

SITUACIÓN Y SUCESO*

Así como el director de orquesta y los ejecutantes deben estar en condiciones de leer una partitura, así también en el ámbito del drama los conocimientos de dramaturgia —el equivalente a la composición— no deben entenderse como tarea exclusiva del dramaturgo. Sin embargo, como aún suelen oírse voces que abogan por una virginal pureza del actor no contaminado por el poco pasional afán de pensar y entender, prefiero correr el riesgo de parecer obvio y no el peligro de ser ingenuo.

CARLOS CERDA

Dramaturgo

Hagamos pie, entonces, en la comparación anterior y pensemos por un momento cómo sería esto de leer una pieza dramática en la forma en que el compositor, el ejecutante o el director de orquesta leen una partitura.

La primera diferencia que salta a la vista es el carácter extremadamente sintético y exhaustivo de la anotación musical. A diferencia del texto dramático, en la partitura el compositor lo ha anotado prácticamente todo. Y esta anotación no se refiere sólo a las notas sino al manejo de los elementos temporales rigurosamente registrados en el pentagrama y tan decisivos para un arte esencialmente temporal como la música. En el caso del texto dramático, que durante siglos se redujo sólo a la escritura de los parlamentos y de manera más o menos reciente a la minuciosa descripción del espacio o de la materialidad del escenario, pareciera que una rigurosa descripción de su textura dramática no fuese necesaria. Tendemos incluso a leer una obra teatral como se lee una novela y nos molestarían las notas o apuntes que fueran siguiendo minuciosamente el desarrollo de los elementos propiamente dramáticos. Mal que mal, también una novela está escrita conforme a cánones o decisiones compositivas muy precisas, y sin embargo, la mayor gratitud que le debemos al autor es que mantenga estos hilos estructurales ocultos. La diferencia, no obstante, entre la novela y el texto dramático es que este último ha sido escrito para ser representado. Y así como el compositor tiene que llenar la partitura con anotaciones —indicaciones bastantes perentorias a los ejecutantes—, así también debemos aceptar que existe una radical identidad del texto teatral con la partitura musical, en tanto ambos son pautas de acción para intérpretes.

El asunto se torna aún más apasionante cuando se trata de establecer cuáles son estas anotaciones ocultas en el texto, esta suerte de partitura latente en que está escrito con tinta invisible —pero no por eso menos indeleble— todo el complejo repertorio de recursos dramáticos que constituye la sustancia de un buen drama.

Hay dos conceptos de uso frecuente por parte de los autores y directores alemanes que me permiten ilustrar mejor de qué manera el director de escena puede y debe ir haciendo aparecer en el texto de la obra esa anotación no escrita que de pronto se hace manifiesta, ordenadora y orientadora de la creatividad colectiva del elenco. Me refiero a los conceptos de **situación y suceso**.

No tiene mucho sentido partir de una definición de estos términos, sino más bien de una adecuada comprensión de la importancia que tiene el verlos funcionando al interior de la estructura dramática de una pieza. Es mejor iniciar la búsqueda afirmando que, en esencia, **toda obra teatral, toda situación dramática y toda posible progresión de la acción en una drama, consisten en la modificación de una situación dada por un suceso poderoso que la modifica**. Como las herramientas conceptuales resultan más eficaces si no mellamos sus filos al pretender pasarlas por todo tipo de materiales, deseo mostrar aquí que el uso de las categorías que nos interesan son aplicables tanto a la lectura y comprensión más abarcadora y global de una pieza, como así también al análisis de sus unidades dramáticas menores, aquellos eslabones cuya concatenación construye la progresión de la obra.

En «Bodas de sangre», de García Lorca, la **situación** básica es la preparación de una boda y el ritual y la fiesta que la consagran. El **suceso** desencadenante del drama es el rapto o fuga de la novia y la trágica secuela que esto precipita. El ejemplo tiene el mérito de ser modélico por la radical contraposición entre la situación y el suceso. Mientras la situación es celebratoria, festiva, apegada a los rituales de la fertilidad y la vida, el suceso que impide su cumplimiento tiene desde un comienzo el sino trágico que conducirá a la desgracia y a la muerte. Se hace evidente que situación y suceso nos permiten acercarnos de otro modo al problema de la adecuada resolución del conflicto en un drama. Dicho de una vez, si la situación es fuerte, de perfiles definidos y arrastra a los personajes hacia su total realización o cumplimiento, más fuerte aún tendrá que ser el suceso que la modifique o altere. Si la situación es difusa, débil, sin capacidad de envolver a los personajes en ella, entonces el suceso más poderoso resultará arbitrario, carente de la necesaria contraparte que resalte su poder y su belleza. En caso semejante, el suceso será como un hermoso toro de lidia que arremete contra un maniquí engalanado con el traje de luces, la capa y unas banderillas inertes. A menudo **un texto dramático naufraga porque, aun siendo interesantes el tema y las figuras y aparentemente conflictivas sus relaciones, éstas no cristalizan finalmente en el enfrentamiento de una situación interesante con un suceso poderoso**. En otras ocasiones, un inadecuado estudio de la situación o un poco feliz tratamiento del suceso llevan al director a interpretar de manera errática un texto en el cual estos problemas estaban bien resueltos.

Yo me atrevería a sostener que todo drama bien construido resuelve de manera adecuada la relación entre situación y suceso. Es más, porque resuelve bien esta relación, porque la resuelve de manera más conflictiva, haciendo que situación y suceso sean en sí poderosos y se confronten con la máxima tensión, es que ese drama está bien construido. La historia del teatro nos muestra tantos y tan magníficos ejemplos de esta confrontación, desde el nacimiento mismo de la tragedia. Qué situación más fuerte que el retorno de Agamenón a su morada y a su lecho, tras larga y lidiada ausencia, con la culpa por el sacrificio de Ifigenia y feliz por el regreso victorioso a los brazos de su esposa. Y qué suceso más a la altura de esa situación que el crimen cuidadosamente preparado por Egisto y Clitemnestra.

Ahora bien, situación y suceso funcionan al interior de la estructura dramática en distintos niveles o instancias. Un nivel es el que hemos esquematizado y que tiene que ver con el macrosistema de la obra, con su significación más global, con la síntesis en que cristalizan finalmente todos sus conflictos y motivos. Podemos preguntarnos, por ejemplo, cuál es la situación básica en «Casa de muñecas» y cuál el suceso determinante de la obra, aquél que una vez ocurrido modifica la situación básica o la muestra en su real dimensión, actuando como factor no sólo modificante sino develador, de modo que esa develación, vivida por cierto en el interior de Nora, conduzca a su determinación y al desenlace de la obra. Eso no siempre es tan claro ni tan evidente como parece a primera vista. En muchos casos se requiere de un estudio muy riguroso del texto y de una determinación previa del punto de vista de la puesta para determinar, no de una forma mecánica y externa a la obra sino desde el interior del propio cuestionamiento que propone, cuál es la situación que nos interesa tomar como elemento básico del discurso dramático, y cuál el suceso que iluminará y/o modificará esa situación. A este respecto hay una cantidad de experiencias apasionantes. Deseo recordar sólo la discusión que refiere Arthur Miller con los actores del Teatro de Pekín cuando tra-

taban de ponerse de acuerdo precisamente en esta cuestión, aunque los conceptos que se usaran no fueran los mismos: cuál es realmente la situación y cuál el suceso principal en «La muerte de un vendedor».

Unidad dramática

Entiendo que esto puede parecer demasiado general, muy teórico en el más peyorativo sentido del término y de escasa importancia práctica en el proceso mismo de la puesta. Mi experiencia al trabajar con estos conceptos, tanto como autor como en los ensayos y en el trabajo de mesa de varias puestas en escena, me ha demostrado que son categorías dramáticas que ayudan extraordinariamente a la comprensión y también a la correcta resolución de los aspectos dramáticos de la puesta. Al aplicar estas categorías no ya a la obra en su conjunto sino al microsistema que constituye esa suerte de vida celular de la pieza, es decir, a cada una de sus unidades dramáticas, valoraremos mejor su importancia.

El concepto de unidad dramática que propongo también resulta de la aplicación de estas categorías que nos ocupan, y se puede formular así: una unidad se completa y da paso a la siguiente cuando la situación planteada ha sido definitivamente modificada por un suceso. La unidad es, por lo mismo, unidad de situación y suceso, pero unidad dialéctica, conflictiva. Veamos varios ejemplos.

En la primera escena de «Hamlet», sin duda, el suceso es la aparición del fantasma del rey. La situación que precede a la ocurrencia del suceso es la discusión entre Marcelo y Bernardo, que no dudan de la aparición porque en las noches anteriores la han visto, y Horacio que no cree en ella. Producido el suceso, la situación que sigue no puede ser una continuación de la anterior. Al conflicto en torno a la duda o la certidumbre sigue ahora otro muy diferente: la determinación de comunicarle el hecho a Hamlet.

Es evidente que la ocurrencia de un suceso fuerte hace imposible un retorno a la situación anterior. Tanto es así que el alterar esta normal progresión es un recurso muy eficaz que usa a menudo Ionesco para crear situaciones y atmósferas absurdas. En la primera escena de «El rinoceronte», Berenguer y Juan discuten sobre trivialidades. De pronto ocurre el suceso: un rinoceronte irrumpe en la plaza con enorme espectacularidad, pero cuando desaparece, su poderosa presencia no ha dejado ningún rastro y el diálogo que sigue se refiere al silogismo y se vuelve a las trivialidades de la situación anterior. Sin embargo, agotado el recurso cómico, incluso Ionesco tiene que inclinarse ante esta ley de la progresión y entonces introduce de nuevo al rinoceronte, una suerte de reiteración del suceso, pero ahora con un elemento agregado, cual es el que esta vez el rinoceronte aplasta al gatito de una señora. La

situación se modifica drásticamente; ahora se discute sobre el gatito, sobre el porqué de la aparición de rinocerontes en la ciudad y la discusión, con el lógico elemento de humor y de continuidad, se limita exclusivamente al tema del rinoceronte.

Sucesos escénicos y sucesos verbales

En los dos ejemplos mencionados, la aparición del fantasma del rey en la primera escena de «Hamlet» y de un rinoceronte en la pieza de Ionesco, se trata de la ocurrencia de dos sucesos muy potentes y que tienen la común particularidad de su efectiva presencia escénica. Tanto la sombra del rey como el rinoceronte son hechos físicos que modifican lo que Frisch llama la materialidad del escenario. A este tipo de sucesos los llamaremos **sucesos escénicos**, para distinguirlos de otros que basan su eficacia en la palabra y su capacidad de convocar imágenes, y a los que podemos llamar entonces **sucesos verbales**.

El suceso verbal no va necesariamente a la zaga del escénico en cuanto a eficacia, aun cuando el suceso escénico, la efectiva ocurrencia de un hecho tangible, es de la esencia misma del fenómeno teatral. Pero también el suceso verbal está vinculado a la esencia del drama, por cuanto es el que permite introducir el antecedente como factor modificante de la situación. Dürrenmatt, que se ha referido a esta importante particularidad del lenguaje dramático, entiende por antecedente «la historia que antecede a la acción en el escenario, una historia sin la cual la acción en el escenario no es posible. El antecedente de «Hamlet», por ejemplo, es el asesinato de su padre; el drama, luego, el descubrimiento de ese asesinato». Señala, además, que una obra se inicia con una intensidad mayor y con un mejor uso de la economía dramática si lo que antecede a la acción en el escenario es un suceso fuerte. Es claro que estos poderosos sucesos que constituyen el antecedente de la obra sólo pueden influir en la modificación de situaciones presentes si son recuperados dramáticamente mediante un suceso verbal.

La comedia, desde Aristófanes hasta nuestros días, ha recurrido con frecuencia a este tipo de suceso para modificar la situación creada, reordenando a partir del suceso verbal la relación del antecedente—la peripecia provocada por los equívocos. En las obras de Shakespeare, Moliere o Goldoni, en el momento culminante alguien narra un acontecimiento que tiene características que Dürrenmatt atribuye al antecedente. Este suceso es el relato de un naufragio, una ocultación o un equívoco que se produjo mucho antes de la acción de la obra y que, al operar como una suerte de anagnórisis o reconocimiento—de naturaleza distinta a la tragedia, por cierto—, reordena las relaciones y restituye lo *natural* alterado por las sucesivas equivocaciones. Esto prueba la eficacia de los sucesos verbales.

La tragedia da también testimonio de esta eficacia. Basta tener en cuenta que la anagnórisis, definida por Aristóteles como el punto culminante del poema trágico, es en definitiva el suceso más significativo de la tragedia, a pesar de su naturaleza casi siempre verbal.

Por razones propias de la exposición, se diferencian aquí dos tipos de sucesos, contraponiéndolos. El autor dramático recurre indistintamente a ellos y así se apropia del variado repertorio de recursos de que dispone, y crea y recrea distintas formas para desarrollarlos y enriquecerlos.

En «La muerte de un vendedor», Miller utiliza un suceso verbal para desencadenar los conflictos de la obra. Éste está unido a un suceso escénico. Willy Lohman vuelve a su casa antes de lo previsto, lo que provoca la inquietud de su mujer. Pero ese suceso escénico sólo se entiende y adquiere dimensión dramática cuando Willy le cuenta a Linda lo que le ha ocurrido con su studebaker en la carretera, es decir, cuando ocurre el suceso verbal. Más adelante Lohman piensa que su error fue no haber escuchado, muchos años atrás, los consejos del tío Ben. Esta reflexión es un hecho psicológico que Miller transforma en suceso escénico, no verbal, cuando irrumpe el tío Ben no sólo en su recuerdo sino también en el escenario. Teatralizar la dimensión psicológica, objetivizar el recuerdo con la efectiva presencia de lo recordado, es una manera ejemplar de producir un suceso escénico. Y Miller prepara el suceso y lo subraya con una música de flauta. Ocurrido éste, el diálogo con su vecino y con sus hijos tiene otro carácter: se accede a un nivel superior de intensidad dramática.

Lo decisivo no es la naturaleza del suceso, si escénico o verbal, sino si modifica o no la situación. **La potencia de un suceso se mide por su capacidad de alterar una situación.** Por otra parte, **el interés de una situación se mide por su resistencia a ser modificada por el suceso.**

Ahora bien, hay tres principios a considerar en la relación entre situación y suceso: el principio de equidad o ponderación, el principio de contradicción o antagonismo, y el principio de progresión.

El **principio de equidad** se refiere al necesario equilibrio entre la fuerza de una situación y la potencia del suceso llamado a modificarla. Es el mismo principio que rige el adecuado planteamiento del conflicto y acerca del cual Hegel, en su «Estética», llega a decir que es la cuestión principal en la poética de la tragedia: confrontar fuerzas de magnitud comparable, plantearse conflictos en que las alternativas tengan un valor ético equilibrado. En «Bodas de sangre», situación y suceso se equilibran en su altísimo grado de intensidad.

El **principio de contradicción o antagonismo** se puede enun-

ciar así: el mensajero con malas noticias tiene más eficacia si irrumpe en una situación alegre. Un suceso feliz tiene mayor efecto dramático si llega oportunamente para evitar la desgracia que parecía inevitable.

El **principio de progresión** es el que tiene que ver con la columna vertebral de la obra, la necesaria progresión del conflicto. En síntesis es esto: la nueva situación, producida por la transformación a que da lugar el suceso, debe situarse en un nivel de intensidad dramática superior.

Es evidente que las relaciones familiares en «La muerte de un vendedor» adquieren una tensión mayor como resultado del suceso que precipita el drama: la dificultad de Willy Lohman de conservar su trabajo de vendedor viajero.

En definitiva, la progresión dramática resulta de la necesidad de que los sucesos que modifican situaciones con creciente densidad dramática, sean a su vez más intensos dramáticamente.

Situación y suceso son conceptos que permiten mostrar la existencia de señales latentes en el texto teatral. Está claro que hay varios otros que no serán abordados en esta oportunidad. El director y los actores deben aprender a desentrañarlos para hacer patentes los elementos dramaturgicos equivalentes a los signos musicales propios de una partitura. Y como el texto dramático, a diferencia del musical, no es explícito, es tarea de los intérpretes hacer patente la tinta invisible con que el dramaturgo escribe las señales que dan forma y vida al acontecimiento de la representación.

* Este artículo se publicó anteriormente en «Teatro Iberoamericano. Historia-Teoría-Metodología», Revista Apuntes, Número especial, enero 1992.