Este tipo de conflicto difiere del que hemos estudiado antes. Es indiferente, pero no menos efectivo.

PREGUNTA: Es efectivo, es verdad, pero yo no veo ninguna "diferencia".

RESPUESTA: ¿Recuerda la escena que transcribimos de *Espectros*? La escena entre Manders y la señora Alving contenía todos los elementos del conflicto directo. El drama entero fué escrito por ese método —ataque, contraataque— con pocas excepciones. Sin embargo no podemos hacer una manifestación categórica al efecto de que todo drama superior será construído sobre ese principio, por el hecho de que tuvo buen éxito en *Espectros*.

PREGUNTA: ¿Por qué no?

RESPUESTA: Porque la situación y los caracteres no son los mismos. Cada conflicto debe ser tratado con respecto a los caracteres y a la situación inherente. *Espectros* comienza en un punto elevado. La señora Alving es una persona amargada, conocedora de la vida mundana, desilusionada. Es exactamente lo opuesto de la crédula, mimada, infantil Nora. Estos caracteres, ciertamente, originarán diferentes clases de conflicto. El conflicto de la señora Alving se produce *al comienzo* del drama, y proviene de su paciencia, de sus esfuerzos para guardar las apariencias. El gran conflicto de Nora se produce *al final* del drama, y procede de su ignorancia en cuestiones de dinero. Evidentemente requieren tratamientos distintos. Pero, aunque el tipo de conflicto varía con los caracteres, debe haber conflicto desde el principio al fin.

TRANSICIÓN

I

Hace dos o tres billones de años, la Tierra era una esfera ígnea, que giraba alrededor de su propio eje. Fueron necesarios millones de años para que se enfriara bajo la constante acción de abundantes lluvias. El proceso fué lento, imperceptible, pero el gradual cambio —transición— se produjo: la corteza terrestre se endureció; grandes cataclismos hicieron elevar las montañas, crearon valles y hondonadas por las que fluirían los ríos. Luego apareció la forma unicelular de vida, y el globo comenzó a bullir con los seres vivientes.

En la parte inferior de la escala están las plantas llamadas talógenas, que carecen de tallo y hojas propias. Después de éstas vienen las agrógenas, o plantas sin flores, tales como los helechos, que poseen tallo y hojas. Más adelante están las plantas fanerógamas, luego los árboles policotiledóneos, y después lo que conocemos como nuestros "bosques" y árboles frutales.

La naturaleza nunca da saltos. Trabaja de una manera deliberada, experimentando continuamente. La misma transición natural puede verse en los mamíferos.

"La laguna que existe entre los mamíferos terrestres y acuá-

ticos puede llenarse con la rata almizclera, el castor, la nutria, y la foca, los que más o menos viven igualmente en tierra y en el agua", dice Woodruff en *Biología animal.*

Hay eslabones de conexión entre el pez y el mamífero; entre el ave y el mamífero; entre el hombre de las cavernas y el de hoy en día. El cambio gradual, la transición, se produce en todas partes; silenciosamente origina las tempestades y destruye el sistema solar. Ayuda al embrión humano a convertirse en un niñito, a éste en un adolescente, en un joven, en un hombre de mediana edad, en un anciano.

Leonardo da Vinci escribe en su *Memorándum:*

. . . Y este anciano, unas pocas horas antes de su muerte, me dijo que había vivido un centenar de años, y que no sentía ningún achaque corporal más que debilidad, y así, mientras se hallaba sentado en el lecho en el hospital de Santa María Nuova, en Florencia, sin ningún movimiento o señal de algo anormal, se fué de esta vida. Y hecha una autopsia a fin de determinar la causa de una muerte tan pacífica, encontré que fué producida por debilidad a causa de fallas en la sangre y en las arterias que alimentan el corazón y la otras partes inferiores, las que comprobé que estaban muy resecas, encogidas y mustias; y el resultado de esta autopsia lo redacté muy cuidadosamente y con gran facilidad, porque el cuerpo estaba desprovisto de grasa y humedad, las que constituyen el principal obstáculo para el conocimiento de sus partes . . . El anciano que goza de buena salud muere por *falta de sustento* y esto es causado por el pasaje a las venas meseráicas que se vuelven continuamente restringidas por el espesamiento del tegumento de estas venas (endurecimiento de las arterias — L. E.): *y el proceso continúa hasta que afecta a las venas capilares* que son las primeras en cerrarse del todo; y de esto viene a suceder que el anciano teme al frío más que el joven, y que aquéllos que son muy viejos tienen su piel del color de la madera o de

castañas secas, porque está casi completamente despojada de sustento."

Aquí, también, la transición obra cautelosamente. Las arterias son gradualmente obstruídas, a través de los años, la piel se marchita y pierde su color natural.

En cada vida hay dos polos principales: nacimiento y muerte. Entre ellos está la transición:

Nacimiento — niñez
niñez — adolescencia
adolescencia — juventud
juventud — virilidad
virilidad — edad madura
edad madura — vejez
vejez — muerte

Ahora veamos la transición entre *amistad* y *asesinato*:

amistad — desengaño
desengaño — disgusto
disgusto — irritación
irritación — cólera
cólera — ataque
ataque — amenaza (de mayor daño)
amenaza — premeditación
premeditación — asesinato.

Entre "amistad" y "desengaño", por ejemplo, como entre los otros, todavía hay otros polos más pequeños con sus transiciones propias.

Si su drama evolucionara desde amor a odio, tiene que hallar todos los pasos que conducen al odio.

Si intenta saltar de "amistad" a "cólera", necesariamente tiene que omitir "desengaño" y "disgusto". Este es un salto, porque omitió dos pasos que pertenecen a la construcción

dramática, tal como sus pulmones o hígado pertenecen a su cuerpo.

He aquí una escena de *Espectros* en la que la transición es dirigida con un estilo magistral. Manders, el presbítero, está muy irritado contra Engstrand, el simpático pero incurable embustero. Manders siente que debe liquidar su cuenta, de una vez por todas, con este hombre que ha abusado de su credulidad.

Las transiciones probables serán:

cólera — repudio
cólera — perdón.

Conociendo el carácter de Manders, sabemos que perdonará. Observemos la transición natural, flúida, en este *pequeño conflicto:*

ENGSTRAND *(aparece en el vano de la puerta):* Humildemente pido perdón, pero . . .

MANDERS: ¡Ajá! ¡Hum! . . .

SRA. ALVING: ¡Oh, es usted, Engstrand!

ENGSTRAND: Como no estaba ninguna de las criadas por aquí cerca, me tomé la gran libertad de llamar a la puerta.

SRA. ALVING: Está muy bien. Entre ¿Quiere hablar conmigo?

ENGSTRAND *(entrando):* No, muchas gracias, señora. Era con el señor Manders con quien deseaba hablar un momento.

MANDERS *(parándose frente a él):* Bien, ¿puedo preguntarle qué es lo que quiere?

ENGSTRAND: El asunto es éste, señor Manders. Ahora se nos está pagando y despidiendo. Y debemos agradecer a la señora Alving. Y ya que el trabajo está completamente terminado, pensaba que sería muy agradable y adecuado si todos nosotros, que hemos trabajado juntos tan honestamente durante este tiempo, termináramos esta tarde con algunas oraciones.

(¡El embuste consumado! Indudablemente quiere algo de Manders, y sabiendo que sólo puede lograrlo por la piedad, ofrece oraciones.)

MANDERS: ¿Oraciones? . . . ¿Arriba, en el orfanato? . . .

ENGSTRAND: Sí, señor, pero si usted no está de acuerdo, entonces . . .

(Está dispuesto a irse. Es suficiente que Manders sepa que tiene buena intención.)

MANDERS: Oh, ciertamente, pero . . . ¡Hum! . . .

(¡Pobre Manders! Estaba tan enojado . . . ¿pero qué puede hacer cuando el objeto de su cólera se le aproxima para orar?)

ENGSTRAND: He tomado la costumbre de decir algunas oraciones aquí mismo todas las tardes . . .

SRA. ALVING: ¿Usted? . . .

(La señora Alving conoce demasiado bien su verdadero pretexto. Sabe que está mintiendo.)

ENGSTRAND: Sí, señora, de vez en cuando . . . como si fuera una pequeña moralización, por así decir. Pero yo soy sólo un pobre hombre vulgar, y no tengo las debidas condiciones para ello, ¡ay de mí! . . . y por eso pensé que como ocurre que el señor Manders está aquí, tal vez . . .

MANDERS: Mire, Engstrand. Ante todo debe responder a una pregunta. ¿Se encuentra en un estado de ánimo apropiado para contestarla? ¿Su conciencia está libre y tranquila?

(Manders no creyó enteramente en el hipócrita clamor de Engstrand por orar.)

ENGSTRAND: ¡Que el cielo se apiade de mí, pobre pecador! Mi conciencia no tiene importancia con relación a nuestra conversación, señor Manders.

MANDERS: Pero es justamente de lo que debemos pensar. ¿Qué dice a mi pregunta?

ENGSTRAND: ¿Mi conciencia? . . . Bien . . . a veces está intranquila, naturalmente.

MANDERS: Ah, de modo que usted admite eso. Ahora me dirá, sin ninguna reticencia . . . ¿cuál es su parentesco con Regina?

(Siempre sostuvo que Regina era su hija, cuando en realidad era hija ilegítima del fallecido capitán Alving. Engstrand recibió setenta libras cuando se casó con su mujer para pasar por alto este desliz.)

SRA. ALVING (*precipitadamente*): ¡Señor Manders! . . .

MANDERS (*calmándola*): ¡Déjelo por mi cuenta!

ENGSTRAND: ¿Con Regina? ¡Buen Señor, me espanta usted! (*Mira a la señora Alving.*) No hay nada irregular con Regina, ¿no es verdad?

MANDERS: Esperamos que no. Lo que yo quiero saber es esto: ¿cuál es su parentesco con ella? Usted pasa por su padre, ¿es cierto que lo es?

ENGETRAND (*inseguro*): Bien . . . ¡Hum! . . . usted sabe, señor, qué es lo que sucedió entre mi pobre Juana y yo.

MANDERS: ¡Basta de tergiversar la verdad! Su difunta esposa le hizo una amplia confesión a la señora Alving, antes de dejar su servicio.

ENGSTRAND: ¡Qué! . . . ¿quiere decir usted? . . . ¿Hizo eso después de todo?

MANDERS: ¿Ve que todo trasciende, Engstrand?

ENGSTRAND: ¿Usted quiere decir que ella . . ., que me juró solemnemente? . . .

MANDERS: ¿Hizo un juramento?

ENGSTRAND: Bien, no . . . sólo me dió su palabra, pero tan seriamente como podría hacerlo una mujer.

MANDERS: ¿Y durante todos estos años ha estado ocultándome la verdad . . . a mí, que he tenido tan completa y absoluta fe en usted?

ENGSTRAND: Siento decirle que sí, señor.

MANDERS: ¿Merecía eso de usted, Engstrand? ¿No he estado siempre dispuesto a ayudarle de palabra y de hecho en todo lo que estaba a mi alcance? ¡Contésteme! ¿Es así?

ENGSTRAND: Ciertamente que hubieron muchas veces en que yo habría tenido muy mala fortuna sin usted, señor.

MANDERS: Y de esta manera me paga . . . haciéndome asentar falsas entradas en los registros de la iglesia, y ocultándome después durante años la información que usted les debe, a mí y a su razón, para hacer conocer la verdad. Su conducta ha sido completamente imperdonable, Engstrand, y desde hoy todo ha terminado entre nosotros.

ENGSTRAND (*con un suspiro*): Sí . . . veo qué es lo que quiere decir.

MANDERS: Sí, porque . . . ¿podría usted posiblemente justificar lo que hizo?

ENGSTRAND: ¿Estaba la pobre muchacha como para aumentarle la carga de su vergüenza hablándole de ello? Suponga, señor, sólo por un momento, que su Reverencia estaba en la misma situación que mi pobre Juana . . .

MANDERS: ¿Yo? . . .

(Y estará en una posición similarmente vergonzosa más tarde. La escena tiene una conexión directa con su conducta futura.)

ENGSTRAND: Buen Señor, yo no quiero decir que en la misma situación, quiero decir . . . suponga que hubiera alguna cosa en su Reverencia de la que tuviera que avergonzarse a los ojos del mundo, por decirlo así. Los hombres no debemos juzgar a una pobre mujer demasiado severamente, señor Manders.

MANDERS: ¡Pero es que yo no lo hago, en absoluto! ¡Es a usted a quien estoy censurando!

ENGSTRAND: ¿Su Reverencia me dispensará si le formulo una pequeña pregunta?

MANDERS: Pregunte cuánto quiera.

ENGSTRAND: ¿Diría usted que es correcto que un hombre levante al caído?

MANDERS: ¡Naturalmente que lo es!

ENGSTRAND: ¿Y un hombre no está moralmente obligado a mantener su palabra de honor?

MANDERS: Ciertamente, pero . . .

ENGSTRAND: Entonces, cuando Juana tuvo su desgracia con este inglés . . . o acaso fuera un americano, o un ruso, o como se llame . . . *(No estaba enterado que el hombre era el capitán Alving.)* Bien, señor, luego ella vino a la ciudad. La pobrecilla me había rechazado una o dos veces antes; en aquéllos días sólo tenía ojos para los hombres bien parecidos, y yo tenía esta pierna torcida . . . Su Reverencia recordará cómo me arriesgué a introducirme en un salón de baile donde los marineros estaban de juerga, embriagándose e intoxicándose, como se dice. Y cuando intenté exhortarlos a reformarse de sus malos hábitos . . .

SRA. ALVING: ¡Oiga! . . .

(Este embuste es suficientemente evidente como para hacer que la señora Alving lance esa exclamación.)

MANDERS: Lo sé, Engstrand, lo sé . . . esos toscos brutos le arrojáron desde el primer piso. Ya me ha contado antes ese incidente. El achaque de su pierna es un honor para usted.

(Manders está dispuesto a creer cualquier cosa que tenga un designio religioso.)

ENGSTRAND: No quiero reclamar elogios por ello, su Reverencia. Sino que quería decirle que ella vino aquí y confió en mí con lágrimas en los ojos y rechinando los dientes. ¡Puedo decirle, señor, lo que fué para mi corazón el oírla!

MANDERS: ¿Es verdad, Engstrand? Bien, ¿qué sucedió después?

(Manders comienza a olvidarse que está enojado, y empieza la transición.)

ENGSTRAND: Bien, entonces le dije: "El americano está vagando por todos lados en los altos mares. Y tú, Juana," dije, "tú has cometido un pecado y eres una mujer caída. Pero aquí está Jacobo Engstrand," dije, "sobre dos fuertes piernas . . .", naturalmente que sólo fué hablando en una especie de metáfora, o lo que sea, su Reverencia.

MANDERS: Lo comprendo perfectamente. Continúe.

ENGSTRAND: Bien, señor; fué así como la redimí y la hice mi legítima esposa. De ese modo nadie sabría cuán temerariamente había hecho travesuras con el extranjero.

MANDERS: Todo eso indica mucha bondad de su parte. Lo único que no puedo justificar es que se vendiera aceptando el dinero . . .

ENGSTRAND: ¿Dinero? . . . ¿Yo? . . . ¡Ni un cuarto de penique!

MANDERS: Pero . . .

ENGSTRAND: ¡Ah, sí! Aguarde un poquito . . . Ahora recuerdo. Juana tenía un poco de dinero . . . tiene usted mucha razón. Pero yo no quise saber nada de eso. "¡Abrenuntio!" dije, "sobre el espíritu de la codicia y de la iniquidad . . . es el precio de su pecado; en cuanto a este corrompido oro" —o vales, o cualquier cosa que sea— "se lo arrojaremos en la cara al americano", dije. Pero él se había marchado y desaparecido en los tempestuosos mares, su Reverencia.

MANDERS: ¿Es así como sucedió, mi buen amigo?

(Manders se está suavizando perceptiblemente.)

ENGSTRAND: Así fué, señor. Por tanto, Juana y yo decidimos que utilizaríamos el dinero en la educación de la niña, y los gastos que ella demandare; y puedo dar cuenta exacta del destino dado a cada penique.

MANDERS: Esto altera considerablemente el carácter de la cuestión.

ENGSTRAND: Así es como fué, su Reverencia. Y me atrevo a decir que he sido un buen padre para Regina —en lo que estaba dentro de mis medios— pero soy un pobre mortal pecador, ¡ay!

MANDERS: ¡Vaya! ¡Vaya! Mi querido Engstrand . . .

ENGSTRAND: Sí, me atrevo a decir que eduqué a la niña, y que fuí para mi pobre Juana un amante y cariñoso marido, como dice la Biblia que se debe ser. Pero nunca se me ocurrió ir a reclamar alabanzas de su Reverencia o jactarme porque había hecho una buena acción en este mundo. No; cuando Jacobo Engstrand hace una cosa como esa, mantiene su lengua quieta. Desgraciadamente . . . no sucede a menudo . . . lo sé demasiado bien. Y todas las veces que vengo a ver a su Reverencia, parece que no tengo más que dificultades y maldades de que hablarle. Porque, como dije hace un momento —y lo repito nuevamente— la conciencia puede ser fuerte en nosotros algunas veces.

MANDERS: Déme su mano, Jacobo Engstrand.

El movimiento está completo. Los polos eran "cólera" y "perdón". Y entre ellos: transición.

Ambos caracteres son absolutamente claros. Engstrand, además de ser un embustero, es tan buen psicólogo como ingenuo es Manders. Luego, cuando Engstrand se va, la señora Alving le dice a Manders: "Usted siempre será un niño grande".

Nora, sin embargo, es una niña que crece — y hemos visto una gran parte de ese crecimiento en su escena con Helmer. Un escritor menos hábil habría convertido la última escena

de *Casa de muñeca* en una gran exhibición de fuegos artificiales — creando así un conflicto a saltos en la parte de Nora. Hemos visto el lento desarrollo de Helmer, pero no lo hemos visto en el caso de Nora, y si subiera manifestado su intención de marcharse sin un período conveniente de transición, nos sorprendería — dejándonos sin convencer. Es posible, en la vida, que una transición tal se produjera en una fracción de segundo de pensamiento. Pero Ibsen ha traducido ese pensamiento en acción, de modo que el auditorio puede verlo y comprenderlo.

Es posible que una persona se encolerice instantáneamente, en el mismo momento de producido el insulto. Aun en ese caso la persona pasa, subconscientemente, por una transición mental. El espíritu recibió el insulto, pesó la relación entre el ofensor y sí mismo; encontró que aquél era un ingrato, que abusó de su amistad y encima de ello le insultó. Este análisis relámpago de sus relaciones le hizo ofenderse por la actitud de él. Cólera seguida de explosión. Este proceso mental puede haber sucedido en una fracción de segundo. El encolerizamiento instantáneo, como vemos, entonces, no fué un salto, sino el resultado de un proceso mental, por muy rápido que haya sido.

Ya que no hay ningún salto en la Naturaleza, tampoco puede existir en el teatro. Un buen dramaturgo registrará los menores movimientos del espíritu como un sismógrafo toma nota de las más leves oscilaciones de la tierra a miles de millas de distancia.

Nora decidió abandonar a Helmer después de su espantosa explosión con respecto al hallazgo de la carta de Krogstad. Ella podía haberle considerado, en la vida real, agobiada por el horror, sin decir una palabra. Podía haberse dado vuelta e irse durante el desvarío de Helmer. Es posible, pero habría sido un conflicto a saltos y un drama mal escrito. El autor tiene que hacer todos los pasos que conducen a la conclusión, ya sea que

el conflicto suceda exactamente de esa manera o en el espíritu de la persona.

Usted puede escribir un drama en torno a una sola transición. *La gaviota de mar* y *El huerto de los cerezos* están hechos justamente de ese material, aunque hemos designado los polos como un solo paso en un drama. Naturalmente, tales dramas transitorios son de movimiento lento, pero contienen conflicto, crisis, culminación, en una escala más pequeña.

Ahora bien, entre "ambición frustrada" y "resentimiento", existe una transición. Muchos autores saltan de uno a otro de estos polos sin una pausa, sintiendo que la reacción es inmediata. Pero aun cuando el resentimiento es espontáneo, hay una serie de movimientos imperceptibles, una transición, que causan la reacción.

Es con estos movimientos menudos, que se producen en una fracción de segundo, con los que estamos interesados. Analice una transición y descubrirá que conoce mejor los caracteres.

Hay una admirable transición en *Tartufo*, cuando este supremo villano al fin tiene la oportunidad de estar a solas con la mujer de Orgón. Ha estado simulando ser un santo, pero al mismo tiempo tiene intenciones con respecto a la hermosa Elmira. Observémosle — ¿cómo tenderá un puente entre la santidad y la propuesta de amor ilícito y al mismo tiempo permanecerá en su carácter?

Después de desear a Elmira durante mucho tiempo, naturalmente, pierde el control de sus emociones al encontrarse a solas con ella. Toca su vestido con enajenamiento. Pero Elmira está alerta.

ELMIRA: ¡Señor Tartufo! . . .

TARTUFO: Raso . . . a menos que me equivoque. ¡Y que tejido tan deliciosamente suave! Sin duda la novia de la canción de Salomón fué ataviada con un ropaje tal cuando . . .

ELMIRA: ¡Como quiera que estuviera ataviada, señor, no es cosa que pueda interesarnos a nosotros!

(Este desaire enfría un poco su ardor, y Tartufo se vuelve más cauto.)

ELMIRA: Tenemos que tratar de otras cosas en vez de encajes. Decidme, ¿es verdad que os proponéis casaros con mi hijastra?

TARTUFO: Yo, en cambio, os preguntaría si un casamiento tal incurriría en vuestra desaprobación.

(Ahora se mueve cautelosamente. Después del chasco anterior tiene que ser más cuidadoso.)

ELMIRA: ¿Por qué suponéis que lo aprobaría?

TARTUFO: Para deciros la verdad, señora, yo también he sido inducido a dudarlo. Y debéis permitirme tranquilizaros sobre ese particular. Es verdad que el señor Orgón me habló algo de esta alianza. Pero, señora, no necesito deciros que no es esa la felicidad que anhelo; ¡veo en otra parte los maravillosos atractivos de la dicha por la que suspiro!

ELMIRA *(enfáticamente)*: Ah, sí, naturalmente . . . Vos no amáis nada que sea de este mundo.

TARTUFO: Me entendéis mal, o tal vez diría . . . afectáis entenderme mal, señora. *No* era ese el significado de mis palabras.

(Presupone que ella sospecha su intención. Ningún salto. Va suavemente hacia su meta: declarar su amor.)

ELMIRA: Entonces tal vez querráis hacerme saber *qué es* lo que quisistéis decir.

TARTUFO: Que mi pecho no encierra un corazón de piedra.

ELMIRA: ¿Y eso es tan extraordinario?

TARTUFO: El amor que nos liga a las bellezas eternas no ahoga en nosotros el deseo de la felicidad terrenal.

(Muy bien puesto. Está en el camino.)

ELMIRA: Si no lo es, seguramente pondréis todo vuestro empeño para hacerlo así, señor Tartufo.

TARTUFO: ¿Cómo oponerse contra lo irresistible, señora? ¿Cuando contemplamos alguna obra perfecta del Creador podemos reprimir nuestra adoración hacia Él en su propia imagen? No . . . y con buenos motivos, sería impío contenerla.

(El terreno está preparado. Ahora puede moverse hacia el ataque.)

ELMIRA: Veo que sois un enamorado de la Naturaleza.

TARTUFO: Y ardiente, señora, cuando toma una forma tan divina, una belleza tan encantadora como en la deslumbradora hermosura que tengo el privilegio de contemplar. Durante un tiempo prudencial luché encarnizadamente en contra de vuestros encantos, considerándolos como celadas tendidas por el Demonio para mi perdición. Y luego comprendí que, como mi pasión era pura, podía entregarme a ella sin temor al pecado o a la vergüenza, y ofreceros un corazón tan poco merecedor de que lo aceptéis. Pero en mis anhelos todo lo espero de vuestra bondad y nada de los vanos esfuerzos de mi mal. A vuestros pies está mi esperanza, mi bien, mi tranquilidad; de vos dependen mi pena y mi bienaventuranza; y voy a ser, al fin, por vuestra sola decisión, feliz, si lo queréis; desdichado, si os place.

(Disminuye su audacia al imaginar su posible perdición en el caso de ser rechazado. Seguramente Tartufo conoce su psicología.)

ELMIRA: ¡Verdaderamente, señor Tartufo, es un tanto sorprendente esta declaración por parte de un hombre de vuestros rígidos principios!

TARTUFO: ¡Ah, señora! ¿Qué principios resistirían una belleza tal? ¡Ay! ¡Después de todo no soy ningún José!

(Hábilmente la culpa a ella. Ninguna mujer se siente ofendida si cree que es tan irresistible.)

ELMIRA: Lo veo demasiado bien. Pero yo tampoco soy la mujer de Putifar como parece que sugiriérais.

TARTUFO: *¡Lo sois*, señora, lo sois! Y si condenáis la confesión que os hago, debéis culpar a vuestros tentadores atractivos. Desde que vi brillar vuestra hermosura sobrenatural, reinasteis en mi alma; la inefable dulzura de vuestras miradas venció la resistencia en que se obstinaba mi corazón; ella lo venció todo: ayunos, oraciones, lágrimas, y volvió todos mis anhelos al lado de vuestros encantos. Mis ojos y mis suspiros os lo han dicho mil veces; y, para explicarme mejor, ahora lo hago con palabras. Si miráis con un poco de benevolencia las tribulaciones de vuestro indigno esclavo, si vuestras bondades quieren consolarme y se dignan descender hasta mi insignificancia, tendré siempre para vos una devoción sin par. Vuestro honor no corre ningún riesgo conmigo, no tiene ningún contratiempo que temer de parte mía. Todos esos galanes de corte, por los que las mujeres están locas, son ruidosos en sus hechos y vanos en sus palabras; sin cesar se los ve vanagloriarse de sus éxitos, y su lengua indiscreta deshonra el altar en que su corazón sacrifica. Pero en las personas como nosotros se encuentra, aceptando nuestro corazón, amor sin escándalo y placer sin temor.

(Esta seguridad de reserva descubre a Tartufo como un astuto pícaro. Pero está dentro de su carácter.)

ELMIRA: ¿Y no teméis, señor Tartufo, que se me ocurra informar a mi marido de este galante ardor, y que el aviso de un amor así pueda alterar la amistad que os tiene?

TARTUFO: Señora, pienso demasiado elevadamente de vuestra discreción . . . quiero decir que sois demasiado bondadosa para perjudicar a quien sólo ha cometido el delito de ser incapaz de dejar de adoraros.

ELMIRA: Bien ... no sé cómo actuaría otra mujer en mi lugar, pero yo no diré nada a mi marido acerca de este ... incidente, señor Tartufo.

TARTUFO: Yo sería el último en aconsejaros hacerlo así ... en las circunstancias ...

ELMIRA: Pero fijaré un precio por mi silencio. Vos, en pago, debéis renunciar a toda pretensión sobre la mano de mi hijastra ... por más que mi marido os apremie.

TARTUFO: Ah, señora, ¿debo aseguraros nuevamente que sólo vos ...?

ELMIRA: Aguardad, señor Tartufo. Debéis hacer más que eso ... emplearéis toda vuestra influencia para lograr su casamiento con Valerio.

TARTUFO: Y si lo hago, señora ... y si lo hago, ¿qué puedo esperar como recompensa?

ELMIRA: Mi silencio será absoluto.

(Después de esta transición la escena, naturalmente, llega al punto en que tenía que estallar el conflicto. Damis, hijo de Orgón, repentinamente se planta entre ellos. Damis había alcanzado a oír su conversación, y se siente ultrajado.)

DAMIS: No señora, no; esto no se mantendrá en secreto. ¡Debe divulgarse! ...

ELMIRA: ¡Damis!

TARTUFO: Mi ... mi querido amiguito. ¡Habéis confundido una inocente frase por ...!

(El ataque fué demasiado súbito para alegrar a Tartufo. Por un momento perdió la serenidad.)

DAMIS: ¡Confundido! ¡He oído toda vuestra conversación! Gracias al cielo que al fin estoy en condiciones de desengañar a mi padre y hacerle ver a qué vil traidor e hipócrita ha estado albergando!

TARTUFO: ¡Me injuriáis, amiguito, ciertamente!

(Parece que está en su papel nuevamente. Se escuda en su piedad una vez más.)

ELMIRA: Ahora, Damis, escuchadme. No debe hacerse escándalo acerca de esto ... No quiero que se diga ni una palabra. Le he prometido mi perdón bajo la condición de que en el futuro sea más juicioso, y estoy segura que lo será. No puedo retractarme de mi promesa. En verdad, la cuestión es demasiado absurda e insignificante para turbar con ella los oídos de mi marido.

DAMIS: Ese será *vuestro* punto de vista, pero no el mío. Querer perdonarlo es risible. Su insolente santurronería demasiado ha triunfado de mi justo enojo ... Por demasiado tiempo ha gobernado este pillastre a mi padre, obstaculizando mi amor y el de Valerio, y causado demasiados desórdenes en nuestra casa. Le debo al cielo esta oportunidad, demasiado favorable para desdeñarla; ¡tenerla en la mano y no servirme de ella sería merecer que él viniera a arrebatármela!

ELMIRA: Pero, Damis, os aseguro ...

DAMIS: No. Haré como lo he dicho; terminará de una vez por todas esta dominación. ¡El castigo está en mis manos, y experimentaré una gran alegría en aplicarlo!

ELMIRA: Damis querido, si sólo quisieráis guiarte por mi consejo ...

DAMIS: Lo siento, pero prescindiré de vuestro consejo. Mi padre debe saberlo todo.

(Entra Orgón por la puerta de la izquierda.)

ORGÓN *(al entrar)*: ¿Qué es lo que debo saber?

Hay un conflicto sutil en esta transición, el que lentamente acumula tensión a medida que prosigue y llega al punto de ruptura, en movimiento constante. El primer punto intenso se produce cuando Tartufo declara abiertamente su amor; el segundo, la acusación de Damis de su perfidia.

Después de la llegada de Orgón, podemos presenciar una vez más la transición en Tartufo. La insidiosa aceptación de la culpa, aparentemente con verdadero espíritu cristiano, le eleva en la estima de Orgón, y le hace renegar de su hijo.

El conflicto crece más y más, y entre un conflicto y el conflicto siguiente, existe una perpetua transición, la que hace posible el conflicto dinámico.

Hace años, falleció el padre de uno de nuestros compañeros. Fuimos a la casa de nuestro amigo luego del funeral y encontramos a la familia sumida en una gran tristeza. Las mujeres llorando, y los hombres con la mirada firmemente fija en el suelo. La atmósfera era tan deprimente que salimos a dar un paseo. Abrimos la puerta una media hora después, a nuestro regreso, y encontramos a los dolientes haciendo gran bulla. Se estaban riendo alegremente — pero se interrumpieron abruptamente cuando entramos. Estaban avergonzados. ¿Qué había sucedido? ¿Cómo habían terminado riéndose después de un dolor tan sincero?

Desde entonces nos hemos encontrado con muchas situaciones semejantes, y encontramos que la transición es fascinante. He aquí una escena de *Cena a las Ocho*, de Kaufman y Ferber. Intentaremos investigar la transición en ella. Comienzan con "irritación" y evolucionan hacia "ira". Esta es la última parte de la primera escena del acto tercero:

PACKARD *(recorriendo a trancos la habitación)*: Has estado dando espectáculos cómicos vituperables últimamente, mi hermosa dama, y ya estoy cansado de ellos.

KITTY *(enfadada, pero no encolerizada todavía, aunque ha comenzado la transición hacia ira)*: ¿Sí? ¿Y qué?

PACKARD *(no quiere decir nada malo. Lee el acto del tumulto como ejemplo)*: Te lo diré. Yo soy quien trabaja aquí... Pago las cuentas, y tú tienes que obedecer mis órdenes.

KITTY *(considera esto como un desafío y contraataca. Se levanta con el cepillo pendiendo de la mano ociosamente.)* ¿Con quién crees que estás hablando? ¿Piensas que soy tu primera esposa, la de Montana?

PACKARD *(cree que ésta es una jugada ilícita y no le gusta)*: ¡Déjala, que nada tiene que hacer con este asunto!

KITTY *(huele sangre. Este es su punto débil, y un viejo resentimiento mata toda su cautela)*: ¡Esa pobre cosa de cara harinosa, con su pecho fláccido, que nunca tuvo valor para hablarte claro!...

PACKARD *(todavía dispuesto a llamarse a sosiego. Su transición hacia la ira es lenta, tiene que ser alimentada)*: ¡Cállate, te digo!

KITTY *(proporcionando el alimento)*: ¡Lavando tus grasientos *overalls*, cocinando y trabajando como esclava para ti en alguna miserable choza de mineros!... ¡No me extraña que haya muerto!

PACKARD *(volviéndose violentamente colérico — un salto)*: ¡Dios te maldiga!

KITTY *(gesticulando con el cepillo para el cabello)*: ¡Bien, a mí no me llevarás por ese camino! ¡No caminarás sobre mi cara para llegar a dónde quieres ir... infatuado! *(Se aleja de él, y deja caer su cepillo para el cabello entre los frascos y potes que se hallan sobre la mesa de tocador.)*

PACKARD: ¡Tú, insignificante fragmento de espuma barata! ¡Haré bien en devolverte inmediatamente al lugar donde te recogí, en el depósito de equipajes del club Hottentot, o sea lo que fuere la sucia pocilga que era!

KITTY: ¡Oh, no lo harás! *(El movimiento ascendente es rápido. Pronto el círculo será completo.)*

PACKARD: Y entonces puedes ir a tu casa y vivir con tu odorífera familia, detrás de las vías del ferrocarril en Passaic. Que yo ya estoy cansado del holgazán borracho de tu padre

y del pájaro de cuenta de tu hermano. La próxima vez puede ir a la pocilga, y verá qué es lo que consigue allí.

KITTY: ¡Tú irás antes que él . . . pervertido!

PACKARD: ¡Y aprendes esto de memoria! ¡Si esa llorona, tragona de dinero de tu madre viene a lloriquear alrededor de mi oficina una vez más, voy a dar orden de que la arrojen del desván abajo, y sin rodeos, los sesenta tramos de escalera, así Dios me salve! *(Entra Tina cuando Dan está casi al final de su perorata. Trae en la mano el bolso de tarde de Kitty, adornado con piedras preciosas y metal, y conteniendo el polvo de tocador compacto de Kitty, el lápiz de labios, la cigarrera, etc. Encontrándose en medio de la borrasca, vacila brevemente. Dan, en su última palabra, y coincidiendo con la entrada de Tina, arrebata el bolso de sus manos, lo arroja al suelo, y le da a Tina un empellón que la envía rodando fuera de la habitación.)*

KITTY *(la transición es completa. Su primer resentimiento verdadero. Desde aquí ella debe moverse más rápidamente, su transición alcanzará un grado aún más alto)*: ¡Recoge eso! . . . *(Por toda respuesta, Dan le aplica un violento puntapié al bolso, enviándolo a un rincón de la habitación. Ella está fuera de sí.)* ¿Brazaletes, eh? *(Se quita una enjoyada abrazadera de tres pulgadas; la deja caer sobre el piso y la patea rencorosamente a través de la habitación.)* ¡Eso demuestra lo que sabes acerca de las mujeres! . . . Piensas que si me das un brazalete . . . ¿Por qué me lo diste? ¡Porque has realizado uno de tus sucios negocios y me quieres arrastrar al lado de los que te rodean para demostrar qué gran tipo eres! ¡No lo haces para hacerme sentir dichosa; lo haces por ti! *(Ella no sabe a qué fin la conducirá su cólera, sino que da golpes en la oscuridad.)*

PACKARD: ¡Oh, es verdad . . . es verdad! ¡Qué diremos de este lugar y de todos estos vestidos y sacos de piel y automóviles! ¡Ir adonde quieras, dinero para derrochar! . . . ¡Ninguna esposa del mundo logró más mimos de los que tienes tú! ¡Te recogí del albañal, y este es el agradecimiento que consigo!

KITTY *(como en una buena perra de presa, al final gana el olfato. Ahora sabe adonde va)*: ¿Agradecerte qué? ¡Me haces vestir de etiqueta como un maniquí y luego me dejas sola, día tras día y noche tras noche! ¡Nunca me acompañas a ninguna parte! Siempre jugando al póker y cenando con tus amigos . . . o por lo menos eso es lo que dices. *(Se está moviendo hacia una nueva meta — observémosla.)*

PACKARD: Eso es una exacta mentecatez. *(Aun sin sospecharlo, está dispuesto a ser conciliador.)*

KITTY: Siempre estás entrando o saliendo, divulgando lo que un gran sujeto ha sido hace un momento, o lo que va a ser. Nunca piensas en mí, o me haces alguna de las agradables pequeñas atenciones que tanto le gustan a una mujer . . . ¡Nunca en tu vida me has enviado una flor! ¡Cuando quiero llevar flores tengo que salir a comprarlas! *(Señala con un gesto la puerta donde hace un momento ha estado Tina con las orquídeas.)* ¿Qué mujer quiere comprar sus propias flores? ¡Nunca te sientas y me hablas, ni preguntas qué he hecho, ni cómo estoy, ni nada!

PACKARD: Bueno, ¿y por qué no buscas tú misma algo que hacer? ¡Yo no te detengo!

KITTY: ¡Ya lo creo que no me detienes! ¡O crees que me quedo en casa todo el día contemplando los brazaletes! ¡Ah! ¡Habráse visto . . . ! ¿Qué piensas que hago mientras tú corres tras tus deshonestos negocios? ¡Pues, aguardar a que Daddy venga a casa! *(Ahora el conflicto alcanza su crisis.)*

PACKARD: Qué te propones, despreciable . . .

KITTY: ¡Crees que eres el único hombre que conozco . . . grandísimo gritón! ¡Pues, no lo eres! ¡Hay alguien que apenas le conocí me hizo dar cuenta del material con que está rellena tu camisa! *(Transición completa nuevamente — Culminación.)*

PACKARD *(en un balanceo ascendente — contraataque)*: Por qué tú . . . tú . . .

KITTY *(ayudándole — quiere verle furioso. Se están moviendo hacia una nueva transición y un nuevo conflicto en un plano más alto)*: ¿No te gusta eso, verdad? ¡Señor Miembro del Gabinete!

PACKARD *(todavía aturdido. Transición desde el choque a la comprensión aún no completa)*: ¡Quieres decir que me has estado engañando con algún otro hombre!

KITTY *(está metida en ello. Se propone continuarlo)*: ¡Sí! ¡Y haz lo que quieras! . . . ¡Bolsa de gas!

PACKARD *(con la respiración agitada del macho ultrajado)*: ¿Quién es?

KITTY *(con un ronroneo malicioso)*: ¡No querrás conocerlo!

PACKARD *(le coge una muñeca. Kitty grita)*: ¡Dime quién es!

KITTY: No te lo diré.

PACKARD: ¡Dímelo o no te dejaré ni un hueso sano en el cuerpo!

KITTY: ¡Aunque me mates no te lo diré!

PACKARD: Ya lo averiguaré, ya . . . *(Le suelta la muñeca.)* ¡Tina! . . . ¡Tina! . . .

KITTY: Ella no lo sabe. *(Hay un momento en que los dos permanecen en silencio, esperando la llegada de Tina. Aparece lentamente en la puerta, y da un paso o dos dentro de la habitación, una Tina que, a pesar de la expresión de extraña inocencia que tiene en su rostro, evidentemente ha estado escuchando detrás de la puerta. Se adelanta de modo a colocarse entre las dos figuras silenciosas.)*

PACKARD: ¿Quién ha estado viniendo últimamente a esta casa?

TINA: ¿Qué? *(En lo que sigue, la transición se desliza suavemente para formarse.)*

KITTY: No lo sabes, ¿verdad Tina?

PACKARD: ¡Cállate, perra! *(Se vuelve nuevamente hacia Tina.)* Tú sabes, y me lo vas a decir. ¿Quién es el hombre que ha estado viniendo a esta casa?

TINA *(sacudiendo frenéticamente la cabeza)*: ¡Yo no he visto ninguno, señor!

PACKARD *(la toma por un hombro y la sacude un poco)*: ¡Sí, tú has visto! Vamos, dime, ¿quién estuvo aquí? ¿Quién vino aquí la última semana? ¿Quién vino cuando yo fuí a Washington?

TINA: Ninguno . . . ninguno . . . únicamente el médico.

PACKARD: No, no . . . no quise decir eso. ¿Qué hombre ha estado viniendo cuando yo estoy ausente?

TINA: No he visto ni un alma.

KITTY *(mata dos pájaros con una sola piedra — él está celoso, pero no sospecha del médico, el hombre a quien Kitty ama)*: ¡Ah! ¡Qué te dije!

PACKARD *(la mira como si tratara de encontrar una manera de arrancarle la verdad. Se da cuenta que está deshauciado. Le da un empujón hacia la puerta)*: ¡Qué el infierno te lleve de aquí! *(Kitty se queda aguardando para ver qué giro tomarán los acontecimientos. Packard camina de un lado a otro. De repente se da vuelta.)* ¡Me divorciaré de ti! Eso es lo que haré. Me divorciaré de ti y no conseguirás un centavo. Es lo que establece la ley para lo que tú has hecho.

KITTY: No puedes probar nada. Tendrás que demostrarlo primero.

PACKARD: Lo demostraré. Buscaré detectives que le seguirán las huellas. ¡Quisiera agarrar al sujeto sólo una vez! ¡Cómo me gustaría cerrar mis dedos en torno de su cuello! . . . ¡A él le mataría y a ti te echaría como a un gato sarnoso!

KITTY: ¿Sí? ¿Me echarías? Bien, te aconsejo que antes de echarme lo pienses dos veces, porque yo no tengo necesidad de detectives para probar que tú me has engañado.

PACKARD: Yo no te he engañado.

KITTY: ¿No? ¿Con que quieres ir a Washington, verdad? Destacarte, y decirle al presidente cuántos son cinco. ¿Quieres actuar en política? *(Su tono se vuelve salvaje.)* Bien, sé algo acerca de tu política. Y conozco todo lo relacionado con tus turbios negocios del juego de naipes. Dios sabe lo que he soportado... el asunto Thompson, y cómo fué timado el anciano Clarke, y ahora este tipo Jordan... Que se escabulló a duras penas. ¡Cuando hable de todo aquéllo, bonito hedor se levantará! ¡Política...! Tú no podrías meterte en política. No podrías entrar en ninguna parte. No podrías meterte en el salón de los hombres en el Astor...

PACKARD: ¡Culebra... venenosa viborita de cascabel! ¡No tengo más que ver contigo! He conseguido tener participación en esta cena de Ferncliffe, pero después de esta noche hemos terminado. Y no iría allí contigo si no fuera que la reunión de Ferncliffe es, para mí, más importante que tú. Esta noche me voy, ¿me entiendes? Mañana enviaré por mis ropas. Y tú puedes instalarte aquí y recibir las flores de tu amante. Hemos terminado. *(Packard se retira taconeando hacia su habitación y cierra estrepitosamente la puerta. La transición está completa.)*

Esta escena comienza en *irritación* y termina en *ira*. Los pasos intermedios conducen desde el principio al fin.

Un defecto casi universal de los escritores mediocres es que ignoran la transición, pero insisten en que sus descripciones se ajustan a la vida real. Es verdad que la transición puede ocurrir en un espacio de tiempo sumamente corto, y en la mente de un carácter, sin que el carácter se dé cuenta de ello. Pero está allí, y el autor debe mostrar que verdaderamente existe. Los melodramas y los caracteres injertados no tienen ninguna transición, la que constituye el alma del drama verdadero.

Eugenio O'Neill inventó muchos artificios con los que

transmite el pensamiento de sus caracteres al auditorio. Sin embargo, ninguno de ellos fué tan satisfactorio como el método simple, transicional, empleado por Ibsen y otros de los grandes dramaturgos.

El oso, el hermoso acto de Chekhov, tiene sólo una transición visible. Popova, la dama, ha convenido en "batirse" con Smirnov, ya que le ha insultado.

SMIRNOV: Ya es tiempo que consigamos desembarazarnos de la teoría que sólo los hombres tienen que pagar por sus insultos. ¡Qué el demonio la lleve! Si quiere igualdad de derechos puede tenerlos. ¡Salgamos a pelear!

POPOVA: ¿Con pistolas? ¡Muy bien!

SMIRNOV: En este mismo instante.

POPOVA: ¡Al momento! Mi marido tenía algunas pistolas. Las traeré aquí. *(Comienza a irse, pero regresa.)* ¡Qué placer me proporcionará meter una bala en su estúpida cabeza! ¡Qué el demonio lo lleve! *(Vase.)*

SMIRNOV: ¡La mataré como a un pollo! No soy un muchachito ni un monicaco sentimental; yo no hago caso de aquello del "sexo débil". *(Ha comenzado un movimiento hacia el debilitamiento.)*

LUKA *(el sirviente)*: ¡Bondadoso padrecito! *(Se arrodilla.)* Tenga piedad de un pobre anciano y váyase de aquí. ¡Usted la ha amenazado de muerte, y ahora quiere matarla!

SMIRNOV *(no oyéndole)*: ¡Si ella pelea, bien, que haya igualdad de derechos, emancipación, y todo eso...! *(Comienza la transición visible. Parodiándola.)* "¡Qué el demonio lo lleve! Meteré una bala en su estúpida cabeza." ¿Eh? ¡Cómo se ruborizó... cómo brillaban sus mejillas!... ¡Aceptó mi desafío! Palabra que es la primera vez en mi vida que he visto...

LUKA: ¡Váyase, señor, y siempre rogaré a Dios por usted!

SMIRNOV: ¡Esa es una mujer! ¡Es de la clase que yo puedo

comprender! ¡Una mujer real! ¡No una bolsa de jalea con cara agriada, sino fuego, pólvora, un cohete volador! ¡Hasta siento tener que matarla!

LUKA *(llorando)*: ¡Querido . . . querido señor, váyase!

SMIRNOV: ¡Categóricamente me gusta! ¡Absolutamente! Hasta pensando en los hoyuelos de sus mejillas, me gusta. Casi estoy dispuesto a olvidar la deuda . . . ya no estoy enojado . . . ¡Maravillosa mujer!

La transición es demasiado evidente al final. Carece de la sutileza que hace de la transición, en *Casa de Muñeca*, una parte integral del drama.

Sin transición no puede haber desarrollo o crecimiento. T. A. Jackson escribe en su libro, *Dialéctica*.

"Considerada cualitativamente, es . . . evidente por sí mismo que el Universo nunca es igual en dos momentos sucesivos cualesquiera."

Parafraseando esto para nuestros fines, es evidente por sí mismo que un drama nunca es igual en dos momentos sucesivos cualesquiera.

Un carácter que hace el recorrido desde un polo hasta el opuesto, como desde religión hasta ateísmo, o viceversa, tiene que moverse constantemente para atravesar este inmenso espacio en las repartidas dos horas de teatro.

Cada tejido, cada músculo y hueso de nuestro cuerpo, se renueva cada siete años. Nuestra actitud y perspectiva de la vida, nuestras esperanzas y sueños, también cambian constantemente. Esta transformación es tan imperceptible que generalmente no nos apercibimos de que está ocurriendo en nuestros cuerpos y espíritus. *Esto es transición: nunca somos iguales durante dos momentos sucesivos cualesquiera.* Y la transición es el elemento que mantiene el drama en movimiento sin interrupciones, saltos, ni lagunas. La transición

relaciona los elementos aparentemente inconexos, tales como el invierno y el verano, el amor y el odio.

2

Uno, dos, tres, cuatro, cinco, seis, siete, ocho, nueve, diez. Este es el perfecto conflicto creciente. El conflicto a saltos es errático: uno, dos — cinco, seis — nueve, diez.

En la vida no ocurre nada semejante a un conflicto a saltos. "Que salta hacia una conclusión" indica una aceleración más bien que una interrupción en los procesos mentales.

He aquí la escena inicial de *Estevedora*, de Peters y Sklar. Es una escena corta, pero hay un salto en ella. Trate de hallarlo.

FLORENCIA: ¡Caramba, Guillermo! ¿Qué nos sucede? ¿Por qué hemos de estar siempre peleando? ¡Nunca hemos sido así! *(Le pone una mano sobre el brazo.)*

GUILLERMO *(retirándole la mano)*: ¡Quítate de encima, quítate!

FLORENCIA: ¡Eres un cerdo! . . . *(Comienza a llorar.)*

GUILLERMO: Eso eres tú . . . mujer sucia; nunca sabes cuándo debes irte . . .

FLORENCIA *(le da una bofetada)*: ¡No me compares con mujeres de esa clase . . . !

GUILLERMO: Muy bien. Muy bien. Ya que me lo pides . . . Hemos terminado ahora, y no lo olvides. No quiero verte nunca más, y tampoco quiero que vuelvas a aparecer por la oficina. Regresa para hacerle trabajos de zapa a tu marido . . . y trata de ser cariñosa con él. Seguramente lo necesita. *(Se vuelve para irse.)*

FLORENCIA: Aguarda un momento, Guillermo Larkin.

GUILLERMO: ¡Oh, cállate! . . . Y tampoco vayas a llamarme por teléfono, como acostumbras, para decirme algo importante . . .

FLORENCIA: Es ahora cuando tengo que decirte algo importante. Si quieres saberlo, fuí yo quien escribió aquellas cartas a Helena. Y eso no es todo. Te voy a ajustar las cuentas . . . Aguarda y verás . . . Iré a lo de Helena y le diré exactamente con qué clase de cerdo se va a casar. Tú no puedes tratarme como lo haces y salirte con la tuya. Acaso esas cosas han influído sobre tus otras mujeres, pero esta vez has elegido el número equivocado, querido. ¡No has terminado conmigo . . . oh, no, no has terminado . . . ! No de esa manera.

GUILLERMO: ¡Maldita . . . ! *(El hombre la toma del cuello con rabia. Ella le golpea la cara y grita. Ahora él la sacude, ciego de ira. Ella lanza un agudo chillido y cae al suelo. Se golpea una puerta y se oyen voces. Guillermo huye.)*

FEDERICO *(fuera del escenario)*: ¡Florencia! ¿Eras tú? ¡Florencia! . . . ¿Dónde estás?

Ahora volvamos a la parte en que Guillermo dice, "¡Oh, cállate!" y leamos el parlamento de Florencia. Ella le anuncia que ha escrito ciertas cartas a la muchacha con la que quiere casarse Guillermo. Todos esperábamos que se encolerice. Pero ella continúa con su perorata bastante larga sin que él haga nada. Esto es estático. La única línea vital en el discurso es la primera oración, y no provoca ninguna reacción. Lo que le excita es tan trivial que su reacción constituye un conflicto a saltos.

Los autores, subconscientemente, sienten la necesidad de la transición, pero, no comprendiendo el principio, invierten el proceso. Con lo cual crean un conflicto estático, seguido por otro a saltos — signos de carácter inconveniente. Desde su amonestación, "¡Oh, cállate!" hasta el final del parlamento de Florencia, el proceso mental de Guillermo está en blanco, en cuanto a lo que interesa al auditorio. Si ella hubiera comenzado: "Tú no puedes tratarme como lo haces y salirte con la tuya", Guillermo habría tenido alguna oportunidad de

reaccionar con algún contraataque. Luego ella continuaría: "Acaso esas cosas han influído sobre tus otras mujeres, pero esta vez has elegido el número equivocado, querido". La impaciencia de Guillermo y el mal genio creciente la habrían impelido a apresurarse a decir: "Iré a lo de Helena y le diré exactamente con qué clase de cerdo se va a casar". Esta es la oportunidad de Guillermo para amenazarla con pegarle si se aproxima a Helena, y el ataque le hace pronunciar su gran parte: "Si quieres saberlo, fuí yo quien escribió aquellas cartas a Helena". En un arranque de ira completamente comprensible, él la golpea.

De este modo habríamos presenciado la transición desde *irritación* a *ira*. Tal como está la escena ahora, el párrafo más violento anuncia una larga diatriba.

Guillermo está obligado a permanecer aquí, mirándola fija y penetrantemente —estático— luego, repentinamente, comienza a estrangularla —salto— después viene una línea descolorida y de poca importancia.

Ahora lea una escena de *Hoyo negro*, de Maltz, y trate de descubrir otro conflicto a saltos — falta de transición. Esta tiene un defecto mucho más grave que el estudiado anteriormente, porque aquí el fundamento está trazado para la conducta futura del carácter.

PRESCOTT *(quiere convertir a Pepillo en un traidor gremial)*: . . . Y todo lo que sé es que si te fuera a faltar la salsa sería mejor que te hicieras amigo del cocinero. ¡Sí, señor! Naturalmente, acaso no te importe . . . Pero te digo que mi mujer no pasará hambre y que tampoco mi muchacho irá a trabajar en las minas. Piénsalo de nuevo, muchacho. *(Se pone de pie.)* Cuento con tus buenos oficios, Iola. Bien . . . *(Se encoge de hombros y va hacia la puerta.)* Hazme saber cuándo viene tu niño. Si sucediera cualquier cosa que te hiciera cambiar de

idea, muchacho, no creo que la vacante sea llenada antes de mañana . . . *(Se va. Silencio.)*

IOLA: Pepillo . . . *(Pepillo no contesta. Ella se levanta y le observa, poniéndole la mano sobre el brazo.)* Pepillo . . . no hagas caso. No me siento mal, no quiero un médico. No tengo miedo. *(Comienza a gritar.)* No tendré miedo, Pepillo . . . *(Se agita por el llanto.)*

PEPILLO *(tratando de controlarse)*: ¡No grites, Iola! ¡No grites! ¡No quiero que grites! . . .

IOLA *(reprimiendo sus lágrimas)*: No quería, Pepillo . . . no quería. *(Se sienta con las manos entrelazadas. Le tiembla todo el cuerpo. Pepillo recorre la habitación . . . la mira . . . camina nuevamente.)*

PEPILLO *(se da vuelta repentinamente y dice a gritos)*: ¿Quieres que sea un "crumiro"?

IOLA: ¡No . . . no quiero . . . no quiero!

PEPILLO: ¿Piensas que no quiero ningún trabajo . . . ni quiero comer . . . ni quiero tener médico? ¿Crees que quiero que tengas un niño, tal vez muerto?

IOLA: No, Pepillo . . . no . . .

PEPILLO: ¡Cristo! . . . ¡Qué voy a hacer! *(Silencio. Camina, luego se sienta. Comienza a golpear la mesa con el puño cerrado cada vez con mayor fuerza. Finalmente hace bajar la mano con toda su fuerza. Y luego, nuevamente el silencio.)* El hombre tiene que ser hombre. El hombre tiene que vivir como un hombre. El hombre tiene que comer, tiene que tener mujer, tiene que tener casa . . . *(Da un brinco.)* Ningún hombre puede vivir en cuevas, como los animales. . .

MARÍA *(abre la puerta de la otra habitación. Somnolienta)*: ¿Qué ocurre? Oí gritar.

PEPILLO *(con dominio de sí mismo)*: Nadie gritó, María. Sería afuera. Estamos hablando.

MARÍA: Hay que dormir, ahora.

PEPILLO: Casualmente, ya nos íbamos a dormir.

MARÍA: No se preocupen. Todo acabará bien. *(Vacila.)* Rogaré por ustedes. *(Sale. Silencio.)*

PEPILLO *(con una breve risa)*: ¡Ella rogará por nosotros! *(Pausa.)* ¡La Compañía es el amo aquí, Iola! El hombre tiene que ayudarse un poquitín, ¿eh? Iola, no puedes dejar que Toñico viva en un horno de coque . . . que viva en la colina. *(En un murmullo.)* No puedes dejarte vencer por un poco más de pellejo, acaso . . . siempre llevas manto, Iola. *(La examina.)* ¿Quieres esconder el vientre? ¿Tienes vergüenza . . . vergüenza por un poco más de pellejo? *No tengas vergüenza.* Me gustas así . . . ¿crees que estará despierto ahora? *(Apoya el oído sobre el vientre de Iola.)* No . . . duerme. Se va a dormir temprano. Se va a dormir cuando silba el viento. *(Emite una risita, luego retira ambas manos y le acaricia la cara.)* ¿Me quieres, Iola?

IOLA: Pepillo, ¿podrías engañar al señor Prescott? . . . ¿Podrías tomar el empleo y luego no decirle casi nada? *(Pausa. Las manos de Pepillo se retiran de su rostro.)*

PEPILLO *(lentamente, tranquilamente, como si dijera algo que ambos saben)*: Sí . . . Seguramente . . . seguramente, Iola. Puedo engañarle. Tomaré el empleo. Le diré poca cosa . . . lo que no importe a nadie. Seguramente.

IOLA *(vehementemente)*: Nadie lo sabrá. No se lo diremos ni . . . y sólo será por poco tiempo. ¡No se lo diremos ni a Toñico!

PEPILLO *(con el mismo tono lento)*: ¡Seguramente! ¡Claro que puedo engañarlo! Aceptaré el empleo. Traeré el médico. Haré un poquitín de dinero. Después de todo . . . digo adiós y me marcho . . . seguramente. *(Aprieta la cabeza contra el pecho de ella. Luego, temerosamente, como tratando de persuadirla.)* El hombre tiene que vivir como un hombre, Iola. *(Levanta la cabeza. Con creciente pena y determinación.)* ¡Ningún hombre puede vivir en cuevas, como los animales!

Telón

Ahora volvamos al final del parlamento de Pepillo, donde dice, "¿Me quieres, Iola?" Su respuesta es la insinuación de que engañe al señor Prescott. Ella puede haber estado pensando en esto durante todo el tiempo, pero el auditorio no se ha enterado de ello. Cuando Prescott se va, ella le dice a Pepillo que no desea su sacrificio — y luego, dos páginas más adelante, invierte su resolución. La inversión es legítima, pero debemos saber cómo ocurrió el cambio.

Pepillo remata este salto con otro más grande aún — concuerda con ella inmediatamente. La decisión es tan repentina como para ser increíble. ¿No sabe Pepillo lo que le ocasiona este paso? ¿No sabe que será un verdadero paria y tal vez también pierda a su mujer? ¿O cree que puede ser más listo que la Compañía y sus amigos? No sabemos qué es lo que piensa.

Si viéramos qué es lo que se produce en la mente de Pepillo —si viéramos lo que él ve cuando piensa en los amos, los guardianes, las listas negras, el ostracismo— su caída sería mucho más trágica para nosotros.

Con este conflicto a saltos, con esta falta de transición, la suerte del drama está sellada. Pepillo nunca fué un carácter tridimensional. El autor nunca le brindó una oportunidad para luchar — él determinó el destino de Pepillo, en vez de dejar que éste lo hallara por sí mismo.

La resolución de Pepillo se habría producido luego de un mayor estudio, de mayor lucha entre Pepillo y Iola, de mayor dilación y se hubiera traducido en un conflicto creciente.

Observemos a Nora. La transición desde su desesperación hasta la resolución de irse es corta, pero lógica. Maltz intenta producir transición una vez o dos, pero la maneja en forma desmañada. Cuando Pepillo dice: "El hombre tiene que ayudarse un poquitín", nos da a entender que se está encaminando hacia la profesión de embaucador. Pero unas pocas líneas más adelante dice que no se avergonzaría si Iola no tuviera ningún

manto para cubrir su vientre —y tanto Iola como el auditorio comprenden que él no quiere tomar el empleo— además, ¿por qué le hará ella la sugestión contraria de que tome el empleo y engañe al amo?

Esta manera de saltar de uno a otro, entre negativo y positivo, retarda el crecimiento de Pepillo, mutilando así la parte del drama. No hay duda que Pepillo es un carácter débil, que nunca está seguro de lo que quiere. Y si el autor dice que este es justamente el motivo por el cual se convierte en un "crumiro", le remitiremos al capítulo: "La voluntad de un carácter".

PREGUNTA: Usted me ha enseñado que el movimiento es de importancia capital para un drama. Pero, ¿observamos cada vuelta de la rueda cuando conducimos un automóvil? No, porque eso no tiene importancia para nosotros mientras el coche esté en movimiento. Sabemos que las ruedas giran porque sentimos el movimiento del vehículo.

RESPUESTA: Un vehículo puede saltar, detenerse, saltar, detenerse, indefinidamente. Está en movimiento, muy bien, pero un movimiento tal le quitará la vida en media hora. Se puede comparar el mecanismo de transmisión de un automóvil con la transición en un drama, porque es la transición entre dos velocidades. Del mismo modo que la caja del carruaje le sacude, físicamente, una serie de conflictos a saltos le sacuden emocionalmente. Su pregunta fué muy interesante: ¿Observaremos cada vuelta de la rueda? ¿Registraremos cada movimiento de una transición? La respuesta es: *no*. No es necesario. Si usted indica un movimiento en transición, y esta indicación arroja alguna luz sobre el entendimiento del carácter, creemos que es suficiente. Depende de la capacidad del dramaturgo, cuán exitosamente pueda condensar su material en transición, dando —o indicando— el movimiento total.

VI

PUNTO DE ATAQUE

¿Cuándo se levantará el telón? ¿Qué es un punto de ataque? Cuando sube el telón, el auditorio quiere saber, tan pronto como sea posible, quiénes son las personas que se hallan sobre el escenario, qué quieren, por qué están allí. Esto aún no es suficiente. La relación que existe entre ellos es muy importante. Los caracteres de algunos dramas parlotean mucho tiempo antes de darnos una oportunidad de saber quiénes son y qué es lo que quieren.

En *Jorge y Margarita,* de Gerardo Savory, el autor insume cuarenta páginas en presentarnos a la familia. Luego, en la página cuarenta y seis, encontramos una insinuación de que a uno de los hijos lo habían visto introduciéndose en la habitación de la criada. Después, el tema es abandonado. La vida de la familia se mueve en un encastre bien aceitado. Todos tienen las facultades mentales un poco alteradas. Ninguno da un grito con respecto a ningún otro, y en la página ochenta y dos, por fin, averiguamos con certeza que uno de los hijos estaba en la habitación de la criada. Nada serio, usted sabe . . . apenas una cosa casual.

Aunque los caracteres estén bien trazados —como buenos dibujos al carbón— nosotros deseamos saber por qué fueron al escenario. ¿Qué esperaban realizar? El drama es un retrato ligeramente exagerado, pero meticulosamente trazado de la