

FORO DE DRAMATURGOS



TEATRO NO TEXTUAL EN CHILE

EGON WOLFF - CHILE

Para poder entender lo que voy a exponer en esta ocasión, es necesario remitirse a quién está hablando. Para los que no me conocen, provengo de una generación de autores chilenos que surgieron y se desarrollaron al amparo de los Institutos de Teatro, fundados alrededor de los años 40, en las dos universidades más importantes de Chile, y que ha sido bautizada, más o menos antojadizamente, como la *generación del 50*.

Todos nosotros, que somos un poco más de diez autores, hemos escrito para el teatro desde entonces. Y al decir escribimos, digo escribimos. Es decir, llenamos una página en blanco con

nuestras inquietudes y obsesiones, con la esperanza de que de ahí surja algo coherente y reconocible para los demás. Esa fue y ha sido nuestra característica más destacable y nuestra proeza, y en calidad de tales es como nos conoce nuestro medio y nuestros entendidos.

Todos nosotros concebíamos nuestra función como una suerte de artesanos de la palabra, para que con la combinación hábil de ellas, pudiera presentarse un texto escrito a un elenco que, con él, aventurara un montaje. Nuestras obras se construían en torno a una idea —la llamábamos premisa—, que generalmente contenía una fuerte impronta de-nunciadora de algo y personajes encargados de vivirla. Nos impulsaba a ello el teatro que habíamos conocido por esos canales universitarios y que se apoyaba fuertemente en el vasto repertorio dra-matúrgico vigente en ese entonces. Estaba constituido principalmente por el teatro acreditado desde la antigüedad, pasando por los diversos clasicismos, por el teatro barroco, el renacentista, el romántico, el realista, de principios y fines del 19, y las variaciones más modernas de esos estilos y sus derivaciones hacia el expresionismo, el estructuralismo, el surrealismo y sus últimos apuntes del vanguardismo hermético, que luego dio por llamarse teatro del absurdo, denominación tan arbitraria como las demás.

Ese era nuestro terreno, esa era nuestra escuela, nuestro modelo teatral, y perfeccionar eso

con acento en lo chileno era nuestro objetivo. Todos nosotros no dudábamos que así sería siempre, porque ni con la más efervescente imaginación podíamos suponer que, algún día, se haría un teatro totalmente diferente, atextual, sin personajes, sin historia, sin autor, sin texto escrito. Me hago eco de mis compañeros de equipo, y confieso que podría pecar de audaz, pero estoy casi cierto que todos nosotros atesorábamos un gran panteón de todos los grandes autores, universales y chilenos, que nos habían precedido. Los textos de teatro constituían, para nosotros, como una especie de legado que nos llegaba del pasado y que había que propagar hacia el futuro. Muy pocos de nosotros dudábamos que el papel era el recurso esencial de nuestro quehacer. Recuerdo aún hoy, con veneración, cómo atesoraba en mis manos los tomos que contenían las obras completas de Molière, que alguien me regaló entonces. Recuerdo que estuve tres días sólo sopesándolas en mis manos, sin atreverme a abrirlas casi. Era la época en que se gastaba dinero para empastar libros. Todo un símbolo.

Pero llegaron los años 60, que transformaron la historia confiada y confiable, y todo cambió. Los jóvenes se metieron los textos bajo el brazo y se enfrentaron a escenarios vacíos de proposiciones concretas. No sé qué fenómenos políticos, sociales o psicológicos desencadenaron esto. Se han escrito montañas en torno al tema, de lo que pasó con esa generación, pero el hecho es que pasó y los autores del 50 nos encontramos, de pronto, con que no teníamos ya nada que aportar. Nuestras herramientas estaban melladas. No servían. El texto comenzó a parecer sospechoso. Sospechoso de muchas cosas, pero el hecho es que nuestros escritorios comenzaron a llenarse de papeles inútiles y obras nonatas. Fue una época estupefacta y la embriaguez aún persiste. Se derrumbaban nuestros pilares.

Fue la época en que, junto con la muerte por asfixia de esa forma de concebir el teatro, hizo su aparición en Chile el teatro de creación colectiva. Este fue haciendo sentir su influencia inundadora

y contagió a moros y cristianos, preparando de pasada el terreno de lo que, en teatro, se iba a hacer a partir del 70, desde el día de la elección de Salvador Allende como Presidente de este país, y del triunfo de la Unidad Popular como sistema político en el poder. El fervor que ocasionó ese triunfo en los jóvenes los impulsó a que sus inquietudes se cristalizaran en una serie de iniciativas populistas, a nivel estudiantil, proletario y campesino, que le dio un golpe de gracia a la dramaturgia generada por las escuelas de teatro universitarias... y del cual nunca más volvió a reponerse del todo, hasta el día de hoy.

Contribuyeron para ello una serie de factores que conviene analizar aquí.

Primero que nada, apareció una tendencia creciente hacia la socialización de todos los miembros del teatro, que fue relegando a una desconfiable actitud individualista toda iniciativa personal de creación y de la cual, muy luego, nadie quería ser acusado. Era la época en que el individualismo, cualquiera que fuera, era censurado como poco solidario, incluso, el de un individuo que osara ponerse frente a un papel a escribir.

Segundo, una tendencia a asociar lo académico con lo burgués y lo autoritario, que también caía bajo el mismo rechazo.

Tercero, y como derivado de ello, una actitud populista creciente, que confería una calidad humana y una sensibilidad social al que la sustentaba, cosa que, entonces, era muy encomiable.

Cuarto, la radicalización de los temas teatrales, que comenzaban a ser usados como arma de lucha ideológica y de concientización popular, y que se apoyaba en el testimonio directo y la participación como su elemento más persuasivo.

Quinto, una desmitificación de todos los valores de la cultura burguesa que había estado en uso, hasta entonces, en la dramaturgia nacional, y que se hacía necesario desmontar desde su base.

Sexto, una insistencia en el gesto teatral, antes que en la palabra escrita, como palanca de promoción de las ideas. Se apoyaba en lo gestual

antes que en lo literario, para llegar con los mensajes a un auditorio político que entendía más viendo que escuchando. Tenemos que entender que estábamos viviendo ya en la era de la imagen, de los comics como literatura, del pop art y los collages impactantes, donde la palabra escrita, en el mejor de los casos, se circunscribía a un par de cacofonías encerradas en un circulito que surgía de la boca inmóvil del que, presuntamente, las emitía.

Séptimo, una ruptura total con el teatro de sala, en beneficio de un teatro abierto, de directa participación popular, que rompía con las técnicas literarias y los lenguajes escénicos en boga. El teatro se llevaba a los lugares de aglomeración popular, donde la comunicación se mediatizaba con el contacto físico inmediato, donde no hubiera las paredes inhibitoras del sentir y donde nadie pudiera sentirse excluido por no tener el dinero que costaba la entrada a una sala.

Octavo, un afán básico de cambiar la índole del público asistente, expulsando al burgués de los lugares de acción al escandalizar sus valores éticos y denunciar sus valores de vida, agrediendo, de pasada, su credibilidad en la sociedad en que estaba acostumbrado a vivir.

El efecto fue de doble cuño porque los dramaturgos, o dejaron de escribir sus obras por haberse convertido éstas en material inservible, o se plegaron a esa presión, cediendo su individualidad creadora y prestando su pluma para anotar lo que otros, creando colectivamente, les dictaban. Por otra parte, el burgués de las salas, ese espécimen de la clase media chilena culta e inculta, intelectual o no, que iba al teatro en busca de emociones, comunicación y esclarecimiento, se quedó en su casa y dejó de ir al teatro. Fenómeno que, cual más cual menos, con variantes y derivaciones, dura prácticamente hasta hoy día. Me atrevo a decir que, para un grueso sector de ese público, nada despreciable ni en lo ilustrado ni en lo inteligente, el teatro se ha vuelto un acontecimiento odioso que le desagrada, que no lo entretiene y que hace mucho tiempo ha dejado de emocionarle, todos

ellos aspectos mortales para el teatro.

Se me podría replicar que exagero y que vea las estadísticas, que aún hoy se puede contar con un éxito teatral con un público de 20 mil personas; que las salas, cual más cual menos, se ven decentemente visitadas en un fin de semana. A ello contesto que, basándome en esas mismas estadísticas, un éxito teatral de los años 50, cuando se montaban obras de texto, podía contar con 30 o 40 mil personas, en una ciudad que entonces tenía la mitad de la población de hoy. ¿Haremos o no perdido público? Ahora, si con toda esa experimentación y ese afán de llevar el teatro a la base popular hubiéramos ganado un acceso a ese público, bien habría valido el esfuerzo, pero no ha sido así. La clase obrera y campesina fue y se mantiene ajena al teatro.

Ahora, quisiera entender las causas profundas de toda esta situación, más que nada porque la evidente vehemencia de mis expresiones pudiera interpretarse como prejuiciada y, entonces, tendrían muy escaso valor. Tampoco debo confundir causa y efecto, y suponer que lo que entiendo como una excesiva experimentación a ultranza, bajo predicamentos políticos u otros, sea la razón de lo que hoy denuncio como perjudicial al teatro. Ni siquiera debo, tal vez, decir que fue perjudicial, o lo es aún, porque bien puedo estar cegado por mis propias ideas al respecto. Lo acepto. Pero hay un hecho y es irrefutable: el teatro ha perdido vigencia en el alma del chileno. El teatro es hoy un arte menor o lo es, al menos, menor de lo que fue algún día. Sospecho que el teatro sufre hoy de una especie de asfixia y sólo se atreve a mostrar su cara en los cenáculos en penumbra que frecuentan los iniciados de siempre. Un circuito de adeptos lo alimenta, es cierto, y cada involucrado se solaza con los descubrimientos de una experimentación que aumenta en espiral, pero que, cual inevitable destino, se va enajenando cada vez más del amplio público.

Comprendemos que esa estrategia se apoya en la intención de crear metáforas e imágenes violentas de la realidad para hacerlas más pene-

“Ni con la más efervescente imaginación podíamos suponer que, algún día, se haría un teatro totalmente diferente, atextual, sin personajes, sin historia, sin autor, sin texto escrito”.

trantes y verdaderas, pero creemos que equivocan el camino aquellos que suponen en el público una fácil disposición a poder convertir, en sus mentes, metáfora en realidad. Es lo que tiene de peligroso el destino de las abstracciones que se alimentan de sí mismas, como las bacterias. Van creando cuerpos expresivos cada vez más incomprensibles para el espectador no iniciado en la aptitud de transformar metáfora en estructuras identificables y el producto final se va convirtiendo en claves comprensibles sólo para los que las crean y ejecutan.

Presumo que hay un embrujo en la violencia, principalmente en los jóvenes que buscan signos impacientes en el arte y que, por ello mismo, toleran menos lo cadencioso, lo sutil, lo insinuado, lo atmosférico, que es de lo que se nutría y se nutre el arte tradicional del teatro que recuerdo con nostalgia. Me refiero al teatro que se expresaba verbalmente.

Postulo que la palabra tiene eso. Insinúa. Abre paso a lo misterioso y arcano. Se toma su tiempo para decir lo que tiene que decir y se apoya en una gestualidad controlada y relacionada a su función para salir a la luz teatralmente. La palabra moldea. Toma su propia argamasa sonora y va haciendo con ella combinaciones y composiciones que nunca se agotan, que, como los diez números básicos, permiten infinitas aleaciones sin que el espíritu humano que las alienta dé signos de consumirse.

¿Por qué prescindir de la palabra, entonces? ¿Que alguien puede alegar que, en verdad, se ha

agotado, como son dados a opinar los que se desesperan con el estado del mundo actual? ¿Que acaso estamos, en verdad, rodeados de un mundo de mudos? ¿Qué diablos están haciendo las radios, la televisión, el cine y las imprentas, entonces? ¿A qué se reúne la gente en los livings de las casas y en los foros, entonces, si no es a comunicarse por medio de ella? Sería como postular que se ha muerto el hombre y, entonces, ¿para qué darle teatro de un modo o el otro?

Lo que presiento es que esa falta de fe en la verbalidad del hombre, que se manifiesta en la búsqueda de formas no verbales de expresión teatral, se entronca sospechosamente en una falta de fe en el hombre mismo. Es como si se considerara que la verbalidad hubiera perdido su hora, su oportunidad de hacer mejor y más inteligente la vida. Presiento en todo esto un cansancio de la palabra, como si, a los ojos de los creadores del teatro actual, ésta hubiera agotado sus posibilidades y sólo quedara el gesto brutal para penetrar en lo impenetrable. Es como si se considerara al gesto como un arma más punzante para llegar a la complaciente indiferencia del hombre actual y sacudirlo en su modorra. Puede ser. No discuto que puede ser un acero eficaz en algunos casos, ¿pero por qué no hacerlo con la palabra también? ¿Y combinar esas palabras y hacer con ellas literatura?

Me pregunto finalmente: ¿no será que ya no se sabe qué hacer con ellas? ¿Cómo usarlas? ¿No será que no se sabe ya combinarlas y hacer con ellas una actuación? ¿No será que lo que se ha agotado, en verdad, es la facultad de usarlas eficazmente y hacer con ellas una expresión que surja de nuestras profundidades, en ese amasijo de sentimientos, emociones e ideas que constituye la más auténtica expresión del hombre? ¿No será que, en ese paso de perder fe en el hombre, hemos perdido fe en su facultad de expresar verbalmente nuestra interioridad?

¿Estamos dispuestos, entonces, a convertirnos en puros emisores de signos? ¿Y hacer del hombre un primitivo que no habla y sólo gestualiza?

¿Un danzarín y no un poeta? ¿Una figura en zancos y no un caminante? ¿Un mono inarticulado, tras una máscara yerta? Debemos también perder la fe en la mayor, la más increíble, la más fantástica proeza del hombre: ¿la Palabra y sus infinitas combinaciones?



REFLEXIONES SOBRE EL ROL DEL DRAMATURGO

ROBERTO COSSA

Argentina

Sobre el tema del autor tengo dos certezas. No existe más el autor universal, no existe más la partitura terminada que se estrenaba en Londres y se repetía exactamente en todos los países del mundo, tal cual se había hecho. Lo hacen las comedias musicales de producción, porque el sentido es comercial. Pero hoy, por ejemplo, una pieza cualquiera nuestra que pueda acceder a otro país sufre transformaciones, la acotación del autor es to-mada relativamente. Hablo de textos más bien cerrados, no de esos textos que ya son propuestas para que otros los tomen y pongan lo suyo. De otra cosa que estoy seguro es de que no hay dicotomía, no hay teatro con palabras y teatro sin palabras. Es decir, yo he visto hermosísimos espectáculos sin palabras y he visto hermosísimos espectáculos con palabras, con texto, con persona-

jes, lo que llamamos teatro realista. Me he conmovido, me he vuelto a conmover con obras; la vez pasada fui a ver **El zoo de cristal**, obra que conozco de arriba para abajo. Los actores la hicieron tal cual, salvo un elemento: pusieron un músico que tocaba el saxo lejano, pero la obra era como todos la conocimos y yo me volví a emocionar. Es una obra de palabras, pero de pronto me he emocionado con teatro extranjero que no entendía nada. Es decir, era la imagen: aunque hablaran o no, no venía de ese lado la emoción.

Creo que el teatro ha dividido los roles, ha tenido épocas de divisiones y todas han sido malas. Fue malo el teatro del literato puro, aunque de ese teatro hoy se pueden hacer obras hermosas, despojadas de cierta literatura y de cierta retórica. La contrapartida de ese teatro, el puramente visual, es un teatro que por momentos es tan retórico como puede ser la palabra. Cuando me dicen *el teatro no es literatura*, entonces yo digo *pero no es exposición de pintura*. El teatro es teatro. El teatro es cuando suma, cuando aparece la palabra en su momento, en su valor, la imagen en su valor, la música en su valor y sobre todo el actor, que es lo único esencial en el teatro. Ese actor que también propone, ese actor que es un poeta, ese actor que ya no es más un decidor de palabras y de textos escritos por otros. Es decir, esa es la carne del pastel de carne. Uno podrá decir que le gusta con curry, pero si no tiene carne, no hay pastel. Se ha producido, en estos últimos años, una especie de ring donde nos hemos peleado mucho. Hay una lucha de poder por ese espacio. Pelea del autor, pelea del actor, pelea del escenógrafo, pelea del director, que es generalmente el que está ganando por puntos, por lo menos por ahora.

Esto es lo que me parece que nosotros tenemos que empezar a reflexionar: que cada cosa tiene en el teatro un lugar. Que el teatro es esa sumatoria. El teatro, literatura pura no es. Un actor diciendo frases y frases no es teatro. Pero un espectáculo donde los últimos cinco minutos eran la escenografía y humo que entraba por todos lados, tampoco. Si se produce la simbiosis, si se