

DRAMATIZACION DE LO INMEDIATO

El sentido de lo cómico

SAMUEL ROVINSKI

El mismo misterio que ha rodeado a la naturaleza del fenómeno de la tragedia en el teatro, ha seguido de cerca la evolución de la comedia, esa otra cara del fenómeno, ese extraño quehacer escénico que, al mismo tiempo que nos hace reír, nos produce malestar. Platón y Aristóteles le dedicaron algunos párrafos filosóficos y, al contrario de lo que sucedió con la tragedia, sus posiciones no fueron tan disímiles. Aunque ambos tuvieron términos laudatorios hacia la comedia, hubo un cierto distanciamiento despectivo de carácter estético. Platón apreciaba la inteligencia de Aristófanes y le dio una destacada posición en el diálogo del Banquete.



Eran las cualidades sofistas del razonamiento crítico, muchas de ellas de una contundencia demoleradora de las costumbres de su tiempo, las que saboreaba el filósofo idealista. Por su parte, Aristóteles, menos encomioso, y tal vez para no situar, en ningún momento, a la comedia en el nivel de la tragedia, la definió como "la imitación de hombres de inferior calidad moral, no en toda clase de vicios sino sólo en el dominio de lo risible, que forma parte de lo feo. Pues lo risible es un defecto y una fealdad sin daño ni dolor".

Este confinamiento estético, decretado por Aristóteles, era producto del callejón sin salida

en que lo dejaba su propia definición de la cualidad del hecho trágico que permite al espectador identificarse con un personaje noble y sufrir la catarsis beneficiosa del desenlace; cualidad que de ninguna manera podía aceptar en la comedia, puesto que el espectador debía, entonces, identificarse con un personaje común y corriente, las más de las veces vulgar y lleno de vicios.

Este proceso dialéctico, que conduce a Aristóteles a conclusiones injustas contra la comedia, posiblemente se deba al prurito arraigado entre los atenienses contra el individuo en escena, como lo observa Nietzsche en "El origen de la tragedia", en el capítu-

lo 10, donde dice: "Yo no sé quién ha pretendido que todos los individuos, en cuanto individuos, son cómicos y, por consiguiente, no trágicos, de donde se deduciría que los griegos, en general, no podían soportar a los individuos en la escena trágica..., por considerar el estado de individuación como la fuente y el origen primordial de todos los males".

En esta idea pesimista del mundo, se encerraba, precisamente, el profundo misterio de la tragedia, que vino a resolver ese estado de malestar entre los griegos al ofrecerle "la esperanza jubilosa de una emancipación del yugo de la individuación y el presentimiento de una unidad restablecida". También, como lo anota con tanto acierto Nietzsche, la nueva sociedad de su tiempo, más democrática, pero manchada con los vicios de la corrupción y la demagogia, iba a darle a Aristófanes la razón de su quehacer cómico.

El comediógrafo griego "se alababa de haber representado la vida común, familiar, cotidiana, accesible a la medida de cualquiera. Si en adelante el pueblo, la masa, argumenta, administra el

país y los bienes y conduce sus asuntos con una habilidad hasta entonces desconocida, suyo es el mérito: es el resultado de la sabiduría que ha inculcado al pueblo...y, esta vez, lo que había que educar era el coro de los espectadores".

Había comenzado el proceso de educación del público para forjar el distanciamiento necesario para llegar a una posición crítica. Precisamente el acto de rompimiento del círculo mágico del coro en el espacio de la orquesta, y su integración a la escena, como participación directa en la acción, que era la obra de Eurípides, iba a permitir a Aristófanes, por una vuelta ontológica, crear el distanciamiento necesario de la mente del espectador para comprender su crítica social.

En la tragedia, tenía que entregarse con pasión al carácter y vicisitudes del noble personaje y sentirse como él, porque, de otro modo, no se conseguiría la atmósfera trágica. En la comedia, el espectador no es el personaje, no puede identificarse con él ni con sus vicios. Como lo dice Pierre-Aimé Touchard, en su *Apología del Teatro*, "desde el momento en que el personaje, que está en escena, no me representa ya a mí mismo en ese instante que vivo, en cuanto se transforma en el 'otro' -un otro que puede incluso ser el yo que fui en el pasado o el que seré en el futuro- puede ya desplegarse la comedia". Y, más adelante, recuerda el proverbio español que dice: "El mundo es una comedia para el hombre que piensa y una tragedia para el hombre que siente", que contiene la sabia apreciación ya vislumbrada por los innumerables teóricos que se han ocupado de este misterioso y profundo fenómeno.

Aunque los grandes trágicos griegos se destacaron igualmente en el campo de la comedia, Aristófanes los rebasó a todos, no tanto por su calidad poética, como porque situó a la comedia en el lugar preciso de lo social y lo llenó, a plenitud, de significados. Su posición fue lo que hoy llamaríamos conservadora y reaccionaria, pero nos dejó una riquísima experiencia de desparpajo demolidor y libertad creadora en escena que, todavía hoy, puede ser aplicada a nuestros problemas sociales y servir de ejemplo de lo que puede educar la comedia a los espectadores para formar su espíritu crítico.

Tan emparentada quedaba la comedia con el quehacer cotidiano, con la vida misma y el arte,

que debía decirnos mucho también sobre el arte y la vida, como lo hace ver Henri Bergson en las primeras páginas de su tratado sobre la risa, en el que me basaré mayormente para desarrollar este estudio del sentido de lo cómico en la dramatización de lo inmediato.

Bergson nos dice que no hay nada cómico fuera de lo que es propiamente humano y que "para comprender la risa hay que reintegrarla a su medio natural, que es la sociedad, y determinar su función útil, que es una función social". O sea, que la risa debe tener una significación social: "la risa castiga las costumbres, haciendo que nos esforcemos por parecer lo que debiéramos ser, lo que indudablemente llegaremos a ser algún día". En conclusión, "la risa debe ser algo así como una especie de gesto social que...persigue un fin útil de perfeccionamiento general". Este gesto, este fin útil, esta significación social la encontramos profusamente marcada en la obra de Aristófanes.

Me serviré de un ejemplo: dos parlamentos tomados de la comedia "Los caballeros" que, por cierto, fue la obra que le acarreo el mayor número de

ataques de los gobernantes y de su propio pueblo, al satirizar las fuerzas que carcomían la estabilidad social de Atenas con todos sus vicios, desde el pueblo hasta las instituciones del Estado, aquél por la inmoralidad de las costumbres y su necia oposición a la paz y éstas por la corrupción, la debilidad parlamentaria y el engaño demagógico. Pero el principal objeto de su demoledora sátira fue Cleón, el máximo dirigente de la república ateniense, caluroso partidario de la guerra contra los lacedemonios.

En la obra, el personaje Cleón, que es, con su propio nombre el Cleón de la vida real, le dice al Choricero, con gran zalamería: "Apuesto la cabeza a que no ha habido nunca uno que combata más que yo por ti, ¡oh pueblo!, ni que más te ame". A lo que responde, con mucha amargura, el Choricero: "¿Cómo puedes amarle, cuando le ves hacer ocho años vivir en cuevas y miserables chozas y, lejos de compadecerte de él, lo dejas que se muera ahumado, y cuando Arquiptólemo vino a proponernos la paz, la rechazaste y arrojaste de la ciudad a puntapiés a los embajadores encargados de pactar las treguas?" Cleón persiste

en convencerlo de su amor y bondad y termina reprochándole sus asperezas: "¿No es insufrible, ¡oh pueblo!, tener que oír estos dicterios sólo porque te amo?" A lo que responde, ásperamente, el Pueblo: "Cállate, basta de injurias. Harto tiempo que me has engañado".

El temerario ataque de Aristófanes no deja de contener muchas injusticias, pero nos demuestra la irresistible fuerza de lo cómico para enfurecer a aquellos que se ven descubiertos en la práctica de sus vicios, especialmente si son los responsables de la conducción de los asuntos del Estado. Como dice Bergson, "la risa no puede ser absolutamente justa y no debe ser tampoco buena. Su misión es la de intimidar humillando".

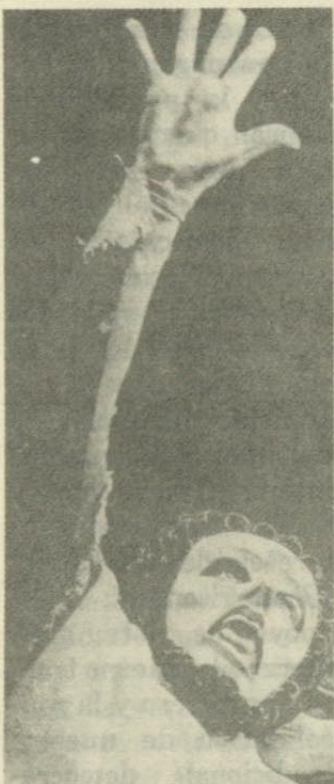
Aristófanes humilla a Cleón, clavándole un puñal en su parte más vulnerable: la vanidad. Mediante una actitud reflexiva, el espectador puede descubrir ese punto flaco del personaje y vencerlo. Al vencer a la vanidad, corrige todos los vicios que giran alrededor de ella, porque, como lo hace ver el filósofo francés, "el remedio específico de la vanidad es la risa y el defecto esencialmente risible es la vanidad".

"Gulliver dormido" es una farsa que ataca la manipulación del poder lo que, en cierto modo, es poner en la picota a la vanidad. Todos los personajes de la obra que, de una u otra manera, tienen poder de decisión en la sociedad, sea por el cargo público que ocupan, las ideas que defienden o las finanzas que resguardan, aprovechan cualquier coyuntura histórica que se presente para manipularla en su provecho.

La aparición de un gigante dormido en la ciudad es una fuerza que todos quieren atraer a sus respectivas tiendas. En un momento de crisis social, el Presidente y su gabinete ven una tabla de salvación en la nueva fuerza: aliada al Gobierno, podría ayudar a solventar la crisis. La oposición parlamentaria intenta evitarlo y conseguir para ella la simpatía del gigante o destruirlo si se pliega a las huestes gubernamentales. Los partidos de izquierda creen en la llegada providencial del momento histórico para cambiar la corrupta estructura burguesa de la sociedad. Por su lado, la iglesia vislumbra el tiempo mesiánico enviado del cielo, y la filosofía trata de acomodar su ontología ante la irrupción del fenómeno que ha roto la concepción contemporánea del ser-en-el mundo. Sólo los militares sospechan del gi-

gante, porque representa una nueva fuerza capaz de alterar el orden establecido y creen que deben reprimirla.

Cuando Gulliver despierta y camina, las expectativas sufren un trastorno, las alianzas se rompen, se agudizan las contradicciones y cunde el temor. Nadie sabe qué se propone el gigante, cuáles serán las consecuencias de su paso por la ciudad ni las medidas que deben tomarse para evitar una catástrofe. El Presidente y su gabinete proponen entrar en conversaciones con el gigante y resolver el problema mediante el diálogo. Los militares, en cambio, prefieren acabar con él. La Iglesia está por la concordia, pero se pliega a las fuerzas del orden cuando se percata del peligro de la desaparición de su alianza con el poder. El filósofo analiza el fenómeno, pero no ofrece ninguna solución, puesto que el papel de la filosofía es únicamente desentrañar los fenómenos y establecer un método de conocimiento. Una vendedora ambulante, sencilla e ingenua mujer del pueblo, es la única que sabe lo que quiere Gulliver. El gigante quiere comer: es el hambre lo que lo ha despertado y lo obliga a desplazarse por la ciudad.



Por medio de la vendedora, el Gobierno se entera de la verdad y apresuradamente trata de contener a Gulliver, proporcionándole la comida que necesita. Pero la nueva situación lo obliga también a aumentar las fuerzas militares de represión que, a su vez, consumen la mayor parte de los recursos. Cuando se acaba la comida, el Gobierno no puede sostener el equilibrio democrático y los militares toman el poder, neutralizan a Gulliver y entronizan la represión. Nace el régimen de terror y el pueblo se somete.

No se trata de una parábola. Si se exceptúa a la presencia de un personaje inverosímil, el gigante, todos

los demás son tipos perfectamente reconocibles de la sociedad y lo que representan es un episodio de la vida real contemporánea.

La causa del conflicto es verdaderamente trágica, pero escogí la forma satírica para crear un alejamiento crítico. La fórmula es más eficaz, desde el momento en que la comicidad consigue poner en evidencia la parte censurable del quehacer de los protagonistas. Bergson dice que "cuando de cierta causa se deriva cierto efecto cómico, éste nos parece más cómico cuanto más natural juzgamos la causa que lo determina".

Aunque los hechos relatados pertenecen a la vida misma, y el espectador puede reconocer los tipos, las acciones y la naturaleza del conflicto, su actitud ante lo que sucede en escena es de reprobación; y lo hace mediante la risa, porque "no es ya la vida la que tiene por delante, es el automatismo instalado en la vida que prueba a imitarla. Es lo cómico", como lo afirma tan acertadamente Bergson.

Los personajes viven momentos trágicos, pero los hemos despojado de los sentimientos, que los acompañan siempre, para que el espectador se ría, cuando lo capte su inteligencia.

Gulliver no es una fuerza aterradora y maligna. Es una fuerza enigmática, ambigua y exótica que, sin embargo, nos parece muy familiar y nos impele a descifrar su significado. Es el único personaje que no nos hace reír, tal vez porque resulta el causante de la puesta en evidencia de los vicios de la sociedad en que vivimos.

Si el gigante no hubiera aparecido un día en la ciudad, no habríamos puesto atención a lo engañoso de los discursos políticos, al divorcio entre la palabra y el acto, a la vanidad disfrazada de rigidez solemne, de esa rigidez que constituye exactamente lo cómico y para lo que la risa tiene su castigo.

Bergson dice que "la comedia es un juego, un juego que imita a la vida" y que "es cómico todo arreglo de hechos y acontecimientos que, encajados unos en otros, nos den la ilusión de la vida y la sensación clara de un ensueño mecánico".

Naturalmente, el filósofo francés se refiere al hecho teatral y no a un gesto cualquiera cotidiano que nos hace reír. Pero esa imitación de la

vida, que nos produce un ensueño mecánico, debe anclarse en los hechos de la realidad o, de lo contrario, el espectador sentiría que lo están engañando con un juego arbitrario y artificioso. Los actores representan a los personajes no como su caricatura, para provocar la risa, sino como tipos de carne y hueso que podemos identificar. Como dice Touchard, en su Apología del teatro, refiriéndose al trabajo de los actores, "preciso es que sus actos sean tales que, si no los viera en carne y hueso, dudaría que un hombre pudiera llevarlos a cabo; preciso es que su presencia sea el complemento necesario, el obligado contrapeso a lo que sus actos tienen de excesivo, y preciso es, en fin, que tenga yo necesidad de sus gestos, de su voz para creer en su realidad, para admitir que son verdaderos".

La magia de la escena permite que el espectador acepte como verosímil, como posible, entonces, un diálogo que, tal vez, nunca se produjo en la vida real; o rechace, como fantasía, un diálogo copiado textualmente de la realidad, dependiendo de los puntos de referencia utilizados y de la lógica del discurso.

Así, en "Gulliver dormido" se pone a

prueba la comicidad del descubrimiento del gigante y el entendimiento del espectador, por intermedio de los diferentes personajes que se enfrentan al extraordinario fenómeno. Por ejemplo, el filósofo y el sacerdote vienen por La Sabana, discutiendo peripatéticamente la causalidad, el dogma religioso y el ser de la existencia. Sus posiciones antagónicas se encuentran, de repente, enfrentadas a un fenómeno inusitado, que las conmueve violentamente, y los obliga a poner en duda sus afirmaciones.

Si sólo se tratara de una discusión filosófica y teológica, el espectador lo rechazaría por artificioso. Es el efecto cómico de lo absurdo del comportamiento de los personajes, y la forma como el acontecimiento encaja en la sátira, lo que lleva al espectador a aceptarlo. Veamos la escena:

Sacerdote.- (Dogmático). Todo cuanto es, aparente ser, pueda ser y se decubra ser o, quizá, no lo sea del todo, no tiene más que una explicación: Dios omnisciente y omnipresente...

Filósofo.- Esa afirmación sume a la humanidad en las tinieblas de la ignorancia...La filosofía, que-

rado padre, plantea la duda y la duda es la madre de las ciencias y, de ahí, padre, ¡viene la claridad! Por ejemplo, ¿cómo explicaría usted la aparición de un fenómeno extraño a las leyes del Universo...?

Sacerdote.- Cualquier objeto y fenómeno que aparezca sin explicación se debe, querido colega, a la voluntad de Dios...

Filósofo.- (Llegando al final del escenario) Pues yo le diré, padre; la voluntad de un ser indestruido no existe más que en el dogma (señalando calmadamente hacia el Estadio). Por ejemplo, ¿es aquello obra de Dios, fenómeno del macrouniverso o ilusión de nuestros sentidos?

Sacerdote.- (Mira en la dirección señalada) ¡Jesús, María y José...! (Se persigna dos veces). ¡Los tres dulcísimos nombres!... (Estira el cuello y se pone una mano en el corazón). ¡Que me ha pillado usted!

En el otro caso, cuando el Presidente se dirige a la ciudadanía para advertirle de la aparición del gigante, y trata de hacerle creer que es una nueva fuerza destinada a apoyar al gobierno, el pequeño discurso que pronuncia ante las cámaras de televisión es calcado de la realidad. En más de una ocasión, algún Presidente o Jefe Supremo de un Estado lo ha dicho así, o de una manera similar. En la realidad, el ciudadano lo escucha con atención y temeroso respeto. En la escena, el espectador se ríe del engaño que esconden las palabras, cuando compara el contenido del discurso con los hechos verdaderos. Se comprende que la pieza obligó a introducir las frases necesarias para adaptarlas a la historia de Gulliver.

Dice el personaje:

Presidente.- (Busca la cámara, para mirar fijamente a los ojos de los costarricenses). ¡Costarricenses! Ha llegado el momento que todos ustedes esperaban y que yo, como su más humilde servidor, me enorgullezco de mostrárselos en toda su grandeza... Cuando en el resto de nuestra sufrida Centroamérica, los extremistas de izquierda y derecha se enfrascan en una sanguinaria lucha fratricida, en nuestra querida Patria, que flota como un remanso de paz en medio de la vorágine guerrera, hemos recibido con beneplácito el inestimable apoyo de una nueva fuerza: ¡la

fuerza de este gigante! Los enemigos de la Patria y los pusilánimes habrán querido ver en esta fuerza una amenaza para el equilibrio democrático de nuestra Nación. (Con desprecio) ¡Pero todos sabemos que detrás de sus altisonantes y pesimistas denuncias se esconden sus propios intereses mezquinos y no los sacrosantos intereses de la Patria! ¡Costarricenses! el apoyo de esta gran fuerza al gobierno traerá el progreso y la consolidación de nuestra tradicional democracia y vendrá a fortalecer las instituciones que han hecho de nuestro país un ejemplo para el mundo.

¿Qué representa esta fuerza, de dónde viene, qué se propone? La incertidumbre que dejan las respuestas en el ánimo del espectador, manifiesta la ambigüedad del símbolo. Para unos será el pueblo que despierta de su mansedumbre y trata de sacudirse el yugo mientras los políticos se aprovechan de sus legítimas protestas para convertirse en la vanguardia del movimiento o para desviarlo, mediante engañosas promesas. Para otros, es el ejemplo de la revolución sandinista que despierta a los pueblos vecinos, obligando a los políticos a cambiar de tácti-

ca. Algunos pensarán que es una fuerza extranjera, a la que se pliegan esos políticos, según su posición ideológica. Lo que tienen en común esas y otras conjeturas, es que los políticos se enfrentan a una nueva fuerza que hace brotar las contradicciones y los obliga a tomar partido.

El sentido cómico del discurso del Presidente está en la incredulidad que despiertan en el espectador sus aseveraciones. El gigante está dormido y se le atribuye un acuerdo del que no tiene la menor idea. El Presidente habla del país como remanso de paz, cuando su Ministro de Seguridad está armándose para combatir. La ejemplar democracia esconde las manipulaciones sombrías que buscan involucrar al país en la "vorágine guerrera" centroamericana.

Para el espectador queda en evidencia el engaño, que no fue capaz, probablemente, de descubrir en la realidad pero que la escena le permite juzgar. El personaje del Presidente "cree hablar y proceder libremente, conservando todo lo que es esencial a la vida, y, sin embargo, mirándolo por otro lado, nos parece un simple juguete en manos de alguien que se divier-

te a sus expensas", efecto cómico indicado por Bergson como "el fantoche de hilos".

La malinterpretación del objeto de la llegada de Gulliver desencadena una serie de acontecimientos que culminan en un desenlace inesperado. Es el otro efecto cómico que apunta Bergson: el de "la bola de nieve"; es decir, "un efecto que se va propagando, de modo que la causa, insignificante en su origen, llega a alcanzar un constante progreso hasta llegar a un resultado tan importante como inesperado". Este efecto, en la obra, se acentúa más porque el movimiento es circular; llega al punto de partida, que ya no es el mismo, pues sufrió una conmoción que ha alterado las reglas del juego.

Bergson establece una regla muy importante, que la dramatización de lo inmediato utiliza de primera mano. Tiene que ver con la transposición de la expresión natural a la escena y dice así: "Se obtendrá un efecto cómico siempre que transporte a otro tono la expresión natural de una idea". Gulliver dormido transpone a escena, más que las ideas, una serie de sucesos de la vida cotidiana en otro tono: hace de la solemnidad del discurso, de la rigidez de la expresión y de la pompa de la ceremonia diaria del poder, un espectáculo grotesco.

El vicio de la vanidad, que los engloba a todos, hace detestable la acción artera de los personajes. Es cierto que existe una exageración en la pintura de los caracteres. Precisamente esta exageración los vacía de todo contenido psicológico y los hace verse como marionetas. Pero es que estamos trabajando con la comedia y en su forma más pura: la sátira, que permite una ruptura intensa de la rigidez natural y nos conduce a una liberación. Según Bergson "la exageración es cómica siempre que se la prolongue y sobre todo cuando es sistemática".

En "Gulliver dormido", la exageración está presente de principio a fin sin que degeneren en desorden ni en gratuidad de gestos y expresiones. Sigue la lógica del absurdo que permite la transposición del tono y los otros efectos cómicos propios de la sátira y consigue la risa que, como lo afirma Touchard, "nace de lo cómico de la situación y se relaciona también con la emoción dramática en cuanto significa que el hombre es superior al acontecimiento, que no ha sido engañado, y eso es lo propio de la condición del espec-

tador en la atmósfera cómica".

En "Gulliver dormido", la comicidad no reside tanto en los mecanismos propios que conducen a la risa, como en la constante puesta en alerta de la conciencia por el nuevo significado que le encuentra a los acontecimientos de lo inmediato. El espectador ha visto al desnudo la conducta de los personajes, que puede identificar en su realidad inmediata; pero en una situación nueva, cuya posibilidad no se había considerado hasta que el dramaturgo la propuso, como un legítimo aporte al mejoramiento de su raciocinio.

El dramaturgo da una simple vuelta de tornillo al espectáculo cotidiano para que, en la escena, mediante un alejamiento, se revista del significado que se nos escapa habitualmente, cuando en la realidad entramos en contacto con él.

La obra rompe el velo espeso que nos separa de nuestra conciencia y de la Naturaleza, para hacernos transparentes la realidad, parafraseando a Bergson, quien afirma que "muchas veces no llegamos a ver las cosas por sí mismas, pues frecuentemente nos limitamos a leer

las etiquetas que llevan adheridas". Es lo que nos ofrece el arte: esa vuelta de tornillo. Si no fuera así, si todos pudiéramos "entrar en comunicación inmediata con las cosas y con nosotros mismos, el arte sería nulo, o más bien, todos seríamos artistas, porque nuestra alma vibraría entonces continuamente al unísono con la Naturaleza", como tan bien lo expresa el filósofo francés.

"Gulliver dormido" toma uno de los frecuentes avatares de la realidad latinoamericana y, quizá, la de cualquier sitio del planeta; la despoja de los elementos innecesarios para comprenderla sintéticamente y la obliga a revelar sus contradicciones, mediante el detonador de la aparición inusitada de un gigante.

El resultado es una risa inquieta, una conciencia que se alerta, un despertar ante la significación inesperada. Es la forma artística que, como lo dice Bergson, "tiene la misión de apartar los símbolos corrientes, las generalidades convencionales aceptadas por la sociedad, todo, en fin, cuanto pone una máscara sobre la realidad; y después de apartada ponernos frente a la realidad

misma", porque "el arte es una visión más directa de la realidad".

Las peripecias desmesuradas de la obra, algunas de ellas grotescas, no la logran apartar de la realidad, si tomamos como buena la aseveración de Bergson de que "el realismo está en la obra cuando el idealismo está en el alma; sólo a fuerza de idealismo puede llegarse a estar en contacto con la realidad".

La comedia hace brotar los ocultos significados de la realidad, que comúnmente somos incapaces de ver por una natural defensa de la conciencia. Si no fuera así y, como el dramaturgo, los seres humanos fueran capaces de visualizar esos significados constantemente, en el transcurrir histórico de su entorno, todos serían artistas, todos serían dramaturgos de su propia existencia; pero esa existencia, esa vida cotidiana, se haría insoportable.

Todos jugamos un papel en esa vida cotidiana, que nos ha impuesto la sociedad; y no es sino con peligro de nuestra salud mental que podríamos ponerla en la picota a cada instante que pretendamos revelar sus profundos significados. Tal vez, por esa razón, y por lo efímero del espectáculo, el teatro puede suplantar el espíritu artístico de corrección de los vicios que prevalecen en la vida cotidiana. "La imaginación poética no puede ser otra cosa que una visión más completa de la realidad", dice Bergson.

En el caso de la comedia, esta visión tiene que ser exterior porque, si ahonda psicológicamente en la motivación de la conducta, existe el peligro de que deje de ser risible y se haga trágica. "Como el objeto de la risa es una corrección, es muy útil que la corrección alcance al mayor número posible de personas", continúa diciendo Bergson, por lo que "la observación cómica tiende por instinto hacia lo general". Y concluye, afirmando que la comedia se encuentra entre el arte y la vida. No es completamente desinteresada como el arte puro. Con la risa acepta la vida social como un ambiente propio y hasta sigue uno de sus impulsos. Y en este punto vuelve la espalda al arte, que es una ruptura con la sociedad y la vuelta a la sencillez de la Naturaleza".

Para concluir la relación de las características cómicas de "Gulliver dormido", me referiré al sentido ilusionista de la obra, a éste que nos ha-

ce aceptar como verídico lo que, más bien, parece una ensoñación. Es el mecanismo impuesto por la lógica, pero una lógica distinta a la realidad. Me refiero a la lógica que se impone en el sueño y que Bergson la relaciona con al absurdo cómico, cuando dice que "el absurdo cómico es de la misma naturaleza que la de los sueños", cuando "los razonamientos que nos mueven a risa son aquellos que, aun sabiendo que son falsos, podríamos tener por verdaderos si los oyéramos en sueños".

La naturaleza exótica de Gulliver es tan fuerte, que los juegos de ideas y los razonamientos se hacen doblemente absurdos. Cuando el filósofo quiere acercarse, junto con el sacerdote, a la cabeza del gigante, para determinar su naturaleza, pregunta a los policías: "¿Es concreto y tangible o producto de la imaginación de nuestro sentidos?" Los policías no lo logran comprender, por lo que interviene el sacerdote: "El doctor Rodríguez desea saber si esta criatura existe o simplemente la estamos soñando..." Los policías, que viven en contacto estrecho con la realidad cotidiana, le responden: "Vea, padre (palpa el muslo de Gulliver), yo no sé de-

circle si esto es un sueño...El caso es que desde las seis de la mañana estoy sentado en la parte izquierda del sueño y (muestra al otro policía) este compañero en la panza..." No sólo han hecho una concesión a la naturaleza concreta del gigante, sino a la amenaza que representa. El otro policía lo prevé así y está alerta a reaccionar, aunque se trate de un sueño, cuando afirma: "Y aunque sea una pesadilla, si este chavallo rompe los mecates, yo salgo de aquí aventado como un cachiflín..." Esta aseveración arrastra el razonamiento del filósofo hasta el límite del absurdo cuando, con mucha seriedad, anota en su libreta las conclusiones: "La materialización de un sueño conduce a la concretización de las apariencias...El gigante es un ser-en-el-mundo cuyas vivencias deberán verificar que no se trata de una apariencia..."

Esta concesión al absurdo se añade a las precedentes siguiendo una progresión rítmica acelerada hasta llegar a una apoteosis que consolida el sueño, pero que ya se asemeja a la realidad. Como dice Bergson: "No es raro observar en el sueño un crescendo especial, una extravagancia que se va

acentuando a medida que aquél adelanta en su curso" con una "elocuencia que es propia del sueño".

Creo haber descrito en estas pocas páginas el sentido de lo cómico en "Gulliver dormido". El siguiente paso sería estudiar las reacciones de los espectadores, de la crítica y de los personajes afectados por la sátira. El estreno en Costa Rica, en el año 1985, dejó buenas enseñanzas en este campo.

Los espectadores se rieron profusamente en todas las escenas donde se esperaba esa reacción; guardaron un silencio espeso, posiblemente lleno de temor, cuando el Ministro de Defensa logra montar el aparato represivo, y se conmovieron en el epílogo, cuando los dos policías pierden la civilidad que les quedaba para convertirse en dos elementos más del aparato represivo.

Estos espectadores de una democracia activa, con más de cien años de respeto a la civilidad, no pueden concebir fácilmente la transformación de su sistema en una dictadura, ante un proceso histórico particular. De ahí se desprende la razón de su actitud de profunda preocupación y miedo ante la posibilidad que les pinta "Gulliver dormido".

Por su lado, algunos críticos y comentaristas de la derecha atacaron furiosamente a la pieza y a su autor, algunos con términos injuriosos. Para todos ellos, repito la definición de la risa, propuesta por Bergson: "No puede ser (la risa) absolutamente justa ni debe ser tampoco buena. Su misión es la de intimidar humillando". La risa de los espectadores puso a toda esa gente en la picota y lo único que les queda es corregirse.

A todos esos individuos y grupos que engañan a la sociedad con falsas promesas, con estereotipos patrióticos, con la manipulación de la verdad, con el enriquecimiento individual abusivo e indebido en perjuicio de la colectividad, Gulliver les receta la medicina de la corrección con el momentáneo espejo de un escenario. La risa los pone al desnudo y los condena a salirse de las sombras. Los espectadores los han descubierto y aquellos tendrán que cuidarse de no engañarlos más. Al menos, ese fue el propósito del dramaturgo con las exiguas armas procedentes del humilde arcón de sus dotes artísticas.

Para concluir, quiero usar un pensamiento más de Bergson, verdadero inspirador de estas páginas. Su libro sobre la risa, concluye también con estas palabras: "(la risa) acusa en lo externo de la vida social las revoluciones superficiales. Chispeante como la espuma del licor. Es alegría. Pero el filósofo, que la recoge para saborearla, encontrará, algunas veces, por una exigua cantidad de materia, una cierta dosis de amargura". La amargura que encuentra el filósofo Bergson, es la que todos debemos encontrar luego de regocijarnos con la comedia. De esa manera, siempre estaremos alerta ante el peligro de perder nuestras libertades, y combatiremos todos los intentos de sojuzgarnos mediante la mentira y la manipulación.

De nuestra inteligencia depende que logremos vivir en una sociedad mejor y más justa. Cada quien debe aportar su propio esfuerzo. El dramaturgo propuso un texto, el grupo escenicador lo materializó en acto y los espectadores lo sancionaron como verdad con sus risas y sus aplausos y, así lo deseamos, con la formación crítica de su propia realidad.