

NUEVAS PERSPECTIVAS PARA LECTORES DE LA COMEDIA

Por EVERETT W. HESSE
Universidad de Maryland. USA.

- (1) «Cada generación debe proveer su propia crítica literaria, porque cada generación lleva a la contemplación del arte sus propias categorías de apreciación, hace sus propias demandas sobre el arte, y tiene sus propios usos para el arte» (p. 4).

Hace diez años que T. S. Eliot publicó su libro *The Frontiers of Criticism* (Minneapolis, 1956), donde expuso ideas que se han difundido por todas partes. Entre otras cosas escribe «every generation must provide its own literary criticism, for... each generation brings to the contemplation of art its own categories of appreciation, makes its own demands upon art, and has its own uses for art» (1). Creo que la mayoría de los críticos modernos apoyan las ideas de Eliot.

De acuerdo con estas ideas de Eliot sobre la poesía, se puede demostrar por analogía que el significado total de una comedia nunca se agota con una explicación, porque el significado ha de querer decir diferentes cosas a distintos lectores sensitivos en diferentes épocas. Además, el incauto lector está expuesto al peligro de creer que su interpretación de una comedia, si vale, es necesariamente la historia de lo que el autor procuró hacer consciente o inconsciente.

Se debe recordar que los aspectos históricos y biográficos de la crítica en realidad no tienen nada que ver con una obra literaria considerada como arte; no pueden nunca aclarar el misterio del proceso creativo de un autor en su obra de arte. Esto no quiere decir que la historia y la biografía no tengan su lugar en la investigación literaria.

El primer principio de Eliot es que una obra literaria significa distintas cosas a diversa gente. El crítico, en realidad un co-creador con el autor, rehace la comedia a medida que la experimenta. La escudriña con su mente y la imprime con el sello de su personalidad. Una cosa se añade, otra se subtrae; la obra sufre cambios. Por eso no puede ser exactamente así como el autor la escribió. Y seguramente es una comedia distinta, desde algunos puntos de vista, cada vez que un lector la examina minucio-

samente. Después de leer, estudiar y enseñar una comedia numerosas veces, la interpretamos un poco diferente a medida que profundizamos en su conocimiento en cuanto a la casi inagotable variedad de su significado. Esto es posible al paso que nuestra personalidad y nuestra experiencia se desarrollan.

Un crítico nunca debe creer que su interpretación es necesariamente la única explicación posible de lo que un autor consciente o inconscientemente procuraba hacer. El punto es que es imposible averiguar con certeza el significado que el autor intentó expresar. No es necesario rechazar en total otras interpretaciones meramente porque uno acepta la interpretación del señor, digamos X; al contrario, los varios críticos deben considerarse como reflectores, cada uno iluminando una faceta de su propio punto de vista.

Sin embargo, el crítico moderno trata de llevar a cabo su explicación de una obra por medio de su conocimiento de la historia de la era, la biografía del autor y, más importante que todo, un estudio de la obra misma. No hay nada nuevo en este método. El crítico moderno necesita saber la historia, la filosofía, la psicología, la dramaturgia, la sociología, la religión, la estética, etcétera. Debe tener en cuenta los peligros de su método: interpretar mal una comedia por medio de asociaciones vagas, revelación intuitiva, irracionalidad desenfrenada, medioverdades y meras falsificaciones, etc.

Ahora voy a explicar un poco mi método de analizar e interpretar una comedia. En primer lugar leo la obra con mucho cuidado, línea por línea, casi palabra por palabra para obtener el significado. Creo que el autor tenía un problema o una idea que quería dramatizar. Entiende la psicología por intuición o por sentido común; conoce el comportamiento humano de su observación y experiencia. En otras palabras tiene todos los elementos humanos al alcance de la mano. Pero si hubiera de parar aquí, no sería más que un observador de los hechos. Tiene que servirse de su genio artístico y ésto nos da un incentivo más para leer y estudiar una comedia con muchísimo cuidado—quiero descubrir cómo el autor proyecta su significado en forma dramática. Analizo una obra acumulativamente

porque el espectador o el lector así recibe su impresión— es decir, acumulativamente. Aunque el autor concibiera su obra en total (o como una síntesis), sin embargo, la escribe de una manera acumulativa también.

Después de leer una comedia, escribo un análisis detallado de su estructura, basado sobre el significado que el autor intentaba comunicar. No emprendo este análisis que demuestra la función de las varias partes y su relación con la obra en conjunto hasta estar bien seguro de haber averiguado el significado básico de la obra. Esto exige que se lea la obra varias veces. Pero quiero decir aún más: que se estudie la obra, que se reflexione bien lo que significa. Luego estoy listo para averiguar cómo el autor acomoda su idea a la forma dramática.

El método puede dividirse en las siguientes categorías: dicción, personajes, tema, trama y técnica. No se debe pensar que éste sea el orden exacto en que estudio las categorías. En cualquier momento puede ser que trate de todas estas categorías a la vez. Empecemos con un estudio del lenguaje.

La básica unidad expresiva y comunicativa de la comedia es su dicción. Este aspecto del arte dramático es de suma importancia en la creación de un drama porque el autor debe escoger la palabra más expresiva de cada ocasión. El dramaturgo ha arreglado su dicción en orden signifiante y significado, es decir, en forma dialogada. Una de las primeras tareas del investigador es examinar la agrupación de las imágenes. Muchas veces el autor emplea la técnica de reforzar su significado con el uso de la redundancia y la agrupación de imágenes. Al mismo tiempo que hace el dramaturgo una comparación, hace también un contraste que tiene el efecto paradójico de señalar diferencias y semejanzas para aumentar el impacto emocional. Por la economía del tiempo en el drama, no se pueden malgastar palabras. El autor debe sacar de ellas cada matiz posible de significado.

Muy estrechamente eslabonado a la dicción está el simbolismo. ¿Cómo funciona el simbolismo (si lo hay) en la comedia y cuál es su relación con el significado total? Se pueden distinguir por lo menos cuatro tipos de simbolismo. Primero, el lingüístico. Este tipo no necesita larga

explicación porque su conexión con el lenguaje y la dicción es obvia. En *el burlador de Sevilla*, después que Don Juan ha seducido y abandonado a Tisbea, la pescadora sale corriendo de su choza, gritando:

¡Fuego, fuego, que me quemó.
que mi cabaña se abrasa!

La palabra fuego aquí no sólo se refiere literalmente a su choza que se quema, sino también figurativamente a la pasión del amor que ha causado la pérdida de su honor. Simbólicamente, no sólo el cuerpo está consumido del fuego del amor, sino también el alma está en peligro de inflamarse en las llamas del infierno:

¡Fuego, zagales, fuego, agua, agua!
¡Amor, clemencia, que se abrasa el alma!

O se puede entender el simbolismo de otra manera: la destrucción de su choza representa que el fuego es el último destino del hombre a causa de sus pecados imperdonables. Hay una asociación sugestiva aquí con la aniquilación final de Don Juan cuando se hunde en el abismo del infierno en la última jornada después que se ha quemado la mano en las llamas.

El segundo tipo se llama simbolismo del escenario (en inglés «stage symbolism»). Se refiere a las cosas físicas y materiales vistas en la escena, a las cuales aluden los actores, y que tienen algo que ver con el significado de la comedia. En *El villano en su rincón* de Lope, se sirve una cena simbólica en la tercera jornada en que figuran un cetro, un espejo y una espada. Estos accesorios tienen un significado especial para el terco y orgulloso villano, Juan Labrador, que se niega a visitar al rey. El cetro, según Lope mismo, simboliza el poder y la autoridad del monarca sobre todos sus sujetos, el espejo refleja la majestad de Dios y la espada representa la justicia.

El tercero es el simbolismo mítico. Este tipo incluye las áreas de la religión, el folklore, la antropología, la sociología, el psicoanálisis y las bellas artes, etc. Este concepto del simbolismo es, como la poesía, una especie de verdad, no una rival de la verdad histórica o científica, sino más bien un suplemento. Funciona por medio del universal o arquetipo y expresa verdades o ideales sin limitación de tiempo. En *La vida es sueño*, por ejemplo, Se-

gismundo no es sólo un carácter de carne y hueso, sino que es el representante de todos los seres humanos en su lucha entre la razón y las emociones, como Menéndez y Pelayo ya ha indicado. Don Juan representa un tipo extremo: es el instinto biológico fuera de sí.

El cuarto se llama el simbolismo representacional. Es una forma de pantomima en que la acción se congela en un cuadro inmóvil con objeto de reforzar el básico significado de escena. En la única comedia mitológica de Tirso, **El Aquiles**, jornada tercera, escena 3, el protagonista, el mayor guerrero de los griegos ha sucumbido a la abrumadora fuerza del amor, y lo encontramos acostado en el regazo de Deidamia. Ésta le ha tentado a que se tienda así para impedirle que arriesgue la vida en la guerra trojana, que es su destino. Deidamia le trenza el pelo a Aquiles, diciendo «para detenerte en prisión / he tejido yo estas trenzas». Así ella le contiene su ímpetu guerrero para retenerle egoístamente a su lado. Vestido de mujer, Aquiles está tendido casi impotente en el regazo de su amante. Esta escena estatuesca expresa una verdad básica, y apenas necesita el diálogo para reforzar el sentido.

¿Por qué escoge Tirso este simbolismo representacional particularmente externo cuando cualquier combinación de actitudes asumidas y físicas pudiera haberse usado? El punto es precisamente que cualquier forma física no pudiera emplearse sino sólo la que se usó Tirso específicamente en esta escena. El simbolismo representacional es esencialmente una manera visual de ser o estar; o para describirlo de otro modo, es una representación plástica, tal vez, mejor resumida por la palabra «estatuesca».

Después de leer y estudiar muchas veces una comedia, empiezo a percibir la forma de ella, es decir, su trama, sus personajes, sus temas, sus imágenes, y por fin su significado. O distingo un tema escondido u otra faceta del arte del dramaturgo que puedo desarrollar. En otras palabras me pongo a trabajar a base de una intuición o una premisa que quiero demostrar. Cualquier crítico que trabaje así, tiene que valerse de su imaginación creadora, su intuición, su percepción. Al decidir en un punto de enfoque lo que quiere demostrar, tiene que sacar citas de la obra para exponer su tesis. La forma puede ser medio-narrativa o medio-lírica y casi ritualista.

A medida que estudiamos el lenguaje, las imágenes y los símbolos, empezamos a adquirir una penetración en los personajes. Se ha dicho que a la comedia le falta el retrato de personajes, y que la caracterización ha sido superficial porque está subordinada a la creación de la trama. Claro está que esta idea se debe a la influencia de Aristóteles en la teoría de la comedia el cual escribía que el carácter es subsidiario a la acción

Aquí debemos señalar que los dramaturgos españoles del Siglo de Oro escribían para vivir. El público tenía manía de ver novedades; se aburría fácilmente y siempre exigía comedias nuevas. Se puede argüir que por la economía de drama no había tiempo para la creación de grandes caracteres profundos; pero a pesar de esta situación forjaban tales destacadas figuras como Juan Labrador en *El villano en su rincón*, Mengo en *Fuente ovejuna*, Peribáñez en *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, El duque de Ferrara en *El castigo sin venganza* de Lope. Don Juan en *El burlador de Sevilla*, Marta en *Marta la piadosa* de Tirso. Segismundo en *La vida es sueño*, Semíramis en *La hija del aire*, Pedro Crespo en *El Alcalde de Zalamea*, Cipriano en *El mágico prodigioso* de Calderón (2).

La confusión entre si el carácter determina la acción o si la acción forja el carácter procede de la estrecha interrelación entre el carácter y el ambiente. Actúan el uno sobre el otro. Si falla el uno, afecta el otro. Por ejemplo, el malo del Comendador de *Fuente ovejuna* afecta el curso de la acción. Por ser lascivo y por no importarle nada la dignidad del individuo, intenta seducir a las muchachas del pueblo y a la mujer de Frondoso. No son los incidentes de la acción de la trama que dominan el carácter del Comendador sino lo contrario. En el nivel político se ve también la maldad del Comendador que por su propia ambición y orgullo se rebela contra la hegemonía de los Reyes Católicos para satisfacer sus propios caprichos. Esta rebelión penetra no sólo en el mundo político sino también el social en que procura el Comendador profanar las buenas costumbres de la sociedad. Es un degenerado cuyo comportamiento varía poco, por eso causa su propia destrucción. En la última mitad de la comedia se destaca el carácter de Mengo. Primero es algo tímido ante la autoridad del juez, pero con el estímulo y la aprobación de los aldeanos

- (2) A. A. PARKER opina que la caracterización es esquemática, es decir, que no se dan detalles sino sugerencias que el lector puede completar en su imaginación. Véase su *The Approach to the Spanish Drama of the Golden Age* (London, 1957), p. 5. Consúltense también: JUANA DE JOSE PRADES, *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva* (Madrid, 1963). Un estudio de los tipos convencionales basado sobre las comedias menos conocidas; ANGEL VALBUENA PRAT, «Sobre la creación de caracteres y la temática de Tirso de Molina», *Segismundo*, I, no. 1 (1965), 11-22; y GERALD E. WADE «The Character of Don Juan», en *Hispanic Studies in Honor of Nicholson B. Adams*, Edited by John Esten Keller and Karl-Ludwig Selig. (Chapel Hill; University of North Carolina Press, 1966), pp. 167-78.

- (3) JOSE F. MONTESINOS ha estudiado la nobleza de carácter, el amor, el sentido de la aventura y la realidad de su ensayo «Algunas observaciones sobre la figura del donaire,» en sus *Estudios sobre Lope* (Salamanca: Anaya, 1967), 21-64.

se hace el valiente. Pero puede ser que sólo actúe de valiente.

La comedia contiene cierto número de personajes convencionales. Si hay hijos casaderos, hay un padre (raras veces una madre), o escudero o un pariente que los cuida. Luego tenemos los galanes y las damas que mantienen el interés romántico. De los criados, tal vez uno sirva de gracioso con sus equívocos, chistes y donaires (3). A menudo uno acompaña al amo a la universidad donde también disfruta de la educación. Por eso puede servir de secretario y también de confidente, o tercero. El gracioso también puede ser algo rústico y aficionado a beber, comer y charlar. A veces los criados imitan la acción de sus amos.

El galán enamorado no puede ver bien la realidad de una situación y por eso cuenta con los consejos de su criado o lacayo que ha tenido citas muchas veces con toda clase de mujeres.

En varias comedias se encuentra un paralelismo de amores entre amo y criado. Si el amo está desdeñado de su novia, ocurre lo mismo con el criado. Al final tanto el amo como el criado se casan con sus respectivas novias.

La figura del donaire da a la comedia sus momentos de comicidad, pero a veces la figura del donaire puede ser muy seria.

Ahora volvamos nuestra atención a la importancia del personaje en la comedia. ¿Cómo se forma la caracterización de los personajes? En primer lugar por el diálogo por lo que dicen y por lo que otros dicen de ellos. En segundo lugar se indica por medio de la acción, es decir, por lo que hacen, por ejemplo, cómo actúan frente a las exigencias o las crisis de la vida.

Muchos factores entran en la formación de un personaje. Se pueden mencionar las tres dimensiones de un ser humano: la física, la sociológica y la psicológica. No basta saber que un personaje es religioso, descortés, traicionero, degenerado. Se debe saber por qué. Deseamos saber por qué el hombre es como es, por qué cambia su carácter constantemente, y por qué ha de cambiar sin que él lo quiera.

La más sencilla de las tres dimensiones es la física. Los dramaturgos españoles no se detuvieron mucho en presentar ni en analizar el aspecto físico de sus persona-

jes. La mayoría de los galanes son guapos y la mayor parte de las damas son bellísimas; raras veces se encuentra la paradoja como **La hermosa fea**. Pero de vez en cuando el dramaturgo describe brevemente la dimensión física. En **La vida es sueño**, Segismundo está vestido de pieles, según las acotaciones (I, 2).

Cuando nos enteramos de su encarcelamiento por razón del augurio y su aislamiento de la sociedad, se puede comprender fácilmente por qué es un hijo salvaje de naturaleza y su rebelión no sólo contra su padre sino también contra la sociedad (4).

Rosaura (I, 1) va vestida de hombre; esto refleja un carácter agresivo usualmente asociado con el machismo. Surge de nuevo su belicosidad cuando aparece más tarde:

**monstruo de una especie y otra,
entre galas de mujer
armas de varón le adornan**

(III, 10. vv. 2725-27)

La segunda dimensión es la sociológica. Criado en una torre donde no ha visto más gente que Clotaldo, su carcelero, Segismundo no sabe cómo portarse en sociedad cuando le traen a la corte. El encarcelamiento y aislamiento de sociedad explican por qué se comporta como un salvaje y trata a la gente de una manera tan cruda y descortés.

La tercera dimensión es la psicológica, el resultado de las otras dos. La fusión de las tres da vida a la ambición, a la frustración, al temperamento, a las actitudes y a los complejos. Tal vez sea esta dimensión la más importante de la comedia. **La vida es sueño** contiene una revelación de la mente de Segismundo, sus sentimientos, sus amores y sus odios. Podemos ver claramente su psicología y cómo fluye de su caracterización física y sociológica.

Un personaje cambia constantemente. La perturbación más pequeña de su vida bien ordenada va a irritar su placidez y crear un trastorno mental, como una piedrecita que tirada a un charco va a crear círculos de gran alcance. Volviendo otra vez a **La vida es sueño** vemos que cuando Rosaura descubre a Segismundo en la prisión, se hiere la soberbia de él grandemente y la amenaza con daño físico. Al mismo tiempo el príncipe sucumbe al poder del amor:

- (4) soy un hombre de las fieras,
y una fiera de los hombres.
(I, 2, vv. 211-12).
Segismundo aparece vestido
de pieles. A. A. PARKER discute el complejo de Édipo en
«The Father - Son Conflict in
the Drama of Calderón,»
FMLS, 2 (1966), 99-113.

tú sólo, tú has suspendido
la pasión a mis enojos,
la suspensión a mis ojos,
la admiración a mi oído.

(I, 2, vv. 219-21)

Parece que los seres humanos tanto como los microbios de una cédula reaccionan a la presión de su medio ambiente. Más tarde Segismundo reprocha a su padre por abandonarle en la prisión donde le faltó el afecto paternal:

**Mi padre, que está presente,
por excusarse a la saña
de mi condición, me hizo
un bruto, una fiera humana;
de suerte que cuando yo
por mi nobleza gallarda,
por mi sangre generosa,
por mi condición bizarra
hubiera nacido dócil
y humilde, sólo bastara
tal género de vivir,
tal linaje de crianza,
a hacer fieras mis costumbres:
¡qué buen modo de estorbarlas!**

(III, 14, vv. 3168-3181)

Todo se puede cambiar, sólo el cambio es eterno. Las condiciones cambian y moldean al personaje sin que él quiera cambiar. Cada personaje es la suma de su fisonomía y las influencias que su medio ambiente ejercen en él.

La dialéctica procede de los griegos que la usaban para querer decir «conversación» o «diálogo». Los ciudadanos de Atenas consideraban la conversación como el arte supremo de descubrir la verdad y hablaban para encontrar al mejor conversacionalista o dialéctico. El mejor era Sócrates y se puede leer algunas conversaciones suyas en **Los diálogos** de Platón. Sócrates descubre la verdad por medio de este proceso: expone una propuesta, halla una contradicción, y corrigiéndola a la luz de esta contradicción, descubre otra contradicción nueva. Este proceso continúa indefinidamente. Si uno examina este método más a fondo, se descubre que el movimiento se alcanza por medio de tres pasos. Primero la exposición de la propuesta, que

se llama **tesis**. Luego el descubrimiento de una contradicción, que se llama **antítesis**, lo contrario a la propuesta original. Finalmente se corrige la propuesta original, y se formula la tercera propuesta, la **síntesis**, que es la fusión de la propuesta original y su contradicción. Estos tres pasos —tesis, antítesis, síntesis—, son la ley de todo movimiento. Todo lo que se mueve constantemente, se niega. Todo se cambia a su contrario por medio de movimiento. No hay nada que no se mueva. El cambio constante es la quinta esencia de toda la existencia. Todo contiene en sí mismo su propio contrario. El cambio es una fuerza que le impulsa a moverse, y este mismo movimiento llega a ser algo distinto de lo que era.

Un ser humano es un laberinto de aparentes contradicciones y de muchas perplejidades. Pensando hacer una cosa, hace otra; amando cree que odia. Oprimido, humillado, pegado, el hombre todavía profesa compasión por los que le han pegado, humillado y oprimido. ¿Cómo se explican estas contradicciones? Hay que recordar que sin contradicción no habría ni movimiento ni vida. Tal vez Segismundo resume todas las contradicciones del hombre

**...y sé que soy
un compuesto de hombre y fiera**

(II, 6, vv. 1546-47)

Segismundo es un personaje de carne y hueso dotado de ambas tendencias, lo malo y lo bueno. Por eso representa al hombre general. Tiene un fin dual en la comedia: el de expresar los sentimientos, y experimentar las frustraciones y desengaños de un individuo mortal y el de representar la vida de todos los seres humanos en general.

La **tesis** es el deseo de Segismundo de hacer lo que le dé la gana:

**nada me parece justo
en siendo contra mi gusto.**

(II, 5, vv. 1417-18)

La **antítesis** es el consejo del padre:

**mira bien lo que te advierto,
que seas humilde y blando,
porque quizá estás soñando,
aunque ves que estás despierto**

(II, 6, vv. 1528-31)

La **síntesis** ocurre cuando Segismundo acepta la idea y decide cambiar su conducta:

**Es verdad; pues reprimamos
esta fiera condición,
esta furia, esta ambición,
por si alguna vez soñamos.**

(II, 19, vv. 2148-51)

Toda la naturaleza cambia incluyendo al hombre. Un personaje que al principio fue arrogante puede ser muy humilde al final. Se puede pensar que un personaje nunca cambia. Pero tal persona nunca existió. Es posible que un hombre guarde sus convicciones religiosas a través de los años, pero al escudriñarle más cuidadosamente es fácil que sus convicciones se hayan profundizado o que sean más superficiales.

Un buen ejemplo del desarrollo de un personaje es el de Juan Labrador de **El villano en su rincón**. Juan está contento con su vida en el campo donde da gracias al cielo a su bondad divina. Nació en una aldea, dos leguas de la corte que no ha visto desde hace sesenta años. Cuando su hijo Feliciano, que anhela trasladarse a la corte, pide a su padre que visite al rey, Juan Labrador responde:

**Yo propuse, Feliciano,
de no ver al Rey jamás,
pues de la tierra en que estás
yo tengo el cetro en la mano.**

(I, vv. 495-8)

Pero el orgullo de Juan Labrador cambio debido a las ideas de sus hijos y la visita de incógnito del rey. Cuando el rey llama a Juan Labrador éste se da cuenta de que ya había comido con él. Así se humilla su soberbia cuando comenta:

**Señor, mi error conozco, digno ha sido
de la muerte, quitad a aquel cordero
el cuchillo del cuello, al mío os pido
que trasladéis el merecido acero.**

(III, vv. 844-47)

Se revela el carácter por medio de conflicto; el conflicto empieza con una decisión, y la decisión se toma por la premisa de la comedia. La decisión tomada por un perso-

naje necesariamente pone en movimiento otra decisión por el adversario. Y estas decisiones, una el resultado de la otra, son las que mueven la comedia a su último destino —la prueba de la premisa—. En **El villano en su rincón** la premisa es que el amor tiene el poder de concertar voluntades contrarias, juntando personas de rango desigual y despertando respeto mutuo.

El conflicto puede tener lugar en uno o dos niveles: como un choque exterior entre dos fuerzas opuestas (antagonista contra protagonista) y como una ruptura experimentada en la mente de uno o más de los personajes principales. La lucha interior causada por fuerzas fuera o dentro de un personaje a menudo es la realidad principal que da significado a la comedia. El protagonista es el personaje principal que se encarga de un movimiento o causa. Sin protagonista no hay comedia. Es el protagonista que crea el conflicto y empuja la acción adelante. El protagonista sabe exactamente lo que quiere. Por necesidad debe desear algo con tanto anhelo que destruirá o será destruido en sus esfuerzos para alcanzar su meta, sea la venganza, el honor, la ambición, etc. El protagonista ha de ser agresivo, inflexible y aún inhumano. Tal personaje es el pueblo de **Fuenteovejuna**. Movidó por la justicia, hacen cortar la cabeza al Comendador por sus crímenes contra la sociedad. Luego decide mantener ante el juez que fue Fuenteovejuna que mató al Comendador.

El desarrollo del protagonista ha de ser más extenso que el de los demás personajes. Los otros personajes pueden pasar del amor al odio o viceversa, pero no el protagonista porque cuando empieza la comedia el protagonista ha decidido su plan de acción a un punto cerca del clímax. El protagonista está impulsado por fuerzas dentro de sí y fuera de sí que participan en formar su carácter.

El que se opone al protagonista es el antagonista y por necesidad es tan fuerte, y tan inhumano como el protagonista. En **Fuenteovejuna**, el antagonista es el Comendador y es tan inflexible, y tan inhumano como el protagonista, el pueblo de **Fuenteovejuna**, movido por la ambición, y la lujuria, trata de destruir el reino de Fernando e Isabel, y pisotea el honor de las aldeanas.

Los personajes en las mejores comedias son bien distintos; no son todos buenos ni todos malos. Esta orques-

tación exige personajes bien delineados e inflexibles en su oposición, moviendo de un polo hacia otro por medio de conflicto. Por decirlo de otra manera debe haber contraste en el carácter de los personajes en una buena comedia.

Los personajes no son todos de la misma caracterización; deben ser distintos en temperamento, filosofía y discurso. Si todos fueran iguales no habría conflicto. Hay contraste entre protagonista y antagonista, produciendo el conflicto. Encima de todos está el protagonista, el personaje más importante del reparto. Este es el principio de subordinación; por decirlo de otra manera los demás están subordinados al protagonista.

En los Siglos de Oro los moralistas se preocuparon de las pasiones y la razón. Este conflicto entre la pasión y la razón es importante en extremo. La realidad psíquica intuida por los dramaturgos de aquel entonces y corroborada por los sistemas de Aristóteles y Santo Tomás de Aquino y también por los psicólogos modernos le da un espíritu de universalidad.

Los dramaturgos tanto como los moralistas se interesaron en la lucha entre la pasión y la razón. Muchos eran clérigos a la vez y querían demostrar en sus comedias que el dominio de la pasión por la razón y la supresión de la lujuria eran los básicos requisitos para alcanzar la verdadera felicidad. La falta, por ejemplo, de entender la súbita inversión en el comportamiento de un carácter, puede impedir que el lector entienda bien la comedia y, por eso, puede que la interprete mal. El repentino cambio en la Duquesa del odio al amor (en una comedia atribuida a Tirso, *La ninfa del cielo*) se puede explicar como un caso de *enantiodromia*, una ley regulativa descubierta por Heráclito para indicar el flujo de una emoción a su contraria. Es posible que un crítico que no conozca esta ley condene la obra porque no se ha preparado bien el cambio; otros que saben psicología reconocerán la reacción normal a la tensión.

No me intereso primariamente en las neurosis de un artista literario, ni en los complejos escondidos en la obra, ni en su arte disfrazada como el cumplimiento de sus deseos suprimidos. Sí que me intereso en averiguar cómo satisface la obra emocionalmente, y qué relación lleva la es-

estructura formal a la psicología básica que el autor ha descrito.

A medida que los personajes empiezan a definirse en términos de la acción y el diálogo, las ideas principales comienzan también a tomar forma. Trato de explicar la relación precisa que cada personaje lleva a la idea central de la comedia. ¿Cómo contribuye su presencia al desarrollo y modificación de la acción? Esto nos trae a un análisis de la trama en sus varios aspectos y al papel que desempeña cada personaje en el desarrollo de la comedia.

Se estudia y se analiza con cuidado la intriga para averiguar cómo los varios episodios e incidentes permanecen unidos o tienen cohesión. ¿Contribuye el arreglo de las escenas más efectivamente al desarrollo de la intriga y adelantan lógicamente al climax y desenlace? ¿Suceden los episodios por casualidad, o prepara el autor la acción de antemano? ¿Hay buena sincronización o velocidad de la acción? ¿Se mezcla la acción secundaria con la principal para formar una entidad coherente y armoniosa? ¿Hay una trama secundaria y cuál es su función? ¿Se refuerza la acción principal por iluminación o reflejo?

Hay tres importantes factores que considerar en la forma de la intriga: selección de incidentes, su arreglo y la incertidumbre del desenredo. Puesto que ha de haber economía en el drama, me detengo a examinar los incidentes para averiguar si se han escogido con objeto de subrayar lo esencial de la acción principal. Quiero saber si hay una disposición climática de los episodios dentro de cada jornada y dentro de la comedia entera. ¿Evoluciona un episodio con naturalidad del anterior? ¿Adelantan la trama todos los episodios o hay algunos que no encajan en la trama? Los incidentes no sólo deben interesar por sí mismos, sino también deben estar dispuestos de tal manera que despierten la curiosidad del público sin descubrir prematuramente el desenlace. Este factor se llama «suspense». En algunas comedias el público puede intuir la conclusión antes de que termine la obra, pero el espectador tiene la curiosidad de saber cómo los personajes determinan su destino. Además, hay incertidumbre acerca del desenredo y esta duda exasperante usualmente basta para mantener el interés y la atención del auditorio.

Los dramaturgos del Siglo de Oro desarrollaron con frecuencia una acción secundaria y paralela para aumentar el impacto de la acción principal en el público. Raras veces es la intriga secundaria un mero apéndice de la principal; más bien están unidas de tal manera que cualquier escisión destruiría la unidad esencial y la belleza que el autor quería expresar. Muchas veces la acción secundaria se funda en una base sociológica y la acción principal en una psicológica. Ésta es una simplificación extremada, porque a menudo las dos acciones son interdependientes y correlativas al punto que es imposible separarlas, y partes del aspecto psicológico y sociológico han de encontrarse en ambas acciones y se asocian con una cuestión moral. La comedia de Tirso de que hablábamos antes, **El Aquiles**, es un caso típico. En ella la acción principal trata del problema psicológico del héroe dramatizado en una lucha entre las características masculinas y femeninas de la condición hermafrodita de Aquiles; la acción secundaria trata de su integración en la sociedad como se refleja en la guerra troyana. Estas dos acciones están entrelazadas, aunque la acción secundaria empezó antes que la acción principal. Y forman su propia unidad porque las sustenta un rompimiento del **statu quo**. La trama principal refleja la secundaria y ésta se refleja en aquélla, una técnica de refuerzo mutuo, porque la idea dramática encajada en la secundaria se expresa en miniatura por un rompimiento igual en el cumplimiento del destino de Aquiles en la principal.

Frecuentemente la acción está dispuesta o agrupada en una o más escenas que llamo unidades o bloques de acción. Un bloque de escenas desarrolla una idea dramática; una acción intenta alcanzar una unidad de impresión. A veces contiene en sí los principios de la acción secundaria. El próximo bloque de escenas puede tratar de una agrupación nueva de personajes y puede desarrollar un móvil nuevo. Así procuro hallar la relación entre el bloque nuevo y el anterior, lo que añade y lo que modifica. En otras palabras estudio y analizo cada escena y bloque de escenas como parte integrante de una entidad total y para descubrir lo que se presenta, y por qué se presenta en este momento y cómo se ejecuta dramáticamente.

Lope de Vega en su **Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo** expone ciertas reglas para escribir una come-

dia: el acto primero debe desarrollar la exposición, el segundo el enredo y el tercero el desenredo. Pero nunca resultó la comedia de la misma manera en que Lope había prescrito. La exposición podía aparecer en cualquier acto donde se necesitara para dar información. Usualmente se encuentra la exposición en forma de diálogo entre personajes secundarios o entre criados al abrirse el acto primero, o en largos soliloquios. Aunque el diálogo y el monólogo son los principales modos de conducir la expansión, no son los únicos. Otro es la acción que pasa en las tablas, y aun otro es la forma simbólica que ya he discutido.

La noción de que Lope no podía escribir nada más que improvisaciones, nada profundo porque ha compuesto cosa de mil quinientas comedias, es falsa y engañosa. Recientes estudios han demostrado que sus comedias en su mayoría están bien construidas. Si es verdad que algunas se habían compuesto en dos o tres días, entonces esta rapidez da más fe de su genio y debe ser otro motivo de nuestra admiración para aquel monstruo de la naturaleza. De todos modos la idea errónea de la superficialidad de la comedia como reflejo de la época y nada más, debe ceder a un nuevo concepto fundado sobre investigaciones científicas y es que la comedia es una de las mayores contribuciones de España a la literatura mundial.