

E S T I L O S D E L D R A M A
Extractos del libro
"Producing the Play"
de : Jhon Gassner.

Segunda parte.

B).- Estilos Particulares: Sin querernos adentrar en la extensa narración de los estilos históricos que más bien pertenecen a una historia del teatro y, por otra parte, sin pretender hacer un resumen completo de ellos, es posible distinguir los siguientes estilos en el drama occidental:

- a) Clásico (Griego)
- b) Neo-clásico (Renacimiento, clásico francés)
- c) Comedia aristofanesca
- d) Comedia no aristofanesca (La postrema comedia)

griega y la romana, y sus variantes)

e) Moraldades

f) Romántico (medieval, isabelino)

g) Realista

h) Simbólico

i) Espresionista

j) Epico (La "pieza didáctica", el "periódico hablado", etc)

a) Clásico: La Tragedia clásica (Griega) destaca por su estructura compacta y su unidad, aún cuando la unidad de tiempo y lugar no es tan estricta como lo pretendieron los estudiosos del Renacimiento. (Por ejemplo, hay dos lugares de acción en las Eumenides de Esquilo el templo de Apolo en Delfos y la montaña de Ares en Atenas donde Orestes es juzgado) La obra está construída por una serie de episodios separados por odas corales, que sirven de telón. Después del prólogo, la obra comienza con una oda coral y casi siempre termina con una oda. (No sucede lo mismo en el Agamenón donde la obra termina con los parlamentos de Clitemnestra en que ella le asegura a su amante que todo se arreglará). Casi siempre concluye, especialmente en las obras de Eurípides, con una epifanía; un dios aparece para resolver la acción o deshacer el nudo que ha sido formado por la complicación dramática. La obra combina la canción, con el recitativo y la narración de algún Mensajero y la acción dramática. Toda acción violenta, como ser el crimen, suicidio, desfiguración y sacrificios humanos ocurren fuera del escenario, sin duda a causa del tabú que existía de presentar violencias físicas en el escenario.

Las otras características de la tragedia griega no son tan importantes para una producción moderna. La tragedia sólo empleaba tres actores, pero como estos representaban diferentes roles poniéndose diferentes máscaras, hoy día se pueden utilizar tantos actores como personajes haya. Además se pueden destacar algunos actores del coro de modo que las odas corales no son dichas al unísono y los diferentes versos pueden ser dirigidos a ciertos actores o a otros miembros del coro. (Por lo demás no hay razón para creer que los miembros de un coro

griego hablaban al unísono) El coro estaba formado por doce o a veces quince personas, y representaban un grupo homogéneo como ser senadores en "Antígona" o un grupo de hombres en "Agamenón" que han sido de jado atrás, por ser demasiado viejos para servir en el ejército; pero naturalmente que la cantidad de corifeos puede ser modificada en una producción moderna. El Corifeo casi siempre se dirigía a los actores. En las tragedias también se utilizaban personajes que no hablaban para encarnar a soldados, sirvientes y otros, que dieran un sentido de movimiento de masas en el escenario. Una producción moderna también puede echar mano de ellos y no hay ninguna ley que les prohíba improvisar, aún cuando demasiada libertad en este aspecto puede ser peligrosa, y a veces desastrosa. La tragedia clásica utilizaba música (interpretada por una flauta y cantada por el coro) Eurípides hasta requería solistas. La música especial que correspondía a cada obra ha sido extraviada, pero los compositores modernos pueden obviar esto utilizando elementos modernos, a menos que el director desee un efecto arcaico. También se precisaba danzas en las producciones; pero se puede prescindir de ellas salvo en los lugares donde el texto lo requiere. Finalmente, estas obras casi siempre requieren de procesiones.

Mucho se ha dicho que la tragedia griega tenía una cierta similitud con la ópera moderna. Esta comparación puede ser peligrosa ya que puede llevar a la espectacularidad y superficialidad que caracteriza a la ópera.

En verdad, cuando se utiliza una puesta en escena o peretística para el montaje de una tragedia griega de inmediato nos parece pseudo teatral. Para un público acostumbrado a un comportamiento real en el escenario, esto parece incongruente, sobre todo siendo el texto tan honesto y directo.

b) Tragedia neo-clásica: La tragedia neo clásica,

cuyo ejemplo más perfecto se encuentra en la obra de Jean Racine, no contiene el elemento coral o lírico de la tragedia clásica griega (con algunas excepciones, como "Atalía" de Racine) En todos los otros aspectos, es similar a la tragedia griega y aún más rígida para respetar las unidades. Cuando se utilizan coros, como en el caso de "Atalía", la diferencia de estructura no vale la pena tomarse en cuenta. El diálogo largo, poético y formal (la "tirada") tiene la forma de un verdadero recitativo y es una prueba de elocución además de actuación. A pesar de toda su formalidad, el drama neo clásico es romántico y los franceses lo representan en estilo romántico.

Muchas son las dificultades con que debe enfrentarse una producción de este tipo: requiere actuación de virtuosos, excelente proyección de la voz y muy buena dicción.

c) La comedia aristofánica también conocida como "Comedia Antigua" es hiperactiva exagerada y sonora. La música, los coros, la danza y la acción todo está enfocado con este criterio, pero al mismo tiempo también se permite el lirismo más puro y hermoso. Aristófanes, cada vez que se transforma de sainetero en poeta, es uno de los líricos más consumados. La acción es casi siempre fantástica pero en cualquier momento puede virar hacia lo orgiaco y hacia un realismo crudo. La caracterización es generalmente gruesa y depende de tipos exagerados y distorsionados; el personaje individualizado y concebido de manera realista de Lisístrata en la obra del mismo nombre resulta por lo tanto excepcional en la "Comedia Antigua". La trama está estructurada de manera suelta y permite la inclusión de episodios llenos de imaginación que mantienen el interés más bien a través de su novedad que de la relación que poseen con la trama misma. Este estilo puede ser descrito como una farsa poética y tiene mucho parecido con nuestra comedia musical. Cada vez que sea necesario reeditarlo debe mantenerse la viveza, el gusto y el movimiento de este estilo, omitiendo parte de su obscenidad.

La comedia aristofánica posee sin embargo elementos serios. Generalmente es satírica. Emplea el exordio directo después de la mayor lucha entre los caracteres principales cuando el coro se dirige directamente al público en lo que se llama la parabasis. Huelga decir que el estilo básico es no-ilusionista.

d) La comedia no aristofanesca: Esta es la comedia sin lirismo, sin elementos fantásticos y sin implicancias políticas, que se originó en el período helenístico y en Roma; se le llamó "Comedia nueva". Sus ejemplares más característicos se encuentran en las obras de Plauto, Menandro y Terencio.

Es una comedia de caracteres en el sentido de que retrata seres humanos que pueden ser reconocidos en vez de situaciones fantásticas. Aún cuando lo sobrenatural aparezca, como sucede por ejemplo en las comedias acerca de Anfitrión los caracteres no están orientados hacia lo fantástico sino hacia lo humano. Los personajes son tipos como el soldado jactancioso, el amante, el parásito, el hijo pródigo, el padre indulgente o severo, y otros.

Es una comedia doméstica en el sentido de que trata de los enredos de los caracteres, de los planes ingeniosos que trazan los amantes y sus sirvientes así como de los de sus antagonistas.

Es una comedia romántica en el sentido que las situaciones son románticas o bien surgen a través de impulsos románticos como el amor o el amorío. Las aventuras de los amantes, accidentes como desapariciones o secuestros de un personaje y el descubrimiento de parientes que no se veían hace mucho tiempo, comprometen estas complicaciones románticas.

Finalmente, es una comedia de costumbres porque la trama y los caracteres reflejan ciertos prejuicios o tipos sociales (el parásito, el esclavo, el soldado, etc.), ciertas costumbres, modas e inclinaciones de la época.

El estilo no aristofánico de comedia reaparece de una u otra forma en las farsas medioevales, en los "interludios" medioevales (en los cuales sin embargo falta la intriga y en su lugar se encuentran discusiones y debates), comedia renacentista, comedia dell'arte, la comedia de capa y espada, la comedia romántica isabelina, las comedias de Moliere y de su escuela, la comedia de la Restauración, la comedia del siglo 18 y de los siguientes.

El énfasis varía de acuerdo con las épocas. En la medioeval, la renacentista, la comedia dell'arte y la de capa y espada, el estilo es preferentemente el de la comedia de intriga. En la isabelina se encuentra la comedia romántica. En las de la escuela de Moliere, de la Restauración y en las obras de Sheridan es preferentemente la de la comedia de costumbres. Todos los tipos son creados para una puesta en escena no ilusionista utilizando los soliloquios, los apartes y otras formas de representación.

A partir de Ibsen, además de la comedia romántica y de la comedia de costumbres, surge preponderantemente la comedia de caracteres y comedia de ideas. (la obra de Bernard Shaw) La comedia post ibseniana es naturalmente ilusionista.

En la producción el problema radica en establecer cual es el elemento primordial en la obra y luego imponerlo como un tono o matiz sobre el resto. Por ejemplo hay una comedia de caracterización (o de caracteres) en "Noche de Reyes", pero el elemento esencial es el de la comedia romántica; o bien hay comedia de caracteres en el "Misántropo", pero debiera enfatizarse la comedia de costumbres - es decir el comportamiento de la sociedad en los tiempos de Moliere.

e) Moralidad, cuyo exponente es la moralidad medioeval. por ejemplo Everyman, personifica abstracciones como el Vicio, Las Buenas Obras, la Riqueza, y las utiliza como personajes de una obra teatral. Su naturaleza es alegórica y es drama didactico en el sentido que de-

muestra o enseña alguna lección. Aún cuando en sus comienzos estuvo unida al catolicismo, la moralidad puede no ser puramente religiosa. Su primer enfoque fué de tipo ético; luego expresó la filosofía humanista, la ciencia y las teorías educacionales propias del Renacimiento; más recientemente en "Liberty Jones" de Philip Barry expuso el conflicto entre la democracia y el totalitarismo. Su mayor encanto, así como también su mayor peligro (en la dramaturgia contemporánea) radica en su ingenuidad. Su fuerza radica en su simplicidad y concreción de ideas para lo cual utiliza figuras y referencias alegóricas que pueden ser fácilmente reconocidas.

Al ponerlas en escena, el único problema que presentan las moralidades, son su falta de interés. (Everyman es una excepción) La caracterización será naturalmente burda, pero no excluye el hecho de poderle otorgar a ciertos caracteres (la Riqueza y las Buenas Obras en "Everyman") algunos toques humanos. Las figuras alegóricas pueden ser concretas en vez de abstractas. Por ejemplo, la Riqueza puede ser representada por un financista de nuestro tiempo, si esta fuera la intención del director. En cambio, en la Edad Media, habría sido representada por un avaro obeso y sucio y, en la época isabelina, por un mercader lujosamente vestido.

f) Drama romántico; queda expresado en los misterios medioevales y en las obras de santos, en el drama isabelino, en las obras de aventuras de la Edad de Oro española, o en las obras de Schiller, Goethe, Hugo y Rostand, y en las obras de Ibsen escritas antes de su época realista (Brand, Peer Gynt, etc.) Sus características más destacadas con respecto a la forma son su extensión y la libertad de movimiento. No se preocupa de las unidades de lugar o tiempo; y ni siquiera se ciñe a perseguir una sola intriga. Tampoco posee unidad de tono, la comedia se mezcla a la farsa, a la tragedia, al melodrama de acuerdo al gusto y a la discreción del autor.

Puede emplear largos pasajes líricos, como por ejemplo las canciones en las obras shakespearoanas, las de Schiller y las de Goethe, pero el lirismo no está supeditado a una estructura dada como es el caso en los coros clásicos; no es formal. El diálogo es idealizado (los personajes se expresan como si fueran poetas) y el énfasis está colocado sobre la expresión en desmedro de la verosimilitud. Para lograr este fin, todos los métodos no ilusionistas son utilizados sin ninguna intención de justificarlos. Por cierto que esta descripción se refiere tanto a la tragedia como a la comedia.

El problema de la producción actual de un drama romántico reside específicamente en la fluidez que se le logre imprimir. Los episodios deben fluir de manera tan libre y continua como para que la magia teatral sea asegurada. En tal caso, el público aceptará las convenciones sin siquiera notarlas. La importancia de esto radica específicamente en los decorados; debe haber una gran variedad de áreas de actuación ya sea contando con un escenario permanente con diferentes niveles, o un escenario que puede transformarse fácilmente, un escenario giratorio o un escenario abierto con plataformas y sobre el cual se puede utilizar libremente la iluminación. Las cortinas, los bastidores también pueden utilizarse; pero mientras menos deba bajarse el telón, mejor será la representación.

Por esta misma razón se aconseja reducir los cinco actos de la obra a dos o tres. Mientras menos interrupciones haya en la representación, mejor, siempre que el público no se agote con una representación de tres horas consecutivas. El procedimiento que se escoja dependerá de los recursos que tenga la organización teatral y de las características mismas del escenario y equipo técnico.

Otro problema es el de no caer en una excesiva teatralidad. Donde esta se presenta se la deberá ajustar y hacer psicológicamente justificada. Hay ciertos personajes, como el Yago en "Otelo" por ejemplo, que la requieren; pero siempre debe ser colocada en un plano en

la cual el público pueda comprenderla. Cuando el lenguaje utilizado en la obra es elaborado debe de cirse con moderación y naturalidad, con excepción de los momentos que posee una justificación psicológica. También debe existir un compromiso con los momentos en que se utilizan elementos no ilusionistas en la obra. Los soliloquios y apartes se expresan mejor como lenguaje interior, como emanaciones de la emoción íntima del personaje en vez de ser dirigidas abiertamente al público.

g) El Drama Realista no requiere más descripción. Queda descrito por las características ilusionistas. Lo único que cabe anotar es que hoy día no se ajusta estrictamente a las características exclusivamente ilusionistas. "Contigo en la Soledad" (Ah, Wilderness.) tiene una escena en la cual el héroe adolescente cuenta sus vicisitudes en un largo monólogo. No obstante el efecto realista de la obra se mantiene, porque esta escena es psicológicamente justificada. En cierto aspecto "Extraño Interludio" también retiene sus características realistas. El drama exterior posee absoluta verosimilitud. El drama interior también posee verosimilitud una vez que se ha aceptado el truco como la manera de expresar sentimientos inexpressados y pensamiento. No hay ninguna distorsión en el fluir del pensamiento que es absolutamente lógico y realista, tanto en su secuencia como en su expresión.

El Naturalismo no es más que una forma extrema del realismo. Participa en forma estricta de la teoría de que los caracteres observados en el escenario son no teatrales. El esfuerzo para crear la verosimilitud se preocupa de cada detalle, y los detalles serán tan desagradables como lo permita el autor y la ley. Más aún, el naturalismo pretende completar la objetividad; pretende observar el carácter, el medio ambiente y la situación con una indiferencia científica y con una exactitud científica. "La Señorita Julia" de Strindberg, "Rose Brend" de Hauptmann y "El camino del tabaco" son los mejores ejemplos de esto.

A pesar de las implicaciones contenidas en el realismo y el naturalismo ambas corrientes pretenden reordenar la vida en el escenario. Lo único que hacen es que tratan de esconder la idea de que están reordenandola. El diálogo es natural y coloquial cuando las caracterizaciones y el medio ambiente así lo exigen. Sin embargo, aun este tipo de drama, el lenguaje está imperceptiblemente estilizado, más preciso y más colorido que en la vida diaria, y se utilizan momentos de elocuencia cuando ellos están justificados. Así no es posible la completa objetividad o no compromiso. Es muy posible que se despierte simpatía hacia ciertos caracteres o clases en obras que tanto sus autores como sus críticos consideran naturalistas.

La producción debe crear una sensación de verosimilitud. La vida en el escenario debe ser reconocible y plausible; sea cual sea el artificio o estilización que se emplee esta debe parecer natural. Esto sobre todo radica en los decorados, trajes, gestos, movimientos y forma de hablar. Se debe lograr un justo equilibrio; por ejemplo no se debe llenar de utilería una pieza que según el texto debe estar llena de objetos. También se debe cuidar que los efectos no distraigan. Esto se refiere a cualquier movimiento que rompa la unidad y a cualquier decorado a menos que tenga una plena justificación dramática.

h) El Drama Simbólico, tal como se le encuentra en las obras de Marterlinck y Andreyev, es esencialmente sugerente. En sus aspectos más moderados el efecto que se logra es uno de atmósfera, como en "Peleas y Melisanda", con sus sugerencias de destino y de la semi-realidad de la experiencia. La sugerencia y ciertas referencias externas como es el caso de "Los ciegos", en la cual un grupo de ciegos quedan a la deriva cuando el conductor de ellos, un sacerdote (que simboliza la iglesia) muere sin que ellos se den cuenta. En forma más extrema, uno o más de los personajes son símbolos y su comportamiento está orientado por el símbolo que representan. En la obra de Andreyev "El Rey Hambre", por ejemplo, el hambre está representada por una figura (Rey Hambre-un símbolo) que compadece a los pobres

e incita las masas a rebelarse pero más tarde las traiciona contra su voluntad. La obra explica que el hambre crea la revolución; pero que ese mismo hambre puede ser utilizado para mantener a las masas en sujeción.

El simbolismo puede ser ilusionista ("Peleas y Melisanda") o no ilusionista ("Rey Hambre" que es es tilizado, coral y lírico)

El principal problema de la producción (así como de la dramaturgia) de una obra simbolista reside en la claridad. Los caracteres y la acción simbólica deben ser perfectamente definidos. Ya al comienzo de la producción debe notarse de que se trata de una obra de esta naturaleza, a través de la atmósfera. Ya se ha anotado que cierto simbolismo aparece en los dramas más realistas como sería "El pato salvaje" de Ibsen, "La gaviota" de Chejov, y en el "Golden Boy". Pero en estas obras el símbolo no es indispensable; la historia tiene perfecta claridad sin él.

i) El Drama Expresionista es el más abiertamente teatral y no ilusionista de todos los tipos de drama. Arregla en forma obvia todos los acontecimientos y modifica el carácter, el diálogo y medio ambiente para lograr la forma más subrayada de la comprensión de la forma y contenido de una obra. Este es el denominador común de todas las obras expresionistas.

El expresionismo mezcla lo objetivo y lo subjetivo en forma muy libre. En el "Emperador Jones", el comienzo y el término de la obra son objetivos; las escenas intermedias que dramatizan las memorias raciales, los miedos y las formas de escape del dictador Negro son subjetivas.

El mundo entrevisto en muchas de las obras expresionistas es levemente distorsionado porque está sentido en forma subjetiva o bien porque proviene de la crítica que el autor le hace a la sociedad.

Lo último acontece en la obra de Elmer Rice "La máquina de sumar" donde la despersonalización y mecanización de los individuos por el industrialismo moderno está representado por personajes como el Señor Cero y sus conocidos, que están indicados por números y actúan mecánicamente. El lenguaje es generalmente telegráfico para dar la sensación de no realidad o de realidad. Los monólogos, frecuentemente muy largos, permiten a los personajes expresar sus pensamientos íntimos. Las repeticiones, los clichés, o los pensamientos incoherentes o inconclusos, los movimientos mecánicos y los retratos distorsionados de la realidad crean la impresión de un mundo confuso, caótico y mecanizado.

Los peligros más graves de esta dramaturgia son la confusión, el caos y el sensacionalismo; no es de extrañar por lo tanto que muchas de las obras expresionistas que tuvieron gran éxito entre 1918 y 1925 hayan fracasado. El principal problema que debe encarar la producción es la ingenuidad. El director tiene que encontrar maneras para llevar al escenario estas concepciones expresionistas. Puede recurrir a las máscaras, movimientos y lenguaje estilizado o mecanizado, y una iluminación adecuada (por ejemplo el árbol que se transforma en esqueleto en "De la mañana a la noche") y decorados adecuados (los muros con números grabados diseñados por Lee Simonson en la misma obra)

) Un desarrollo ulterior del expresionismo (casi una nueva ruta desde el mismo origen) es lo que se ha llamado Drama épico. Este es un término amplio utilizado por el director alemán Erwin Piscator. Lleva en sí el concepto de un drama demostrativo. Esto puede ser visto en los "periódicos parlantes" del difunto teatro Federal y en las "obras didácticas" de B. Brecht. Difieren del expresionismo por ser preponderantemente objetivas, analíticas y documentales más que subjetivas y sugerentes. Pero la estructura dramática no vuelve al naturalismo. Es episódico, combina diferentes estilos más bien presenta los hechos que los representa. Un narrador puede dirigirse al público y explicar el contenido social de ciertas escenas, algunos coros pueden expresar ideas de la obra, slogans de pensadores socia

les pueden ser citados, y estadísticas y cuadros proyectados en un ecran. Las escenas dramáticas serán cortas y estenográficas (justo lo necesario para transmitir la esencia del episodio) y numerosas. Para ilustrar alguna idea el dramaturgo puede aún utilizar elementos simbólicos. Por ejemplo cuando el pequeño hombre Schweik en "El buen soldado Schweik" es llamado a prestar servicio en el ejército austriaco, lo único que ve es una cara enorme, una caricatura del médico todopoderoso e impersonal que lo va a examinar. El drama épico trata de conglomerar las facetas sociales y económicas del mundo de hoy y representar fuerzas sociales dinámicas. (Véase la obra de B. Brecht) Ve los caracteres no como individuos sino como unidades de un mundo socialmente condicionado en el cual el individuo es parte de la masa.

En las obras de Brecht hay mucha imaginación y poesía presentes. El "drama épico" está orientado en forma realista, construido en forma épica en la cual un punto de vista o una idea del autor está expresada y demostrada por medio de los elementos que él piensa serán más clarificadores. En un drama como aquel la creación de una ilusión y el estímulo de la emoción y la empatía no son consideraciones de peso. La meta es estimular el pensamiento, el análisis y el juicio. Brecht en particular ha transformado en una virtud el hecho de romper la unidad de tono y de clima en el drama épico, para disminuir la ilusión y la empatía vigorizando en esta forma la objetividad y el juicio del público.

El drama épico es abiertamente documental en las variantes conocidas en América como "periódico hablado o vivo", como serían por ejemplo las obras "Poder" y "Un tercio de la Nación", la una trata de las utilidades públicas y la otra de la necesidad de desalojar los conventillos. Ambas fueron producidas por el Teatro Federal de 1930. Resulta claro que el "periódico vivo" es generalmente fru-

o de una colaboración y es específicamente creado con fines precisos.

Ante la producción, como la dramaturgia, enfrentan el problema de la integración ya que tantos elementos diversos aparecen en el escenario. Muy útil para lograr esto es la utilización en el "periódico vivo" de un narrador que junta todos los datos y alguien que interroga (el Público) y al cual se le explica (por medio de conferencias y escenas dramáticas ilustrativas.)

.o.o.o.o.o.o.o.
 .o.o.
 .o.