereses, cuál es su vicio de carácter y su recurrencia, para así, con todos estos datos, poder entenderlo.

Los antecedentes de acción son los que nos da el autor para saber que ha sucedido en la historia desde que se inicia hasta el momento en que se abre el telón. Estos antecedentes nos explican el porqué la obra comienza en ese instante y no en otro.

Al público se le dan a conocer los antecedentes más importantes, los demás los debe conocer solamente el autor. El que un personaje coma helados de fresa desde niño, puede no tener ninguna importancia, y no se debe dar al público esa información, pero si esto es un dato de carácter, si el personaje

MANUAL DE DRAMATURGIA

es obsesivo y cuando no se le sirve ese helado es capaz de quién sabe qué, entonces sí, hay que dar ese antecedente.

Cada vez es más frecuente disminuir y hasta evitar dar antecedentes. En muchísimos casos son innecesarios por tratarse de personajes tipo a los que todos conocemos.

Vale la pena detenernos en este punto. Los personajes siluetas no necesitan otro dato de antecedente que decir quiénes son, cómo se visten, sus edades, su condición social y dónde se encuentran. Los personajes tipo al ser conocidos sólo necesitan pocos antecedentes familiares, de trabajo y sociales. El personaje carácter es el que se debe conocer mejor ya que es un ser complejo, cambiante, con vicios y todo lo que ya vimos de él.

La primera escena de SAN MIGUEL DE LAS ESPINAS, de Juan Bustillo Oro, nos da antecedentes de acción. Nos habla de la pobreza de un pueblo y la sequía.

CORO DE HOMBRES.- San Miguel, señor de la tierra triste y de los hombres tristes....San Miguel, señor de los horizontes polvosos...Y de los caminos de espinas...

CORO DE MUJERES.- Por la sed de tu polvo...Y el hambre de tus hijos...Escúchanos...

CORO DE HOMBRES.- ¡Sed!; ¡hambre y sed!

MANUAL DE DRAMATURGIA

CORO DE MUJERES.- Te pedimos el agua que fecunda. y el trigo. Y el maíz. El pan de cada día, señor San Miguel.

CORO DE HOMBRES.- Aguardamos el agua.

CORO DE MUJERES.- Y la muerte.

CORO DE HOMBRES.- Te ofrecemos el sacrificio anual. Sea en nosotros tu cólera...Acepta nuestra ofrenda.

CORO DE MUJERES.- Unos niños. Unos hombres. Y unas bestias. ¡Ahógalos con la furia de tu río imprevisto! Sea en nosotros tu cólera. Pero deja el limo fecundo. Y el pan de los que queden.

CORO DE HOMBRES Y MUJERES.- Que la barranca aülle con la llegada del agua...Que se suelte tu río furioso. Salte. Se desborde. Arrastre. Ahogue. Y deje luego el pan...San Miguel.

Un ejemplo de antecedentes de carácter es la siguiente escena del Gesticulador, de Rodolfo Usigli.

CÉSAR.- Déjalo que hable. Yo perdí todos esos años por mantener viva a mi familia...y por darte a ti una carrera...también un poco porque creía en la universidad como un ideal. No te pido que lo comprendas, hijo mío, porque no podrías. Para ti la Universidad no fue nunca más que una huelga permanente.

MIGUEL.- Y para ti una esclavitud eterna. Fueron los profesores como tú los que nos hicieron desear un cambio.

CÉSAR.- Claro, queríamos enseñar.

ELENA.- Nada te dio a ti la universidad, Cesar, más que un sueldo que nunca nos ha alcanzado para vivir.

CÉSAR.- Todos se quejan, hasta tú. Tú misma me crees un fracasado, ¿verdad?

ELENA.- No digas eso.

CÉSAR.- Mira las caras de tus hijos: ellos están totalmente de acuerdo con mi fracaso. Me consideran como a un muerto. Y, sin embargo, no hay un solo hombre en México que sepa todo lo que yo sé de la Revolución. Ahora se convencerán en la escuela, cuando mis sucesores demuestren su ignorancia.

En pocas líneas nos dibuja Usigli a un personaje perdedor que se rebela contra ello. Este es un antecedente de carácter.

2.- **DIVISIÓN EN ESCENAS ALTAS Y BAJAS**

Esta división no se da sólo al inicio de la obra. Se coloca en la gráfica al principio para recordar que toda la pieza o comedia debe tener escenas altas y escenas bajas. Los tres actos,

MANUAL DE DRAMATURGIA

no sólo el primero. Una obra de teatro se puede comparar a una sinfonía. Esta tendrá notas altas y notas bajas y según la frecuencia de cada una de ellas y su intensidad así será el resultado musical. En teatro las escenas altas corresponden a la acción, a la anécdota, a lo que sucede en la historia. Las escenas bajas sirven para presentarnos el carácter de los personajes, para darnos información, para reflexionar sobre algún punto específico. Si no se tuviera este ritmo y se dieran puras escenas altas el público se agotaría rápidamente y como acto de rechazo alejará de su mente la obra. En cambio si toda es con escenas bajas el público se aburrirá, y nada difícil, se dormirá. Pondremos un ejemplo de escena alta:

PRESIDENTE.- ¿Estaba usted firmemente decidido a matar al señor Obregón?

LEÓN TORAL.- Sí, señor.

PRESIDENTE.- ¿Lo había pensado con anterioridad?

LEÓN TORAL.- Desde el siete de julio.

PRESIDENTE.- ¿Su propósito era absolutamente irrevocable?

LEÓN TORAL.- Sí...

PRESIDENTE.- Al atacar a Obregón lo hizo sin darle tiempo a defenderse. ¿Por qué lo atacó por la espalda?

LEÓN TORAL.- Lo hice por la espalda, porque por el frente era imposible...Yo pregunto: ¿quién en un caso similar obra más noblemente, el que lo mata así exponiendo su vida, o el que emboscado le tira, salvándose y con el peligro de herir a otros?

De esta misma obra y para comparar veamos una escena baja, una escena de reflexión.

LEÓN TORAL.- Llegué alguna vez a imaginar esto: que la otra vida fuera, como por ejemplo, Europa, y pudiera y decirle amigablemente al señor Obregón: " Mire, las cosas no se arreglan aquí sino dejando de estar usted. Vámonos a Europa. Yo me comprometo a acompañarlo. Ahí tengo un amigo que nos dará todo lo necesario, que nos tendrá en su palacio. El único sacrificio para usted es dejar México y su esposa y no volver a saber de ellos. Pero yo me ofrezco a acompañarlo para que no esté solo, para que ni siquiera el viaje lo haga solo"...

(EL JUICIO, de Vicente Leñero).

3.- ARRANQUE DE LA ACCIÓN

MANUAL DE DRAMATURGIA

Es el momento en que se inicia o se conoce el conflicto. Sirve para situarlo y presentar al protagonista o a su antagonista. Es cuando el público se da cuenta de cuál va a ser el problema aunque no sepa aún el tema y menos la tesis del autor.

Un marido ha estado buscando unos papeles, la mujer le habla de una cena a la que tienen que concurrir, él, cansado, le dice que vaya sola, ella accede. Aquí arranca la acción:

LA MUJER.- Bien: si es así, iré...

EL MARIDO.- ¡Oh! ¿Por qué tienes tanto interés en ir a esa cena? Ahora no irás de ninguna manera...

LA MUJER.- No te entiendo.

EL MARIDO.- ¿Quiénes concurren?

LA MUJER.- No sé.

EL MARIDO.- ¿No te han dicho quiénes concurren? Falta de cortesía.

LA MUJER.- Acaba de llegar Gastón.

EL MARIDO.- ¿Quién es Gastón?

LA MUJER.- El hijo del doctor.

EL MARIDO.- Gastón ¿es joven?

LA MUJER.- ¡Naturalmente!

EL MARIDO.- ¿Más joven que yo?

MANUAL DE DRAMATURGIA

LA MUJER.- Eso...

EL MARIDO.- Sí, más joven que yo...No te rías... ¿Por qué te ríes? Me comparas con él, ¿no es verdad?

LA MUJER.- No...no...no.

EL MARIDO.- ¿Te interesa Gastón?

LA MUJER.- No.

EL MARIDO.- ¡Te interesa! Me lo están diciendo tus ojos.

(LA SILUETA DE HUMO, de Julio Jiménez Rueda)

En este arranque de acción ya nos enteramos de que va a tratar la obra, ya conocemos a la protagonista y a su antagonista, y en este caso hasta el tema: los celos. Y los celos son la causa del conflicto de pareja.

4.- LA REVELACIÓN

La revelación es un dato de tanta importancia que ninguno de los anteriores se le acerca. Puede ser un dato de la anécdota (alto) o del carácter del personaje. (Bajo)

De la misma obra anterior nos enteraremos de hasta de qué es capaz el marido. Esa es la revelación.

MANUAL DE DRAMATURGIA

EL CRIADO.- La señora no está en casa.

EL MARIDO.- ¿La señora ha salido?

EL CRIADO.- Hace un momento.

EL MARIDO.- ¿Tomó el coche?

EL CRIADO.- No, señor.

EL MARIDO.- ¿Salió sola?

EL CRIADO.- Sí, señor. (Se va el criado. El abre uno de los cajones del escritorio y toma un revólver)

EL AMIGO.- ¿Dónde vas?

EL MARIDO.- Déjame.

EL AMIGO.- ¿Qué vas a hacer?

EL MARIDO.- (En tono sentencioso y solemne) Lo que un hombre de honor hace en este caso.

EL AMIGO.- Detente, detente. (Luchan breves instantes. Puede más el marido, se desprende violentamente)

En CASA DE MUÑECAS, de E. Ibsen la revelación se da cuando nos enteramos que ella falsificó un documento. En EL GESTICULADOR, de Usigli, la revelación nos dice que Cesar está dispuesto a seguir con el engaño a pesar de que su familia esté en contra y ya lo sepan.

5.- TELÓN EN ALTO O EN BAJO

La revelación tiene que crear un suspenso y éste será en relación a la anécdota o al personaje principal. Si nos quedamos en suspenso por la primera, cuando baje el telón, será telón en alto, si es sobre el segundo, será en bajo.

En CORONA DE LUZ, de Rodolfo Usigli, vemos al rey Carlos que hace lo posible y lo imposible para dominar las Indias. La revelación nos informa que va a inventar un milagro para lograrlo. El milagro será la Virgen de Guadalupe. Es un telón en alto pues éste hecho va a desencadenar una serie de cambios en la historia.

En las escenas que acabamos de ver de la SILUETA DE HUMO, al salir el marido con la pistola nos da un telón en alto ya que va dispuesto a matar a la infiel o al que lo traiciona. Si solamente nos hubiéramos enterado que piensa matar a la mujer sería un telón en bajo ya que nos enteraríamos de su carácter. Es posible que no se atreva o que simplemente presuma de ello ante el amigo. Al salir a matar ya no habla del carácter sino de la acción de la obra.

SEGUNDO ACTO

6.- ESCENA DE RECUERDO

El público, en el entreacto, salió a fumar, a tomar una copa o un refresco, irá al baño, platicará con amigos. Es posible que comenten algo de la obra pero también que hablen de asuntos particulares. Cuando vuelve a entrar a la sala es muy probable que ya se le haya olvidado mucho de lo que vio. Para recordarlo es la escena primera. No se va a recordar todo el acto, eso sería muy tedioso. Para situar al público nuevamente lo que se va a recordar es exclusivamente la revelación. Esto se logra en ocasiones con una frase y en otras es necesaria una escena completa.

Por cierto queda por aclarar que se da cambio de escena cuando entra o sale un personaje, o bien, cuando se cambia el tema de lo que se está hablando.

ELENA.- (Con lentitud y firmeza) Te engañas, Cesar, no te atreves a ver la verdad. Crees que somos nosotros, que soy yo sobre todo la que te incomoda y te persigue. No es eso. Eres tú mismo.

CÉSAR.- ¿Qué quieres decir?

ELENA.- Lo sabes muy bien.

CÉSAR.- Acabemos...habla claro.

ELENA.- No podría yo hablar más claro que tu conciencia, Cesar. Estás así desde que se fue Bolton...desde que cerraste el trato con él.

CÉSAR.- (Furioso) ¿Ves cómo me espías? me espíaste aquella noche también.

ELENA.- Oí por casualidad, y te reproché que mintieras.

(EL GESTICULADOR, de Rodolfo Usigli)

Con esta escena podremos recordar todo el primer acto y así entender el segundo. Si por ejemplo tenemos una obra en que la revelación nos cuenta que José es un homosexual, bastará una frase para recordar. El padre puede decir: Yo no puedo tener un hijo puto. Con esto basta.

7.- **NUDO**

El nudo se convierte en el reto de todo escritor. Es el momento del choque de todas las fuerzas, el entrecruzamiento de todas las acciones, de todos los personajes entre sí y de sus respectivos puntos de vista. El nudo debe producir en el público reacciones, contrarreacciones, transgresiones, progresiones, etc.

MANUAL DE DRAMATURGIA

Sería como el cruce de varias carreteras donde un agente de tránsito en lugar de dar el paso a unos deteniendo a otros, pidiera que todos avanzara con la máxima velocidad para producir un gran choque. Cada auto iba a medir su fuerza contra la de otros. Lo mismo sucede con los personajes, todos van a chocar y todos van a medir su fuerza. En este choque todo se vale: argumentos, violencia, engaños, promesas. Si yo acepto el aborto y también lo acepta mi hija y la trabajadora social, vamos a tenernos que enfrentar al cura, a la presidenta de la sociedad de padres de familia y al novio que están en contra. Alegaré, como padre, que yo autoricé a mi hija a abortar, que prefiero eso a que mi hija tenga un hijo con taras, que creo en la libertad de la mujer para decidir si quiere tener o no un hijo. El novio dirá que ese hijo también es suyo, que es un crimen lo que se piensa hacer, que no tenemos derecho. Y así cada uno dirá su punto de vista, y no solamente eso, también atacará a los contrarios. Yo llamaré al novio de mi hija cobarde, le diré que es un hüevón que no puede trabajar para mantener un hogar y le diré que él es más criminal que yo al condenar a un hijo a vivir en las peores condiciones del mundo. Los protagonistas lucharán contra los antagonistas. Y suponiendo que no haya choque, que debe haberlo aunque sea muy leve, en el nudo, al menos, todos se deben relacionar, todos

tienen que tratar de influir en el otro. César tendrá que enfrentarse a su familia, a los políticos del lugar y a él mismo.

Sería muy largo poner aquí un ejemplo de nudo ya que éste ocupa prácticamente todo el segundo acto. Procuren leer varias obras para que lo entiendan bien.

8.- **PERIPECIA**

Es el cambio de situación. Todo lo ocurrido en el nudo influye en el protagonista. Es el momento en que la acción se vuelve contra él. Esto puede ocurrirle por su vicio de carácter. Este volverse contra el protagonista, normalmente en forma violenta, va a producir un nuevo telón. Este será en alto o en bajo, de acuerdo, como ya lo vimos, si influye sobre el protagonista o sobre la historia. En la peripecia el hijo gay deja de ser apoyado por la madre, por el médico, por el amigo. Ahora él se tiene que enfrentar solo a sus antagonistas.

9.- **TELÓN EN ALTO O EN BAJO**

MANUAL DE DRAMATURGIA

Ya explicamos lo que es. Algún alumno me preguntó que si en alto el telón no debe descender. En los dos casos descende. Lo que queda en alto es la acción.

Para practicar estos dos actos vamos a inventar una pequeña historia que ilustre todos los puntos ya vistos. Le pondremos un título tentativo: EL OTRO.

Antecedentes de acción y de carácter.- Carlos, un joven brillante y bien parecido es envidiado por el hermano. La madre se acerca a Luis a reclamarle. Empieza a recordar la niñez de ambos, los compara. Uno era alegre, el otro triste y dependiente. Toda la familia vivía en provincia y casi no tenían dinero. Le pide que sea amoroso con el hermano. Arranque de acción.- Luis le dice a la madre que debe correr de la casa al hermano. Ya sabemos cual es el conflicto y quiénes van a ser los protagonistas y los antagonistas.

Revelación.- La madre le dice a Luis que es un envidioso, que nunca esperaba una actitud como ésa de él. Luis le contesta que ella solapa al hermano, que toda la familia sabe que es homosexual, sobre todo ella. Llega en ese momento Carlos. Al enterarse de la discusión confirma que sí es gay y que está orgulloso de serlo. La homosexualidad de Carlos es la revelación.

MANUAL DE DRAMATURGIA

Telón en alto o en bajo.- En este caso será en bajo ya que nos estamos enterando de la homosexualidad de Carlos o sea de su vicio de carácter.

Se habrán fijado que no anoté las escenas altas y las bajas por el motivo ya expresado. Estas corresponden a toda la obra y no solamente al primer acto. Segundo acto. Escena de recuerdo. Luis le pregunta a la madre que qué va a hacer con un hijo que se siente orgulloso de ser puto.

Nudo.- En el nudo tomarán parte la madre, el padre- que apenas se acaba de enterar-, y los dos hermanos. La madre defiende a su hijo, dice que es un ser sensible, que desde niño lo fue, que es muy bueno, que se le debe respetar. Que ella lo defenderá a fondo. El padre insulta a Carlos, le dice que en la familia nunca han existido maricones. El hermano se burla de él, lo llama mariquita sin calzones, lo imita moviendo todo el cuerpo. Carlos da sus puntos de vista, dice que así como él respeta a los demás exige que lo respeten a él. Que cada quién debe manejar su sexualidad como le convenga. Para demostrar que ser homosexual no es un delito nombra a varios de los personajes famosos que lo fueron en todo el mundo. La madre llora, el padre insulta, el hermano sigue burlándose, Carlos sigue dando diversos puntos de vista y pidiendo que lo

dejen en paz, que él va a hacer su vida como la quiere. Dice que mil veces mejor ser homosexual que vago como el hermano o alcohólico como el padre.

Peripecia.- Todo se vuelve contra Carlos. El padre lo corre de la casa. La madre, por miedo al padre, le pide que se vaya. El hermano ríe de felicidad. Carlos tiene que abandonar su casa sin tener dónde ir y sin dinero. Se siente asqueado de la familia, de la sociedad y de él mismo. Telón en alto o bajo.- Nuevamente es en bajo ya que nos enteramos de los sentimientos del protagonista.

Continuaremos con la estructura teatral. Con el tercer acto. Después seguiremos con EL OTRO. ¡No se lo pierdan!

TERCER ACTO

10.- ESCENA DE RECUERDO

Ahora lo que se va a recordar es la peripecia. No el nudo. Igual que la escena de recuerdo del segundo acto ésta se puede recordar con una frase o con una escena.

11.- **POSIBLE PRIMERA SOLUCIÓN**

La primera solución se debe dar de acuerdo a la historia, a los personajes y al tema. Esta solución será la que la mayoría del público espera. La más obvia. Nunca se puede dar una solución sacada de la manga, o sea, que no tenga explicación lógica con todo lo visto en la obra. Esta, y las otras dos soluciones, deben ser congruentes. Si estamos retratando a una familia lumpen a la que se le va a morir un hijo si no lo operan y vemos que no tienen donde conseguir dinero, no podemos, de repente, hacer que se encuentre el padre un cachito de lotería, que sea el premiado y así todo se solucione. Esto es sacarse la solución de la manga. Lo natural será que ese padre tenga que robar, la madre prostituirse o que tengan que dejar que el niño se muera. Esas son soluciones lógicas de acuerdo a la historia y al tema que sería la pobreza.

12.- **SEGUNDA POSIBLE SOLUCIÓN**

Se debe dar otra solución, congruente como la anterior, pero más inteligente, más cerca del tema y de la tesis del autor.

El público cuando la escuche dirá que sí, que sí podría ser una buena solución.

13.- **SOLUCIÓN VERDADERA**

Esta solución será la que esté de acuerdo con la tesis del autor. Deberá ser la más inteligente, la más pensada. Aquí es cuando voy a decir, como escritor, mi verdad.

14.- **CLÍMAX**

Es el momento álgido de la obra, el que todo el mundo está esperando. Es cuando se sabe la solución al conflicto. Sabremos si María siempre se va a casar o no, si Juan se fue a la cárcel, si Arturo se suicidó, si mataron a Eustaquio, si Francisca triunfó. En EL GESTICULADOR, nos enteramos que matan a Cesar, en CASA DE MUÑECAS, que Nora se va.

15.- **CATARSIS**

La catarsis no se va a producir en el escenario o en la obra. La catarsis se debe producir en el público, en usted o en mí. Puede ser inmediata manifestándose con aplausos, gritos, risas o llanto. Puede ser también tardía, ya en la casa, cuando se reflexiona sobre la obra. La catarsis es una purificación, es sacar hacia fuera lo que produjo la pieza de teatro en nosotros. Es posible que por medio de esta catarsis nos podamos quitar de encima algo personal que hemos guardado por siglos: miedos, traumas, envidias. Muchas veces la agresión contenida sale en ese momento. Es exteriorizar nuestras tensiones y con ello lograr deshacernos de lo que nos daña o al menos lo que nos preocupa.

16.- **DESCENSO DE LA ACCIÓN**

Para poder juzgar sin apasionamiento el público tiene que disminuir su emotividad. Después del clímax se puede construir otra escena que ya no tendrá importancia y que sirve sólo para esto, para bajar la tensión. Por ejemplo en LA MUERTE DE UN VIAJANTE, de Arthur Miller, en el clímax nos enteramos que el viajante murió en un accidente. Aquí puede terminar la obra. Ya ninguna otra cosa nos puede interesar. Miller agrega una escena más donde la madre y los

hijos regresan del cementerio y recuerdan al muerto. Esa escena no tiene importancia, sirve para lo que ya se dijo, para disminuir la tensión.

17.- VUELTA A LA REALIDAD

El espectador toma poco a poco conciencia de que él no está arriba del escenario ni que es el personaje, sino que está en un teatro y que si no se apura será de los últimos en sacar su auto del estacionamiento. Esta vuelta a la realidad es para el espectador no para los personajes ni para la obra en sí..

Y con este punto se termina la gráfica de composición. Les aseguro que los va a ayudar mucho. Es la forma de equilibrar la obra, de armarla, de saber dónde va cada parte. Ya que la dominen la pueden olvidar y hasta modificar, cosa que han hecho muchos autores. Algunos principian la obra por el clímax. La primera escena es el asesinato. Pero después tendrán que caminar hacia atrás para que el público se entere por qué lo mataron.

Regresamos a EL OTRO, la obra que estamos escribiendo al alimón ustedes y yo. Recuerden que nos faltaba el tercer acto. Escena de recuerdo.- Carlos se pregunta a sí mismo

MANUAL DE DRAMATURGIA

que qué va a hacer ahora que lo corrieron de la casa y no tiene quien lo apoye.

Primera posible solución.- Es la que el público espera. Luis regresa a su casa, pide perdón, promete asistir con médicos para volverse una persona "normal". Reniega de su homosexualidad. La familia lo acepta.

Segunda posible solución.- Los padres lo perdonan y le envían ayuda económica con la condición de que viva alejado de ellos. "Cada quien su vida".

Tercera solución. La verdadera.- Carlos se une a otros gays, son perseguidos por la policía, se enfrentan a ella, la familia no hace nada por ayudarlo. Cae muerto. Al morir está el autor afirmando su tesis de que no es justo que un joven brillante muera sólo por el hecho de ser homosexual.

Si el tema escogido por el autor es la homosexualidad su tesis tendrá que ser, en este caso, que "los homosexuales tienen derecho a la libertad y a su realización"

Clímax.- Será la muerte del joven. Ya no le puede suceder alguna otra cosa.

Catarsis.- Será diferente para cada espectador. Probablemente saque su rabia hacia fuera por la injusticia cometida y se ponga a gritar.

MANUAL DE DRAMATURGIA

Descenso de la acción. Quizás una escena donde se vea a los padres que se arrepienten.

Vuelta a la realidad.- Ya terminó la obra. ¿La escribimos completa entre todos?

Existe un punto que no se incluye normalmente en la gráfica pero que se utiliza ocasionalmente. Es la anagnórisis.

ANAGNÓRISIS.- Es un reconocimiento, según sus raíces. Es una toma de conciencia; el personaje descubre algo que no sabía de él por estar en su subconsciente. Es un proceso difícil y doloroso.

Existe otro tipo de anagnórisis, el superficial, que es cuando un dato desconocido por todos se pone de manifiesto. Generalmente se da en el tercer acto. Es ese sacarse la solución de la manga y que pedí no se utilice nunca. Clásico es el lunar en la nalga derecha que presenta el mayordomo rechazado por la princesa, y que al descubrir que lo tiene, indica que es hijo del rey todopoderoso Maximiliano IV. Seguramente que ya podrá casarse con la linda princesita. Se han usado para esta anagnórisis medallas, cartas, llegadas de personas que sabían

MANUAL DE DRAMATURGIA

ese secreto. Se utiliza mucho en teatro para niños. Es un mal recurso.

Recomiendo la lectura de dos obras de teatro para conocer como aplican los autores la gráfica. Ambos usan uno a uno todos los puntos vistos. Y no sólo eso, también pueden estudiar, leyéndolos, el tanatismo y erotismo de los personajes, el tema, la tesis, el conflicto. Uno es Ibsen y el otro Usigli. Sus obras: CASA DE MUÑECAS y EL GESTICULADOR.

Cuando los hayan estudiado deben continuar con lecturas de otros autores, mexicanos y extranjeros, para que se den cuenta si utilizaron la gráfica o no, y si la utilizaron si fue completa o sólo una parte de ella.

Y viene lo difícil, y lo más importante, traten de escribir su propia obra. Ya tienen la mayoría de los elementos para hacerlo. Todavía les vamos a dar más herramientas pero con las que ya tienen es posible que lo logren. ¡Empiecen hoy mismo. Es la única forma real de aprender!

Lo que continúa son ideas y conceptos de diversos autores que se refieren a lo ya visto hasta este momento. Es una miscelánea con ideas de diferentes autores.

Los tres actos deben durar, en general de treinta a cuarenta minutos cada uno. Es importante el balance de la obra

para que no se cargue en un sólo acto el peso principal. Estos treinta minutos de cada acto corresponden a unas veinte cuartillas a doble espacio.

El tema y la tesis estarán representados por los personajes protagónicos y antagonicos. Los subtemas estarán representados cada uno por otro personaje, generalmente tipo: el padre, el novio, el cura, el policía.

Una obra de teatro es una unidad compuesta por subunidades o partes que se relacionan entre sí y que si una de ellas cambia o desaparece, la unidad también cambia y se vuelve otra. Esto es importante saberlo por las puestas que se hacen, donde por distintos motivos se le quitan partes a una obra o se cambian de lugar.

La acción dramática es la modificación de la realidad producida por la conducta humana en procura de objetivos y que encuentra obstáculos para su realización. Los obstáculos son el conflicto. Las acciones pueden ser de suspenso, asombro o conflicto. Si una discusión no modifica a ninguno de los que intervienen en ella, la discusión no tiene fuerza dramática. El espectador siempre agradece el giro inesperado de la acción. La trama dramática debe tener un relato, episodios, asombro, suspenso y sentido. Un relato o narración constituido por

episodios basados en una lucha de opuestos en permanente crisis; destinados a despertar suspenso a través del asombro y que se desarrolle gradualmente en un tiempo proporcionado a la propia naturaleza del relato.

Una trama para que sea válida debe dar respuesta a las siguientes preguntas

- ¿Qué pasa en la obra?
- ¿Qué quiere cada sujeto?
- ¿Qué hace para conseguirlo?
- ¿Con qué obstáculos se va a enfrentar?
- ¿Cómo los va a superar?

El drama no puede tomar de lo real lo trivial sino lo crítico. Y de la crisis, aquellos aspectos oscuros que no aparecen fácilmente en la superficie de los hechos.

Nada hay más enemigo de lo dramático que lo convencional, la visión trillada y evidente de la realidad que, como se sabe, se hace evidente para no mostrarse tal cual es. Cuando alguien, por ejemplo, desnuda un aspecto no evidente de una relación que la hace viva e interesante, ha sacado a la luz los rincones de la vida que no se muestran habitualmente. Para que un vínculo exista dramáticamente tiene que impresionarnos como imprescindible, como necesario, como inevitable.

MANUAL DE DRAMATURGIA

Una acción dramática debe tener gradualmente potencialidad de crecimiento. Primero, del vínculo que une a los personajes de la acción. Segundo, de la capacidad de estos personajes para modificarse por el proceso de la acción. Tercero, que esta capacidad dependa de las fuerzas del vínculo y, Cuarto, de la riqueza vital de los personajes vinculados.

El crecimiento dramático de los personajes es el resultado de sucesivos choques o crisis parciales, que están destinadas a producir un crecimiento en la intensidad dramática que va progresando por grados.

Esta graduación que rige el crecimiento, se desarrolla en el tiempo. Tiempo que será proporcionado a las fuerzas del vínculo, a la riqueza vital que posibilite la modificación permanente de los personajes y a la complejidad de las fuerzas puestas en juego.

Lo dramático se desarrolla en el tiempo y vive a través de la materia.

Lo dramático entre menos estadístico mejor.

La acción progresa por grados, dados por unidades de acción que son inevitables.

En el desarrollo de una situación, si hay posibilidad de escoger, escoge lo imprevisible.

MANUAL DE DRAMATURGIA

Pensar la situación en términos de acción facilita el desarrollo dramático. Cuando tengan ustedes terminada su obra redúzcanla a puras acciones con lo cual sentirán si funciona o no. Por ejemplo: Juan sale, se encuentra con María, van al cine, después al hotel, ella lo insulta, él la golpea, llega la policía y se los lleva, etc. etc. No anotes ideas, sólo acciones.

Todo drama se desarrolla en determinado marco histórico-social, la realidad escénica será siempre autónoma, estará siempre encerrada dentro de sus propios límites, tendrá sus propias leyes. Pero, de un modo directo o indirecto, expresará siempre un sistema económico, aparecerán en ella una o más clases sociales, niveles de educación, ideologías, formas culturales, etc., que, en todos los casos son referenciales. Es decir, reflejan, señalan, hacen referencia a categorías semejantes en la realidad histórica y en la realidad concreta.

Las características de un personaje o bien el problema, se pueden repetir en el teatro tres veces para fijar la atención del espectador pues éste fácilmente se fatiga y puede perder en el transcurso de la obra datos importantes.

El diálogo teatral, además de todas las características ya vistas, debe estar en función al género de la obra. En las farsas el diálogo es corto, como latigazos; en la pieza es conceptual.

MANUAL DE DRAMATURGIA

La mentira es una necesidad del espíritu para compensar deficiencias. El mito es la necesidad de gratificar el espíritu con una mentira. El mito debe satisfacer a ambos sexos. La mayor parte de las llamadas virtudes mexicanas son mitos. Por ejemplo la abnegación femenina o el machismo masculino. Los personajes derivados del mito van a la tragicomedia, a la farsa o a la comedia, nunca a la pieza que necesita que el personaje asuma su propio ridículo. Cuando se padece el ridículo se puede o no modificar la conducta.

GÉNEROS Y ESTILOS

Sobre géneros y estilos se ha escrito mucho, mil veces más que sobre las bases de la dramaturgia. Tocaré estos temas para completar este manual pero no profundizaré mucho en ellos pues se necesitaría un libro para ello. También porque ya no se le da tanta importancia en el teatro moderno a estos dos conceptos. Se deben conocer, ni duda cabe, pero ya no depender tanto de ellos.

ESTILOS TEATRALES

Existen dos clases de estilo, el general y el particular. Del general es del que vamos a hablar. El particular, el propio de cada escritor, y que será el que lo haga importante o no, se debe estudiar en cada caso. Este estilo es lo que diferencia, más que ninguna otra cosa, a un autor de otro. Brecht tiene su estilo propio, lo mismo Molière o Sergio Magaña.

El estilo es la forma singular de expresión en las artes que sólo existe cuando caracteriza universalmente el espíritu de una época, su actitud ante la vida y su realidad, con sujeción a un conjunto de reglas técnicas, estéticas y de conducta.

Los principales estilos que se han usado en teatro son los siguientes: Clásico, neoclásico, seudoclásico, romántico, realismo, realismo selecto, naturalismo, verismo, realismo periodístico, expresionismo, impresionismo, surrealismo, simbolismo, realismo psicológico, realismo simbólico, realismo mágico, absurdo y actualmente postmodernismo. Faltan algunos, ya lo sé, pero estos son los más importantes.

Igual que los conflictos los estilos estarán influidos por la época. El primer estilo por antigüedad es el clásico.

MANUAL DE DRAMATURGIA

Daremos algunos datos de ellos, no de todos. Les recomiendo que lean libros de estilos en pintura, en música, en literatura, en teatro. Los hay de muy buenos autores.

ESTILO CLÁSICO.- Originalmente el estilo clásico es el de los Autores de la antigüedad. Se concreta a la imitación de la vida en sus esencias y formas superiores, y de su sentido, dentro de una unidad de elementos. Estilo esencialmente objetivo, práctico, económico en sus materiales que son inseparables de las reglas de arquitectura y del ritmo. Estilo viviente, no sólo por la imitación de la vida y por su coordinación con ella, sino también en el sentido de la conservación, a través de los siglos, de las obras que califica. Período histórico.- Antigüedad griega: Esquilo, Sófocles, Eurípides.

ESTILO ROMÁNTICO.- Este estilo, a diferencia del anterior que es objetivo, es subjetivo; no se copia a la vida, se la interpreta. Donde el clásico imita y reproduce dentro de un unido conjunto de normas, el romántico interpreta individualmente apoyándose a menudo en un sistema de efectos contrastados. Schiller pretendía crear y no imitar la vida. Se distingue por cuatro rasgos típicos:

1.- La investigación y reconstrucción de lo pasado o de lo extranjero, esto lleva a la ampliación de horizontes.

2.- La individualización de sus materiales: bien, mal, fealdad, bondad, crueldad; siempre en contraste.

3.- Un realismo exagerado y falso en todos los elementos que utiliza por cuanto los sujeta siempre a una interpretación individual y

4.- Su resistencia a acatar los preceptos de unidad, arquitectura y ritmo que rigen en el estilo clásico.

El estilo romántico ha tenido dos épocas importantes de desarrollo. La primera, la del Siglo XVI con autores como Shakespeare, Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderón de la Barca. El segundo período va del Siglo XVIII al XIX. Los autores más conocidos: Goethe, Lessing, Schiller, Brüchner, Leist, Victor Hugo, Alejandro Dumas, Alfredo de Musset, José Zorrilla.

El estilo romántico equivale en arquitectura al barroco. El romanticismo es la exaltación de los sentimientos, en especial del amor, y su contra, el odio. Se utiliza lenguaje poético de preferencia. Los personajes son catalizadores del amor. Su conflicto es el del hombre consigo mismo y sus pasiones. En el romanticismo la culpa se resuelve con el autocastigo o con la expiación por el martirio. Le interesan las compulsiones del ser humano. El ser humano es por él mismo y no tanto por el

contexto social. Un homosexual sufre de la misma manera en un país comunista como en un país capitalista. En el romanticismo se da la preeminencia de los sentimientos sobre el orden racional o moral, él rompe con todo. El romántico entra en conflicto con él mismo y sus pasiones. un ejemplo clásico es Hamlet.

ESTILO REALISTA.- El estilo realista aspira a reflejar la realidad en todas sus formas pero imponiéndoles límites, con lo que olvida una de las principales características de esa misma realidad que es su movilidad, su cambio continuo. El estilo realista crea tipos sociales. Fundamentalmente este estilo se refiere a problemas sociales y contiene una tesis. Se inicia a fines del siglo XVII y continúa hasta nuestros días. Entre sus precursores figuran Goldoni, Beaumarchais, Lessing. Son representativos de este estilo Ibsen, Strinberg, Benavente, Brüchner, Achard. En México prácticamente todos los autores han recurrido a este estilo. Lo hicieron Gorostiza, Usigli, Magaña y lo siguen haciendo Carballido, Argüelles, Leñero, González Caballero y casi todos los demás.

ESTILO IMPRESIONISTA.- Este estilo se ha utilizado mucho más en pintura y en música que en teatro. Clásicos en este estilo son los pintores franceses como Degas, Pizarro, Renoir. Trata de producir una impresión total a partir de un

detalle determinante de la vida. Chejov es el que maneja mejor este estilo en el teatro.

ESTILO NATURALISTA.- Todos los estilos se basan en la realidad, unos la retratan tal cual es, otros la interpretan, otros la niegan, otros la modifican. El naturalismo toma una parte de ella y nos la presenta como una realidad general. De ahí la famosa "rebanada de vida". Si nosotros rebanamos un pastel, todas las rebanadas contienen lo mismo, lo único que puede variar es la cantidad, el contenido no. Tiene características básicamente fotográficas que no parten de un principio ni alcanzan un fin determinado. En su época mejor, a través de autores como Chejov, expresa el flujo de la vida y de la naturaleza en el hombre y la disolución social en su ángulo humano. Se distingue por asociar fielmente el aspecto plástico de la representación (escenografía, utensilios, etc.) con el contenido de las obras. Es importante en este estilo las luchas internas de los caracteres. El naturalismo se basa en elementos científicos, está a un paso abajo del realismo. Período principal de este estilo.- Ultimo tercio del siglo XIX hasta principios del XX. Autores principales: Zola, Ibsen, Strinberg, Chejov, Gorki y Show.

ESTILO EXPRESIONISTA.- Este estilo sirve para exhibir el desorden espiritual de los caracteres, para mostrar sus cambios

MANUAL DE DRAMATURGIA

de ánimo o ideas. Es una fuga del realismo. En una obra expresionista las formas externas ceden ante las formas anímicas. En la escenografía se usan a menudo casas deformadas para expresar la distorsión moral de quienes la habitan, dibujos extraños para expresar las ideas obsesivas de los personajes. El autor puede hacer uso de un lenguaje incorrecto, hasta incoherente y automático ya que éste va a reflejar el interior del que lo utiliza. Las máscaras también le serán muy útiles para mostrar esos estados de ánimo. Serán sus mundos los que veamos en escena. Período.- La postguerra. Se origina en Alemania. Sus principales autores: George Kaiser, Ernst Toller, Jules Romains, Andreiev, John Dos Passos, Eugen O'Neil, Pirandello. Xavier Villaurrutia fue el autor mexicano que más incursionó en este estilo. Se pueden consultar sus obras **PARECE MENTIRA** y **SEA USTED BREVE**.

EXISTENCIALISMO.- Según Jean Paul Sartre es indiferente que el hombre quiera el bien o el mal, ya que siempre resultará el mal, es decir, algo que carece de sentido. Esa es nuestra realidad y no otra. Se deben estudiar las obras teatrales de este autor francés.

OTROS ESTILOS.- Se supone que el realismo refleja la vida, pero la vida no se basa sólo en caracteres o normas sociales. La

vida no es sólo un sistema. La realidad es algo tangible pero que también está influida por algo más arriba y algo más abajo. Algo surreal o parareal o suprarreal, todos ellos incidiendo en el subconsciente humano. Por eso existen otros estilos como es el surrealista. El inconsciente registra instintos, impulsos y memoria de la especie. También se manifiesta y produce conductas reales, surreales y parareales. Cada estilo presupone que va a darnos la interpretación de la vida, alias la realidad. La realidad puede ser objetiva y subjetiva. El realismo no acepta el destino que es pararealidad. El realismo debe renunciar a lo poético, simbólico o mágico por ser lo que es.

Varios autores no aceptan el realismo ya que no admite al destino, o sea el Realismo selecto. Ellos lo aceptan y según la vía usada se vuelve realismo mágico, poético o simbólico. Si escoge el símbolo, este debe tener vigencia universal, debe ser esencializado. Toda creación, por la esencialización que supone, es un acto poético.

REALISMO POÉTICO.- Este estilo es una síntesis de las esencializaciones del todo, inclusive de la psicológica del personaje. Si, aparte del lenguaje, usa metáforas, será más poético.

REALISMO MÁGICO.- El realismo mágico debe usar la realidad y la magia. Es necesario que la magia tenga alguna base de realidad. Eso nos hará creer en ella.

SURREALISMO.- Es la ruptura con la moral y la realidad, además de ser el rechazo a toda lógica. Sus personajes y sus escenarios están más cerca de la fantasía que de la realidad. Es el mundo de los sueños o de los delirios. El mundo de las drogas. El estilo del que hablamos fue mucho más importante en pintura y literatura que en teatro.

ABSURDO.- Se presenta cuando el teatro distorsiona el significado lógico del lenguaje, provoca situaciones límites para buscar más allá de la imagen propuesta, un sentido nuevo. Su tema principal es el de la incomunicación humana. Esa es nuestra realidad, la imposibilidad de comunicación.

Podemos resumir los estilos basándonos en su relación con la realidad.

CLÁSICO.- Imita la realidad en sus formas superiores.

ROMÁNTICO.- Interpreta la realidad.

REALISTA.- Refleja la realidad pero imponiéndole límites.

NATURALISTA.- Cualquier parte de la realidad refleja la realidad total.

MANUAL DE DRAMATURGIA

IMPRESIONISTA.- Se da la impresión de la realidad a partir de un detalle.

EXPRESIONISTA.- Muestra nuestra realidad interior.

EXISTENCIALISTA.- Muestra la realidad sin libre albedrío. Nadie la puede modificar.

SURREALISTA.- Nuestra realidad de los sueños, del delirio, de las drogas.

REALISTA POÉTICO.- Es la esencia de nuestra realidad.

REALISTA MÁGICO.- La unión de nuestra realidad y la magia.

REALISTA PSICOLÓGICO.- La realidad de acuerdo a nuestro comportamiento.

REALISTA PERIODÍSTICO.- La realidad según la ven los periodistas.

ABSURDO.- Nos hace ver que la realidad no se puede comunicar con palabras.

¿Cuál va a ser la tarea sobre los estilos? Leer más sobre el significado de cada estilo y su evolución. Leer obras de teatro de cada estilo, en especial las clásicas que son las que lo conservan más puro. Estudiar los estilos en las demás artes. Tratar de aplicar los diferentes estilos a sus escritos. Y ya no

como tarea sino como búsqueda: Traten de encontrar su propio estilo.

GÉNEROS TEATRALES

Así como el estilo teatral depende del punto de vista sobre la realidad, el género va a depender del conflicto de los personajes. Se puede decir en general que género es la manera de estructurar y plantear una obra. Para pertenecer a un género se tiene que tener características iguales, como sucede al dividir a los humanos en género masculino o femenino. Lo mismo sucede con los animales, con las telas, con la música. Todos ellos se pueden dividir en géneros. El diccionario dice que género es la forma de hacer una cosa.

Como en casi todo lo que se refiere a teatro los autores no siempre están de acuerdo. Para algunos sólo existen cinco géneros teatrales: tragedia, comedia, tragicomedia, melodrama y pieza. Otros le agregan la farsa y unos menos incluyen también la obra didáctica. Y esto sin contar lo géneros menores.

MANUAL DE DRAMATURGIA

Una clasificación que casi ya no se usa es la que incluye una mayor cantidad de géneros y que voy a dar ya que es útil conocerlos a todos o por lo menos saber que existen.

GÉNEROS MAYORES: TRAGEDIA, COMEDIA, TRAGICOMEDIA, MELODRAMA, PIEZA Y FARSA. SE PUEDE AÑADIR LA OBRA DIDÁCTICA.

GÉNEROS MENORES: AUTO SACRAMENTAL, PASO, ENTREMES O SAINETE, LOA, SKETCH. SE PUEDE INCLUIR A LA PASTORELA.

GÉNEROS MUSICALES: ÓPERA, OPERETA, ZARZUELA Y REVISTA MUSICAL.

El género es una unidad formada por los caracteres, la anécdota, el conflicto y el lenguaje, todos juntos van a producir un efecto determinado en el espectador.

Los géneros tienen una función en relación al ser humano. Virgilio Uriel Rivera los ordena de la siguiente manera: La tragedia sirve para sublimar. Dignificar el espíritu, elevarlo, encumbrarlo, exaltarlo, enaltecerlo.

La comedia sirve para moralizar. Aleccionar, reprender, amonestar, corregir, reconvenir.

MANUAL DE DRAMATURGIA

La pieza sirve para ubicar. Situar, asentar, afirmar, asegurar al individuo, llevarlo al reencuentro consigo mismo.

La obra didáctica sirve para inculcar ideas. Predicar, educar, guiar, orientar, convencer, criticar, enjuiciar, denunciar, responsabilizar, inculcar, comprometer, prevenir a la colectividad.

La tragicomedia sirve para dar conocimientos. Instruir, aleccionar, informar, enterar, dar ejemplos al individuo y a la sociedad.

El melodrama sirve para divertir. Entretener, recrear, distraer, deleitar.

La farsa, por último, sirve para mostrar otra realidad. Descubrir, confesar, revelar, desnudar, revestir, denunciar, estudiar, inventar, explorar, fantasear, embellecer.

El mismo autor nos dice que:

En la tragedia el protagonista sucumbe por agredir o defender los valores absolutos.

En la comedia el protagonista queda en ridículo ante la sociedad. Yo agregaría que por su vicio de carácter.

En la pieza el protagonista toma conciencia de su desubicación con el medio y se ubica consigo mismo.

En la obra didáctica se propone una tesis.

MANUAL DE DRAMATURGIA

En la tragicomedia el protagonista va hacia una meta determinada que debe o no alcanzar superando los obstáculos que se le pongan enfrente.

En el melodrama el protagonista triunfa o sucumbe mediante sus cualidades.

En la farsa el protagonista se desnuda y muestra otra realidad diferente.

El final de la tragedia es desafortunado ya que el protagonista termina destruyéndose o siendo destruido.

El final de la comedia es afortunado porque el protagonista termina reconciliándose con su medio.

El final de la pieza es siempre desafortunado porque se rompe la relación del hombre con su medio.

El final de la obra didáctica puede ser o no desafortunado, pero siempre es instructivo.

El final de la tragicomedia puede ser afortunado o no, pero siempre es relevante por mostrarnos a un héroe.

El final del melodrama puede ser afortunado o desafortunado, pero es gratificante porque eleva los sentimientos positivos sobre los negativos.

El final de la farsa puede ser afortunado o no, pero es impactante ya que nos revela otra realidad

MANUAL DE DRAMATURGIA

Antes de estudiar un poco más a varios de los géneros se debe aclarar que drama no es un género teatral. Drama quiere decir acción. Todos los géneros de teatro son dramáticos. El equivalente de lo que algunos críticos utilizan por drama sería tragedia o tragicomedia y en algunos casos melodrama.

TRAGEDIA.- Conflicto del hombre con los dioses. La palabra tragedia viene de "tragos", himno en honor del dios Baco y cuyo significado es " Piel de macho cabrío" El hombre enfrentado a dios o al destino. Su objetivo es provocar una catarsis en el espectador por medio del horror o la compasión. Los protagonistas eróticos producirán horror y los tanáticos compasión.

La trayectoria del héroe trágico es ser un personaje con virtudes y un vicio de carácter, generalmente pasión o virtud trágica, que lo lleve al enfrentamiento y a la catástrofe. La tragedia es una ofrenda a Dionisio; compara lo humano con el cosmos. Propone exploración del destino humano. Pretende ahondar en el misterio. Sus protagonistas son dioses. Después de la catástrofe el resto de los personajes sufre, a consecuencia de ella, un cambio.

COMEDIA.- Viene de la palabra griega "comos" que significa fiesta o procesión de máscaras. En ella se representan costumbres, vicios, situaciones o formas de ser de la sociedad con predominio de la sátira social y personal. Sirve para retratar a la sociedad y afianzar los valores morales de la misma.

La procesión de máscaras se hacía alrededor de un carro en forma de nave- carrus naviles-, de donde procede la palabra carnaval. En esa nave se llevaba la imagen del dios. La comedia le servía a los griegos para ridiculizar a todas las instituciones de su época, divinas o humanas, haciendo objeto de burla tanto a los hombres como a los dioses. Es un género desmitificador.

Aristófanes, en LAS NUBES, fiel a esta intención de la comedia, se burla de Sócrates. Lo hace aparecer dentro de una jaula mirando a las estrellas. Lo acusa de ser un charlatán y sacar dinero a la gente incauta que quiere aprender a defender su pleitos. En LISÍSTRATA se burla de la relación masculina femenina.

La comedia utiliza el ridículo para el protagonista. Trata un conflicto real o aparente, basándose en caracteres cómicos, en debilidades humanas, en situaciones absurdas; generalmente tiene un final feliz.

MANUAL DE DRAMATURGIA

La comedia se ocupa del nivel moral del individuo y de la sociedad; el protagonista puede tener un carácter complejo pero es más común que sea un tipo. La comedia hace la apología de los valores que garanticen el bienestar moral y social imperante. El personaje es un transgresor que ha rebasado los límites de lo conveniente y debe sufrir un castigo por esto, normalmente ese castigo es, como ya se dijo, el ridículo.

El protagonista evoluciona de la siguiente manera: se inicia dentro de los límites sociales tolerables, cada vez su conducta va siendo más inconveniente hasta que rebasa todos los límites morales y legales. Eso lo hace merecedor de un castigo. El grupo social que se ha visto amenazado es ejecutor. El castigo es moral. La risa en este caso significa descrédito, desconfianza, burla. Para el protagonista será vergüenza y escarnio.

Toda anécdota es una demostración de causa-efecto. Muestra la causa del conflicto, el conflicto en sí y un desenlace o solución. El nudo es el enfrentamiento entre el vicioso y el individuo o la sociedad virtuosos. El desenlace es la ridiculización del vicio o del vicioso.

La trayectoria del personaje de comedia es la de un ser con un vicio de carácter cómico (conducta inconveniente) que lo

MANUAL DE DRAMATURGIA

lleva al ridículo. Generalmente son personajes populares. Sus vicios de carácter son modificables. Hay una reafirmación con la vida, al final todos deben ser felices.

La comedia se ha dividido a su vez en distintos grupos:

COMEDIA DE CARÁCTER.- Es la que maneja personajes carácter. Lo principal será el vicio de carácter.

COMEDIA DE SITUACIÓN.- En ésta lo principal es la situación. Lo más clásico es el triángulo amoroso con entradas y salidas de personajes, escondiéndose unos de los otros. Se conoce también como Comedia de Enredo.

COMEDIA DE CAPA Y ESPADA.- Dónde el honor de la protagonista era defendido con la espada. Algunas otras veces era el honor particular o el político.

COMEDIA DE COSTUMBRES.- Que maneja situaciones o aventuras galantes.

COMEDIA MUSICAL.- Es un espectáculo ligero que consta de canciones, música y bailes. El diálogo y la trama son muy superficiales.

La comedia generalmente maneja el humor, es ligera, trata un conflicto real basado en debilidades humanas, en situaciones absurdas. La comedia de carácter trata vicios como

la avaricia, los celos, la soberbia. Se llega a la caricatura de los personajes.

Faltaría estudiar la Comedia del Arte. Esta comedia popular italiana tuvo su etapa culminante en los Siglos XVI y XVII. Los actores improvisaban sobre esquemas argumentales: joven esposa engaña a su marido anciano; amo y criado cambian papeles; criado roba a amo rico, etc. Los personajes eran siempre los mismos: Arlequín, Colombina, Zanni, Pantaleone.

PIEZA.- Se le ha llamado también tragedia moderna aunque no puede serlo ya que la tragedia está estructurada a base de constantes que permiten la demostración de un juicio de valor universal. La tragedia va a sintetizar todo aquello que represente una colisión histórica tras la cual surge un nuevo orden o sistema. La complejidad del carácter del héroe trágico radica en que debe representar una acabada síntesis de las cualidades del hombre de su época, es un individuo histórico, que vive en un contexto histórico y social que llámanos orden cósmico, o sistema ideológico; y un orden humano, o sistema legal que justifica las relaciones de producción.

En la pieza se pretende una demostración menos universal; sólo una clase social va a quedar sintetizada en el personaje. De esta forma cada uno de los caracteres representará

a distintas fuerzas sociales que entrarán en colisión. El personaje será la más acabada síntesis de las cualidades de cierta clase social.

Generalmente la pieza tiene poca acción, muestra un problema cotidiano que a pesar de ser mínimo y frecuente, sirve al personaje para extraer conclusiones importantes que transformarán su vida. Más que una acción externa hay acción interna. La trayectoria es la de un burgués que vive encerrado en normas sociales y morales y su imposibilidad de adaptarse al cambio que sufren otros individuos de la sociedad. Termina por conocerse a sí mismo y de esta manera dar el gran cambio, ya sea para vivir (CASA DE MUÑECAS) o para morir (LA MUERTE DE UN VIAJANTE). En todos los casos lo que sucede en el mundo exterior y el exterior en sí, influyen definitivamente en la pieza. (Guerra, pobreza, drogas, pandillas, crisis económicas) Los personajes, los protagonistas y los antagonistas, serán caracteres. Generalmente serán tanáticos o cerebrales. El estilo propio para la pieza es el realismo. El tono será neutro. En todos los casos la pieza debe producir una catarsis en el espectador o lector. El conflicto principal será consigo mismo pero también se puede ser de pareja o contra la sociedad.

MANUAL DE DRAMATURGIA

En resumen la evolución del personaje de pieza se puede plantear de la siguiente forma: personaje con virtudes y defectos que toma conciencia de una situación. Esta toma de conciencia lo hace cambiar, o bien, no puede modificarse y debe permanecer como es, como un castigo. En la pieza el personaje no tiene la razón. La vida tiene que tener siempre un sentido. El personaje se cuestiona y concientiza. La elección es lo más importante.

FARSA.- La palabra farsa quiere decir relleno, del latín "farcire", rellenar. Obra generalmente en un acto en la que se exageran grandemente los términos y los rasgos de modo de producir una caricatura grotesca de los personajes y de sus reacciones, ideas o doctrinas. Todos los personajes deben ser fársicos así que deben exagerar sus vicios de carácter. En la farsa moderna se hace más la caricatura de la psicología de los personajes y se recogen las contradicciones de los caracteres. Sus dos temas principales son la política y el sexo. Florece en los siglos XV y XVI. Previve en el vodevil, en la opereta y en el skecht. Se diferencia de la comedia por el grado o intensidad de la comicidad, aunque ambas persigan la hilaridad. La comedia lo hace con cierta sumisión a la verdad, la farsa se toma mayores libertades y llega a la caricatura.

En la farsa se distorsiona el lenguaje, las situaciones y los personajes hasta lo inverosímil y lo absurdo, esto con motivos satíricos, críticos o moralizantes. En la farsa la trama depende más de las propias situaciones que de los personajes. La farsa desenmascara la realidad, la desnuda. La acción fársica es un proceso de simbolización, supone una tarea de sustitución de la realidad. La farsa sigue el escándalo, para lograrlo echa mano de todos los recursos posibles para cargar de sentido hasta el acto más trivial. La farsa enfrenta al espectador con la realidad descarnada y así se verá involucrado, viéndose a sí mismo en un espejo que devuelve una imagen vergonzante que agranda cualquier efecto a dimensiones dolorosas; a pesar de ser dolorosa, la farsa proporciona el placer de contemplar lo ilícito realizado ante nuestra riente sorpresa. El tono de la farsa siempre será grotesco. El espectador debe codificar, decodificar y recodificar a una gran velocidad todos los elementos que le llegan del carácter del personaje fársico, convertido en símbolo, es decir, construido en base a tal cantidad de elementos que rebasan la capacidad del realismo, produciéndose, paradójicamente, una condensación que se manifiesta como una sensación de abigarramiento. Esto mismo sucede a la anécdota y al lenguaje.

La farsa nos da la posibilidad de contemplar la realidad desde un ángulo que las reglas sociales nos tiene vedado, veremos a los personajes realizar con impunidad todo aquello que es ilícito. Esto ayuda a que el espectador libere toda la energía que gasta en reprimir sus impulsos antisociales.

Lo grotesco debe producir risa de aquello que esté más prohibido. La farsa vuelve cómplice al espectador del acto o pensamiento ilícito. El espectador podrá ver realizados todos aquellos actos o pensamientos que nuestra cultura le hace reprimir. Por otro lado, a través de la exageración de los rasgos caracterológicos, de lo sui géneris de la anécdota y del lenguaje exagerado, hasta aquel que tenga la misma lógica de los sueños, se da al espectador un marco mucho más amplio de reflexión acerca de la realidad que le ha sido presentada tan sintéticamente. Cuando hablamos de la catarsis en la tragedia dijimos que es una energía que se libera en forma de sentimientos: terror o compasión. La abrumadora lógica de la tragedia obliga al espectador a un "reconocimiento" y éste a su vez libera una energía que lo purifica. Como un acto de contrición profunda, tal vez, o simplemente como un acto tangencial, la experiencia indirecta habrá de modificarse.

La catarsis en la farsa está más relacionada con procesos del inconsciente: simbolización, sustitución, representación indirecta, contrasentido, etc. Se buscará sorprender al espectador y de ahí el estallido de la carcajada. La risa es placer y complicidad.

El chiste común y corriente tiene dos tendencias básicas: o bien es hostil, destinado a la agresión, al escarnio, a la sátira o a la defensa. Son los chistes sobre los gallegos, argentinos, contra la mujer, los políticos, los negros. O bien serán obscenos, destinados a mostrarnos una desnudez. Son los chistes sobre el sexo o los escatológicos. Estas dos tendencias convergen en la farsa para producir el tono grotesco, y éste, la catarsis fársica.

En *FINAL DE LA PARTIDA*, de Beckett, los padres que viven en los botes de basura simbolizan la miseria humana, la degradación que sufre quien se aferra al pasado, la ancianidad, lo caduco. Hasta este punto nos deberían producir compasión. Pero cuando el hijo va a cerrar los botes y dejarlos encerrados en él y así dejar de oír su plática incoherente, reímos: un deseo oculto se está realizando.

La catarsis fársica es liberadora ya que ha tenido que vencer a la razón (juicio crítico) y a la represión, para conseguir una libertad de una magnitud mucho más considerable,

suprimiendo restricciones y retenciones por medio del placer del chiste. La farsa debe ser agresiva, violenta, burlona, caricaturesca, lépera. Puede ser divertida o dolorosa. Es vital, erótica, subversiva.

TRAGICOMEDIA.- La tragicomedia es un híbrido ya que tiene variaciones de comedia y de tragedia. Al final, después de vencer muchas trabas, el héroe gana la batalla. Se maneja la suerte como un elemento importante. Hay incidencia en sucesos sensacionales: es fácil que el público se identifique o que apoye al héroe. Se ha confundido este género con el melodrama.

La tragicomedia juega especialmente con arquetipos. Es un género no realista, normalmente didáctica y moralizante. Los personajes serán simples pero con un vicio o una virtud de carácter. Su trayectoria es sencilla: se muestra su vicio o virtud, se enfrentan los opuestos, al final la virtud triunfa y el vicio es castigado. Generalmente lo virtuoso se maneja de forma seria y lo vicioso de manera cómica. Por eso el nombre del género.

Prácticamente la mayoría de las obras de teatro para niños y las pastorelas mexicanas son tragicomedias. Es clásico el PÁJARO AZUL, de Maeterlinck. Para buscar la felicidad unos niños salen de la casa, se enfrentan a miles de problemas, los vencen, regresan a su hogar. Ahí está la verdadera felicidad. En

MANUAL DE DRAMATURGIA

las pastorelas, seres virtuosos -pastores- van a Belén para recibir al Niño Dios. Se enfrentan a obstáculos, que generalmente serán los vicios, que quieren detenerlos. Logran vencer los peligros y llegan a la Adoración. Triunfa la virtud sobre el mal.

En la tragicomedia es muy usual transgredir la realidad y llegar, por ende, a la irrealidad: duendes, fantasías, diablos, ángeles, seres de otros planetas.

El personaje principal puede ser vicioso y entonces se enfrentará a episodios virtuosos. Su meta será viciosa. Perderá al final. Si el personaje es virtuoso, se enfrentará a episodios viciosos. Su meta será virtuosa. Al fin ganará.

MELODRAMA. - El género más conocido por todos nosotros ya que es el que vivimos cotidianamente en nuestras vidas particulares y es el que vemos en la televisión y en nuestro cine. Los personajes son simples, la anécdota muy compleja. Se juega básicamente con los sentimientos. En todos los casos se refiere a la conducta humana. El melodrama se ocupa de lo circunstancias, no del individuo. Los personajes serán escogidos para que permitan demostrar una proposición conductual. Generalmente se trata de un personaje que por alguna razón sentimental (muerte de un pariente, enfermedad, pérdida económica, acusación falsa o injusticia) rechaza a quienes

representan la virtud o la moral social. Las circunstancias lo hacen cambiar de opinión y logra reconciliarse con los virtuosos o morales. Generalmente es premiado. En realidad el personaje que se sale de los límites sociales permitidos lo hace muy tímidamente, por ello le es fácil regresar. El personaje nos será simpático no por él mismo sino por su conducta ante la sociedad.

La palabra melodrama viene del griego: melos, música, y drama, acción. Es el propio de las óperas.

Las historias de amor, las más socorridas en este género, son la exaltación de lo circunstancial. La historia de amor, sin embargo, cumple funciones mayores que contar la simple anécdota de un idilio. En efecto, la historia, los personajes, el diálogo, el tema y la tesis se unen para demostrar todos ellos valores importantes para la sociedad monogámica. Los enemigos serán la prostitución, la homosexualidad, la infidelidad, el divorcio, el adulterio. Las historias de espías capitalistas nos hacen conocer los errores del comunismo; las historias comunistas nos hacen ver los errores del capitalismo. Todo melodrama contiene una proposición conductual. La conducta es el comportamiento social del hombre. Así, el melodrama incide

directamente sobre valores de importancia social que llegan a ser aceptados por la vía de la lógica sentimental y no la racional.

Las posibilidades de contraposición son infinitas, todas las combinaciones posibles de valores podrán ser presentados, cualquier peripecia es factible. Pero siempre debe existir un sólo objetivo: conmover al espectador para convencerlo.

El tono melodramático se da manejando tensión y relajación. Suspense y exaltación del sentimiento. La trama puede ser triste con final desgraciado, como sucede en LA DAMA DE LAS CAMELIAS, o tener un final feliz, como sucede en la mayoría de las películas o telenovelas donde el héroe o heroína se casan con la rica y bella o el galán y millonario.

En el melodrama siempre hay la contraposición de un personaje simple virtuoso contra otro personaje simple equivocado, vicioso. El personaje equivocado regresa a la norma social o es castigado.

El melodrama es un género de mecánicas condicionadas. Valores morales contra instintos o impulsos. El impulso desata las acciones para obtener sus propósitos.

La iglesia y los gobiernos tienen su mejor arma en los melodramas para controlar a la población y mantenerla

sojuzgada. Contra los instintos la iglesia opone la resignación. Si ésta no se acepta tiene las armas de la culpa y el castigo eterno. El melodrama utiliza conductas fijas. Si existe insatisfacción sexual la contrarrestan con la fama, el poder o el dinero.

Existe otro género dentro del melodrama. Es el **MELODRAMA GRAVE O PROFUNDO**. En éste el personaje estará siempre solo contra el bloque antagónico ya que la pasión, que es la que lo mueve, es única y personal. El melodrama profundo se caracteriza por manejar la pasión humana. Los seres pasionales no razonan, son llevados por sus instintos. En el melodrama común, el superficial, son ante todo morales y esa moralidad es la que va a conformar su postura ante la vida, son sentimentales y nunca acaban por comprometerse. Se acomodan al sistema. El pasional no, él se compromete hasta la muerte.

ÓPERA.- La palabra ópera viene del latín y significa obra. Normalmente es un melodrama cantado en su totalidad.

PASO.- Obra corta, cómica, simple, a veces extravagante, con lenguaje realista. Su misión es moralizar.

ENTREMES.- Obra jocosa, de carácter popular y realista, generalmente corta. Se interpreta en los intermedios o al final de las representaciones teatrales. Es para divertir.

LOA.- Obra breve y laudatoria que se representaba antes de la obra principal.

SAINETE.- Pieza corta, festiva, que se deriva del entremés.

SKETCH.- Diálogo cómico y breve. Situación muy simple.

OPERETA.- Melodrama con situaciones más populares que las de la ópera. En parte es cantada y en parte hablada. Predomina lo cantado.

ZARZUELA.- Género español. Generalmente también melodrama con situaciones muy populares. Predomina lo hablado sobre lo cantado.

OBRA DIDÁCTICA.- Personajes simples enfrentados a otros personajes simples. Sirve para demostrar una actitud política, religiosa o social. Su título ya nos dice su objetivo principal que es el de enseñar.

Para terminar este capítulo diré lo mismo que dije cuando hablé de los estilos. Para comprender y saber los géneros los tienes que estudiar, practicar y observar. Para empezar será bueno que leas un texto de cada género. Estúdialo. Ve la trayectoria de los personajes, los conflictos, cómo se trata a la realidad.

Muchos escritores, entre los que me cuento yo mismo, utilizamos elementos de diversos géneros en la misma obra. El resultado es un GÉNERO HÍBRIDO.

EL HUMOR Y LA RISA

Por la importancia que tiene el humor en los géneros comedia y farsa y su posible inclusión en los demás géneros escribiré algunos datos sobre ellos.

Ya anoté en farsa las tendencias del chiste, uno destinado a la agresión y el otro será el obsceno. Con el primero criticamos, nos burlamos. Con el segundo escandalizamos. En ambos casos vamos a provocar la risa. La risa la provocan solamente los actos humanos en los que nos reconocemos. Jamás nos reímos de un río, de una montaña, una piedra, un animal; con la excepción de que ellos reflejen actitudes humanas, por ejemplo los animales de circo o las caricaturas. Vale la pena aclarar que la risa es un gran estimulante.

¿Por qué y de qué nos reímos? Son varios los motivos.

Nos reímos en primer lugar por reconocimiento. Nuestras culpas o secretos son sacados a la luz, nosotros los

MANUAL DE DRAMATURGIA

contemplamos como espectadores y por eso podemos reírnos de los demás y con ellos de nosotros mismos. Yo sé que me echo frecuentemente pedos. Jamás se lo diré a nadie. Es mi secreto. Si un personaje se los echa impunemente yo me voy a morir de risa.

Nos reímos por contagio.- Clásica es la risa que produce, o producía, el Santa Claus de las tiendas. Nos reímos cuando los demás ríen aún sin saber el origen de la risa.

Nos reímos para pertenecer.- Nos reímos para formar parte de un clan. Es la risa de los personajes tipos. Los médicos se ríen de sus chistes particulares, los jóvenes de los suyos, las mujeres de los que se platican entre ellas. Son chistes propios que muchas veces, si los logra escuchar otra persona, no los va a entender. Se ríen más por pertenecer a la comunidad que por la gracia que pueda producirles.

Nos reímos por compromiso. Clásica es la risa que nos produce cualquier chisto o actitud de nuestro jefe. Es una forma de adular.

Nos reímos por sorpresa. Cuando una persona seria dice algo fuera de lo común o le sucede algo igual.

Nos reímos cuando se altera el equilibrio sorpresivamente de cualquier cosa. Clásica es la caída.

MANUAL DE DRAMATURGIA

Nos reímos para demostrar inteligencia.- Nos reímos de los chistes difíciles de comprender para demostrar que nosotros sí los entendemos y por lo tanto somos inteligentes. Con aire superior preguntamos al que no se ríe: ¿A poco no lo entendiste?

Nos reímos por nervios.- La risa es una manifestación aceptada normalmente en la sociedad. Nos reímos para que por medio de la risa poder alejar peligros reales o imaginarios.

Nos reímos para que se nos acepte.

Nos reímos para burlarnos.- La risa la usamos para demostrar desprecio o burla. Es una risa despectiva.

Nos reímos por amistad.- La risa es una manifestación de amistad. Nos podemos reír muchas veces de los mismos chistes que cuenta nuestro amigo y siempre lo haremos con ganas.

Nos reímos para tratar de causar miedo.- Es un lugar común la risa de "los malos". (Brujas, espantos, criminales) Es la risa más falsa de todas.

Existe la risa obsesiva.- Esta risa es frecuente en los procesos patológicos. Es la risa del idiota.

También se puede producir risa por estímulos nerviosos. La mayoría reímos cuando nos hacen cosquillas. Es un reflejo fisiológico que en ocasiones puede aunarse a una respuesta psicológica. La gente puede reír ante la sola amenaza de que le

van a hacer cosquillas. Esta risa no produce generalmente placer.

Para que un chiste surta su efecto necesita, igual que una obra de teatro, de un ambiente adecuado. Si no existe este ambiente lo más probable es que el chiste perderá cualquier gracia. En cambio si existe el ambiente propicio cualquier chiste, por malo que sea, va a provocar risa.

El chiste nos desnuda de nuestros tabúes, de nuestras barreras, de nuestra moral y principios. Nos deja en cueros, expuestos a la mirada de cualquiera. El chiste al desnudarnos saca a flote lo que más escondemos, en primer lugar nuestros procesos fisiológicos, llámense estos sexo, digestión, micción. Todo lo escatológico. Sacará también nuestros miedos, nuestras fobias, lo que ocultamos más profundamente. Si yo tengo tendencias homosexuales, y nadie más lo sabe, al escuchar chistes gays lo voy a disfrutar enormemente. En México estos chistes son muy favorecidos por el temor de volverse homosexual o ser homosexual y no saberlo. El clásico chiste mexicano, el del albur, no es otra cosa que una manifestación homosexual. En todos los casos se trata de un hombre que va a poseer a otro hombre. Por fuerza los dos tienen que ser gays, tanto el activo como el pasivo.

Con los chistes decimos que los demás hacen las cosas, no yo ni nosotros. Así me protejo, nos protegemos. Ellos son los que se hacen caca o se echan pedos. Ellos no tienen erección o su pene es muy pequeño. Ellos todo, nosotros nada. Nosotros somos limpios, puros. La segunda cosa que sacan a flote los chistes son nuestros procesos psicopatológicos como son la necesidad de madre, el miedo a la soledad, el deseo de reconocimiento, el miedo a la muerte o a las enfermedades, todas nuestras fobias y neurosis. Aquí también los neuróticos son ellos, y más bien ellas. Por eso me puedo reír. Me río de ellos, no de mí. Yo estoy sano. ¿Quién no tiene miedo a la muerte, a la enfermedad, a la pobreza? Por eso inventamos el humor negro, para reírnos de eso. Nos reímos del ciego, del cojo, del negro, del barrigón, del pelón, del chaparro, del gigante, del tonto, de cornudo. Nos reímos por el miedo de quedar un día gordos, cojos, tuertos, pelones o muertos. Con la risa exorcizamos esa posibilidad.

De la misma manera nos reímos de los accidentes ajenos, que también pueden ser nuestros. Qué cosa más graciosa que la caída de un gordo en la calle, no importa que por esta causa se haya roto un hueso.

MANUAL DE DRAMATURGIA

En el chiste violento no nos reímos del que propicia la violencia sino del que la sufre. Cantinflas o Chaplin logran hacer reír cuando se vengan de la sociedad golpeando al fuerte, dándole de patadas, arrojándolo a las vías del tren, ahogándolos, matándolos de diversas maneras aparentemente chuscas. Nosotros hubiéramos querido ser los que los golpearan, los estrangularan o mataran. Por eso reímos. Frente a nosotros se cumplen nuestros deseos escondidos y en ese momento no tenemos porque esconder nuestro gusto porque eso suceda.

La risa es el descubrimiento brusco de lo que tratamos de ocultar por pudor. De pronto descubrimos que otros pueden sentir lo mismo que nosotros, tener los mismos bajos instintos, y eso nos causa un placer enorme. Disfrutamos con el polígamo, con el fornicador veloz, con el que se atreve a burlarse de los políticos y de los todopoderosos, Disfrutamos con el valiente o el inteligente. Entre más frustrados más nos reímos. Con los chistes nos sucede que disfrutamos de la violencia siendo dispensados de su efecto.

La farsa deja afuera los sentimientos. No sentimos amor o compasión por los personajes fársicos, podemos reírnos o despreciarlos.

MANUAL DE DRAMATURGIA

Creo que será útil también pensar las causas del llanto para compensar los motivos de la risa. Se llora por dolor, por sentimientos lastimados, por frustración, por rabia, por tristeza y por triunfo o gozo máximo.

¿Podrías examinar los dos chistes siguientes según lo expuesto anteriormente?

¿A quién se debe matar primero, a un negro o a un argentino? Al negro, porque primero es el deber y después la satisfacción.

¿A qué vino el Papa a México? A ver por qué San Miguel Regla.

REQUISITOS PARA ESCRIBIR UNA OBRA DE **TEATRO**

Ya conocemos los elementos principales para escribir una obra de teatro. Unos más ampliamente que otros. Nos falta escribir la gran obra. Les recordaré algunos de los requisitos para hacerlo , después les daré algunos tips de los pasos a seguir, para terminar, las motivaciones para hacerlo.

Empecemos con los requisitos:

MANUAL DE DRAMATURGIA

1.- Tener un tema y elaborar la tesis. Se deben tener desde el principio pero si no es posible se deben buscar posteriormente. Pero nunca pueden faltar. Ya dijimos que podemos empezar una obra con una anécdota o con un personaje. Ellos nos deben llevar al tema.

2.- Buscar y encontrar la anécdota que ejemplifique o ilustre el tema. Si voy a hablar de soledad tengo que contar una historia que hable de ella. Una historia de ancianos puede ser la adecuada.

3.- Ya elaborada la tesis voy a separar a mis personajes en protagónicos y antagonicos. Después los pondré a luchar. (Choque) Si no se puede dar este choque se debe buscar a otro antagonico que lo pueda lograr. Recuerden que las dos fuerzas deben ser de la misma intensidad.

4.- Escribir la historia. Contarla de preferencia en relación a las acciones.

5.- Ya escrita revisar si tiene tema y tesis. En este caso es más importante nuestra relación con la tesis que con el tema. ¿Pude decir lo que quería con esta historia? ¿Pude decir que estoy a favor del aborto y no lo contrario?

6.- Establecer el género al que pertenece esta historia. (Pieza, comedia, farsa, etc.)

MANUAL DE DRAMATURGIA

- 7.- Detectar el estilo apropiado. (Realista, impresionista, absurdo, etc.)
- 8.- Organizar por medio de la gráfica de composición el material anecdótico. (Antecedentes, nudo, desenlace)
- 9.- Dividir la obra en escenas. Cabe aclarar, de nueva cuenta, que una escena es lo que sucede en la obra hasta que un personaje entra o sale de ella. Existen obras en que esto no es posible ya que los personajes no pueden salir o entrar como sucede en mi CUPO LIMITADO por estar encerrados en un elevador. En estos casos el cambio de escena se da cuando se cambia el asunto de la conversación.
- 10.- Contar la historia de cada escena. (Progresión dramática)
- 11.- Catalogar a los personajes. (Antagónicos, protagónicos, siluetas, tipos, caracteres)
- 12.- Elaborar la biografía de ellos.
- 13.- Describir la escenografía o escenografías necesarias cuidando de acotar las puertas o salidas que usarán los personajes.
- 14.- Describir los objetos claves.
- 15.- Situar los objetos o muebles en las áreas teatrales. Para esto se deben conocer las áreas y la terminología apropiada. Por ejemplo, se tiene que saber que arriba significa en la parte

posterior del escenario y abajo la anterior. Esto debido a que generalmente el escenario, o tiene un declive, o en la parte posterior se colocan escaleras, rampas o algún otro objeto para elevar a los personajes y así se puedan ver.

16.- Dibujar el escenario, bosquejar a los personajes, dibujar los objetos y muebles más importantes. Este material debe estar siempre a la vista del autor.

17.- Escribir la obra ya dialogada, cuidando que el diálogo llene todos los requisitos.

18.- Escribir pensando en el escenario y no en el papel. Pensar en el escenario nos va a evitar muchos errores como es el querer que un personaje cambie de vestuario o de lugar en un segundo o que los de tramoya cambien la escenografía cuando no es posible.

Lo anterior fueron los requisitos, ahora continuaremos con los pasos, algunos de ellos corresponden también a los requisitos.

PASOS PARA ESCRIBIR UNA OBRA DE TEATRO

MANUAL DE DRAMATURGIA

- 1.- Contar la historia en forma lineal escribiendo entre siete o diez cuartillas. Se deben describir la mayor parte de los detalles y de las acciones de este relato.
- 2.- Reducir este escrito a cuartilla y media. Media cuartilla para cada acto.
- 3.- Dividir la obra en escenas.
- 4.- Dialogar tres a cuatro escenas, salteadas, para comprobar que el lenguaje corresponde a los personajes.
- 5.- Estructurar la obra.
- 6.- Escribirla.
- 7.- Corregirla.
- 8.- Dejarla reposar. Esto es importante para algunas personas, sobre todo para aquellas que se obsesionan. En ese estado es difícil ver los errores o las cualidades. Para separarse mentalmente del texto se necesitan, para algunos escritores un día o dos, para otros una semana y para muchos meses enteros.
- 9.- Corregirla de nueva cuenta después del tiempo de reposo. Se van a llevar muchas sorpresas agradables y desagradables.
- 10.- Procurar que se haga una lectura pública del texto. Al escucharlo en boca de actores, y sobre todo al sentir al público, nos daremos cuenta de nuevos errores o virtudes.
- 11.- Corregirla nuevamente a partir de esta lectura.

- 12.- Lograr la puesta en escena ya con todos los elementos teatrales.
- 13.- Observar los errores en la puesta que pudieran corresponder al texto.
- 14.- Corregirla por última vez.
- 15.- Publicarla.
- 16.- Olvidarla. No es posible pasarse la vida corrigiendo una y otra vez. Ya publicada se debe dejar en paz. Lo único que nos queda hacer por ella es...
- 17.- Publicitarla...o negarla.

MOTIVACIONES PARA ESCRIBIR UNA OBRA DE TEATRO

Lo qué más preocupa a los autores que comienzan es qué hacer para crear una obra de teatro, cómo inventar una historia, de qué hablar. Todos dicen enfrentarse a la famosa hoja en blanco y quedarse pasmados frente a ella. Cualquiera de las motivaciones siguientes les ayudará a manchar esa hoja o escribir en ella.

1.- La primera motivación, y la más importante, es tener un tema que nos interese. A todos nos preocupa algo en particular sea por

las razones que sean: particulares, sociales, familiares, políticas, económicas, de trabajo. De lo que nos preocupa es de lo que debemos hablar.

2.- La segunda motivación es tener la necesidad de decir algo sobre ese tema. Dar nuestro punto de vista. Si lo que a mí me preocupa es la pobreza del indígena, ya tengo el tema. La tesis podrá ser que todos debemos luchar contra ella.

3.- Tener en mente una historia o simplemente una anécdota. Puede ser algo que leí, me contaron o me pasó a mí mismo. También puede ser algo que inventé o soñé. Voy a contar esa historia. Por ejemplo, me puede interesar sobremanera el asesinato del cardenal en Guadalajara. Escribiré la historia. El tema y la tesis vendrán casi automáticamente.

4.- Puedo empezar a escribir porque me interesa un personaje, que puede ser real o de ficción. Lo que voy a hacer es contar su historia.

5.- Puedo empezar a escribir por encargo. No se asusten por esto. La mayor parte del arte se ha hecho por encargo. A Miguel Ángel le encargaron pintar la Capilla Sixtina, a Leonardo da Vinci le encargaron muchos de sus proyectos, a Mozart le encargaron la Misa Solemne. Los poderosos, los dirigentes culturales, las iglesias, las escuelas, las universidades, algunas

editoriales, grupos de teatro, actores y etc. etc. encargan obras a los autores. Mucho del teatro de valor existe porque fue encargado.

Aquí quiero hacer una aclaración pertinente. El autor puede aceptar un encargo en que le digan que su obra será para una puesta de la Compañía Nacional de Teatro. También aceptará, si le interesa, que ésta sea para dos o tres actores. Puede aún aceptar que le digan el tema. “Queremos una obra que hable sobre el aborto”. Lo que el autor nunca debe aceptar, excepto que esté de acuerdo con ella, es que le impongan una tesis. Puedo aceptar el tema del aborto, pero no que me digan que éste debe ser prohibido. Yo soy el que voy a decidir lo que quiero decir con mi obra, si condeno o acepto algo, si critico o alabo.

6.- Se puede empezar una obra teniendo un título. Sí, se me puede ocurrir un título o gustarme el título de alguna canción o un poema. Este puede ser la base de mi obra.

7.- También es posible escribir pensando en un actor o una actriz. “Cómo me gustaría que Magda Guzmán, Carmen Montejo y Ofelia Guilmain hicieran juntas una obra mía” Entonces escribo para ellas. En mi caso así me ha sucedido.

MANUAL DE DRAMATURGIA

Carmen Montejo hizo una obra que le escribí y Magda Guzmán otra. Ofelia trabajó en otra mía en la televisión.

8.- La motivación puede ser un reto personal. ¿A qué no puedes escribir una obra sobre lo que está pasando en Chiapas?

9.- También la motivación puede ser la experimentación. Voy a demostrar al mundo que puedo cambiar las reglas del teatro. Mi teatro no va a tener actores, ni diálogo ni director. Será a base de luces y sonidos.

10.- Cualquier otra motivación que se les ocurra. Desde escribir la obra para dársela a su chava, como tarea para la clase de la Sogem, como diversión, como imitación de tal o cual autor. La que sea. Lo principal es no quedarse con la hoja en blanco.

DERECHOS DE AUTOR

Estoy seguro que para este momento ya todos ustedes tienen escrita su gran obra de teatro. Ya se las pidieron para montarlas en Bellas Artes. Ya les adelantaron varios millones de pesos.¡ Cuidado! Antes de hacer alguna otra cosa primero tienen

que registrar su obra ante la Secretaría de Educación y ante la Sogem (SOCIEDAD GENERAL DE ESCRITORES MEXICANOS).

El fin primordial de este registro es tener derecho a que se proteja la obra contra cualquier mal uso que se haga de ella como puede ser el hurto, la copia, el uso sin pago de derechos. Si no se registran difícilmente podrán defenderse o permitir que alguna autoridad los defienda.

Todos los autores tenemos, en México, y en la mayoría de los países del mundo, asegurados los derechos de autor. En México se debe pagar el diez por ciento de las entradas brutas en las puestas teatrales. En caso de no existir taquilla, pero sí entrada económica, como puede ser el caso de venta del espectáculo, también debe corresponder el diez por ciento al autor. Sólo él puede modificar ese porcentaje. Lo puede ceder o disminuir para apoyar a grupos independiente o por cualquier otra causa. Debe enviar en estos casos una carta a la Sogem donde explique sus motivos y los porcentajes que aceptó.

En caso de ediciones serán los mismos derechos para el autor, o sea el diez por ciento de la venta. Muchos autores aceptamos el pago en especie. O sea que nos dan libros en lugar de dinero.

MANUAL DE DRAMATURGIA

El registro se hace de forma muy sencilla. Basta con enviar o llevar dos copias de la obra a la SOGEM y pagar la cuota indicada que es muy económica.

CLASIFICACIONES TEATRALES

Al teatro se le ha clasificado de incontables maneras, desde las clásicas en que toman en cuenta el género o el estilo hasta las utilitarias. Haremos una lista de algunas de ellas para que sepan que existen. Estos nombres los verán frecuentemente en periódicos, revistas o libros. Los utilizarán críticos y reseñadores.

TEATRO PARA ADULTOS.

TEATRO PARA NIÑOS.

TEATRO DE TÍTERES.

TEATRO ESCOLAR.

TEATRO PARA ADOLESCENTES.

TEATRO CAMPESINO.

TEATRO COMUNITARIO.

TEATRO INDEPENDIENTE.

MANUAL DE DRAMATURGIA

TEATRO AMATEUR.

TEATRO PENITENCIARIO.

TEATRO RELIGIOSO

TEATRO DE IDEAS

TEATRO OBRERO.

TEATRO CALLEJERO.

TEATRO MUSICAL.

TEATRO UNIVERSITARIO.

TEATRO ESTUDIANTIL.

TEATRO HISTÓRICO.

TEATRO DANZA

TEATRO DIDÁCTICO.

TEATRO COMERCIAL.

TEATRO POBRE.

TEATRO NACIONAL.

TEATRO DE AUTOR.

TEATRO DE DIRECTOR.

TEATRO GAY.

TEATRO DE FICCIÓN.

TEATRO.....ETC. ETC. ETC.

MANUAL DE DRAMATURGIA

El teatro que a mí personalmente me importa es que el vayan ustedes a escribir. Nadie se hace dramaturgo sin estar escribiendo continuamente. Si quieren olviden todo lo que leyeron en este Manual, pero escriban.

ÍNDICE GENERAL

PRESENTACIÓN.....	Pag 5
PRÓLOGO.....	Pag 5
INTRODUCCIÓN.....	Pag 5
TEATRO Y COMUNICACIÓN.....	Pag 7
DIÁLOGO.....	Pag 29
DIÁLOGO TEATRAL.....	Pag 30
COLOR.....	Pag 30
COLOR GEOGRÁFICO.....	Pag 31
COLOR PROFESIONAL.....	Pag 33
COLOR DE EDAD.....	Pag 35
COLOR DE ÉPOCA.....	Pag 35
COLOR DE SEXO.....	Pag 37
COLOR FAMILIAR.....	Pag 40
COLOR CULTURAL.....	Pag 41
COLOR SOCIAL.....	Pag 41
COLOR POÉTICO.....	Pag 42
CARÁCTER.....	Pag 46
ADELANTAR LA ACCIÓN.....	Pag 50
DIÁLOGO SINTÉTICO.....	Pag 58

MANUAL DE DRAMATURGIA

SENSACIÓN DE VIDA.....	Pag 61
MAS EMOCIONAL QUE RACIONAL.....	Pag 63
NO DEBE VENDER LA TRAMA.....	Pag 66
NO DEBE SER OBVIO.....	Pag 67
NO DEBE DECIR TODO.....	Pag 70
DEBE ESTAR BIEN ESCRITO.....	Pag 71
DEBE SER CONGRUENTE.....	Pag 72
DEBE SER CREÍBLE.....	Pag 74
EL TEATRO Y SU CONTENIDO.....	Pag 76
EL TEMA.....	Pag 77
PREMISA Y TESIS.....	Pag 87
CONFLICTOS TEATRALES.....	Pag 94
ARMAS O ARGUMENTOS PARA VENCER.....	Pag 107
PERSONAJES TEATRALES.....	Pag 118
SILUETA.....	Pag 120
TIPO.....	Pag 122
CARÁCTER.....	Pag 128
TANATISMO Y EROTISMO.....	Pag 142
CARÁCTER CEREBRAL, CORDIAL Y VISCERAL.....	Pag 163
TEMPERAMENTOS.....	Pag 183
UNIDADES TEATRALES.....	Pag 185

MANUAL DE DRAMATURGIA

ESTRUCTURA TEATRAL.....	Pag 188
PRIMER ACTO. ANTECEDENTES.....	Pag 188
ESCENAS ALTAS Y BAJAS.....	Pag 192
ARRANQUE DE ACCIÓN.....	Pag 194
REVELACIÓN.....	Pag 196
TELÓN EN ALTO O EN BAJO.....	Pag 198
SEGUNDO ACTO.....	Pag 199
ESCENA DE RECUERDO.....	Pag 194
NUDO.....	Pag 200
PERIPECIA.....	Pag 202
TELÓN EN ALTO O BAJO.....	Pag 202
TERCER ACTO.....	Pag 205
ESCENA DE RECUERDO.....	Pag 205
POSIBLE PRIMERA SOLUCIÓN.....	Pag..206
SEGUNDA POSIBLE SOLUCIÓN.....	Pag 206
SOLUCIÓN VERDADERA.....	Pag 207
CLÍMAX.....	Pag 207
CATARSIS.....	Pag 207
DESCENSO DE LA ACCIÓN.....	Pag 208
VUELTA A LA REALIDAD.....	Pag 209
ANAGNÓRISIS.....	Pag 211
GÉNEROS Y ESTILOS.....	Pag 217

MANUAL DE DRAMATURGIA

ESTILO TEATRAL.....	Pag 218
ESTILO CLÁSICO.....	Pag 219
ESTILO ROMÁNTICO.....	Pag 219
ESTILO REALISTA.....	Pag 221
ESTILO IMPRESIONISTA.....	Pag 221
ESTILO NATURALISTA.....	Pag 222
ESTILO EXPRESIONISTA.....	Pag 223
EXISTENCIALISMO.....	Pag 223
OTROS ESTILOS.....	Pag 223
REALISMO POÉTICO.....	Pag 224
REALISMO MÁGICO.....	Pag 225
SURREALISMO.....	Pag 225
ABSURDO.....	Pag 225
GÉNEROS TEATRALES.....	Pag 227
TRAGEDIA.....	Pag 231
COMEDIA.....	Pag 232
PIEZA.....	Pag 235
FARSA.....	Pag 237
TRAGICOMEDIA.....	Pag 241
MELODRAMA.....	Pag 242
OPERA, PASO.....	Pag 245
ENTREMES. LOA. SAINETE. SKETCH.....	Pag 245

MANUAL DE DRAMATURGIA

OPERETA. ZARZUELA. OBRA DIDÁCTICA....	Pag 246
EL HUMOR Y LA RISA.....	Pag 247
REQUISITOS PARA ESCRIBIR TEATRO.....	Pag 253
PASOS PARA ESCRIBIR TEATRO.....	Pag 256
MOTIVACIONES PARA ESCRIBIR.....	Pag 258
DERECHOS DE AUTOR.....	Pag 261
CLASIFICACIONES TEATRALES.....	Pag 263
ÍNDICE.....	Pag 265

REGISTRADO EN LA SOGEM.

REVISADO 1995

EDITORIAL TYA

TOMÁS URTUSÁSTEGUI

Y ADRIÁN URTUSÁSTEGUI

ESTE MANUAL ESTÁ REGISTRADO EN DERECHOS DE
AUTOR.