

"Creo que el problema mayor del dramaturgo, sea que escriba en casa, que trabaje con el director o que su obra la trabaje el director, es que... No contamos bien las historias".

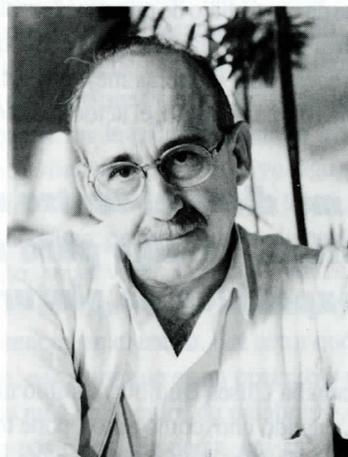
salida que diga "Informaciones". Y entonces uno sale y dice: *El gordito ese que entró, ¿quién es? / Es el padre. / Ah, ahora entiendo qué es lo que pasa.* Por qué no decimos que es el padre, por qué nos olvidamos de contar un cuento, contar una historia. Esto es personalmente lo que creo que tenemos que recuperar.

El director a veces tiene mucho de autor. Un director argentino habla de escritura teatral. Cuando escribe, parte generalmente de un hecho primario que es un texto teatral, que puede ser un clásico o puede ser un contemporáneo. Cuando él escribe, cuando él pone en imágenes, tiene que estar pensando qué está contando y a veces con la palabra y a veces sin la palabra. Acabamos de terminar una obra con el director Mauricio Kartún. Teníamos un final de un cuadro y no aparecía la frase, no nos gustaba ninguna y nos dimos cuenta que, si el actor lo hace bien, la frase está de más. Ahora, ¿qué actor va a ser? ¿Lo hará bien el actor o lo hará mal?

Uno tendría que dirigir sus propios textos. Sí. Creo que para nosotros éste es el desafío. Creo que los dramaturgos tenemos que ocupar ese lugar. Que somos los que quizás podamos contar desde la palabra, la palabra puesta antes. He hecho todas las experiencias. He escrito piezas que las he dado, he escrito obras que en la mitad dije *quiero seguir viéndola con actores.* Tuve una experiencia donde empecé a comprender el tema de los directores que no quieren la palabra. A un grupo de actores, de estudiantes, gente joven, les dije *Jueguen. Hagan alguna cosa.* Creamos un

ámbito, empezaron a jugar y la imagen que empezaron a provocar era tan fuerte que yo no pude encontrar palabras que tuvieran esa estatura. Entonces dije: *Claro, si yo tuviera que hacer este espectáculo, les digo no hablen, no hablen.* Cada vez que hablaban se caían. Pero si yo empiezo de la palabra y son el actor y el director quienes tienen que encontrar la imagen, el camino puede ser a la inversa. Y se puede llegar a un espectáculo que necesita la palabra; otros, no la precisan.

Pero creo que los dramaturgos no estamos muertos: somos donadores de órganos, que es diferente.



EL TEXTO QUE VIENE

JOSÉ SANCHIS SINISTERRA

España

Quisiera ofrecer una metáfora para evitar simplificaciones, muy frecuentes cuando se pretende hablar de la panorámica teatral de un país y mucho más cuando se pretende abarcar el fenómeno teatral en su totalidad.

Propondría como metáfora considerar al teatro como una gran mansión con multitud de habitaciones. En cada época, cada período, hasta en cada temporada, sólo unas cuantas de estas habitaciones son utilizadas y, además, cada una por distintas clases de gentes. Hay unas que están

repletas, otras escasamente frecuentadas. Las hay ruidosas y expansivas; parece que ocurren muchas cosas allí, porque se habla mucho en ellas y se habla mucho de ellas. En cambio, hay otras que son discretas y silenciosas, donde la gente que las frecuente habla bajito y no se preocupa demasiado porque sus sonidos, su voz, sus palabras, su acción traspase los muros de esa habitación. Algunos cuartos, incluso salas enteras de esa mansión, son cancelados provisional o definitivamente en un período o en una época y, a la inversa, de pronto sectores que han estado cancelados y cerrados durante mucho tiempo, vuelven a ser abiertos y concurridos. Pero, además, esta extraña mansión del teatro tiene una propiedad mágica: es una casa que crece. De pronto le nacen habitaciones, le nacen pasillos, sótanos, desvanes y, en lugares que antiguamente eran el exterior, aparece un nuevo recinto, una expansión como una excrecencia en donde comienzan a producirse cosas.

Lo único que quisiera precisar es que, cuando hablamos del teatro, del teatro español contemporáneo o del teatro en cualquier circunstancia, lo que estamos haciendo es referirnos sólo a algunos de esos cuartos que en ese momento frecuentamos. Y, dentro de esta consideración general, de lo que decimos sobre el teatro español contemporáneo, hacemos referencia probablemente a algunas de estas habitaciones, quizás las más ruidosas.

Dentro de esta imagen, quiero reflexionar sobre el regreso del texto dramático. Voy a intentar precisar cuál es ese texto que viene, ese texto que regresa.

Se ha dicho que, en los últimos veinticinco años, el texto dramático ha sido postergado, pasando a ocupar un papel secundario. Esto no quiere decir que hubiera desaparecido ni muchísimo menos; durante estos veinticinco años, en todo el mundo, se han seguido estrenando obras, los autores han seguido escribiendo, aunque algunos quizás han abandonado las habitaciones y se han retirado al desván, al sótano, se han ido a pasear por el jardín. Lo que sí es cierto es que el texto había desaparecido o se había retraído de las

formas de evolución y de renovación del teatro. Diríamos, utilizando la metáfora, el texto se había retirado a los cuartos menos concurridos de la mansión.

El autor había asumido una posición secundaria, subsidiaria, con relación al director, con relación al escenógrafo, quien, no lo olvidemos, por lo menos en España ha sido una figura prepotente y dominante con relación al actor, con relación al grupo. Pero, repito, en esas zonas en que el teatro estaba cambiando, el texto seguía existiendo. No era su papel el de producir cambios, transformaciones, mutaciones en la totalidad del sistema teatral. Pero en la última década, pienso, se advierten síntomas del retorno del autor, del regreso del texto como enclave del progreso y del cambio del sistema teatral. No sólo de lo que podríamos llamar la función autoral, que en estos años, en estas décadas anteriores, fue asumida, usurpada podríamos decir, por el director. Ni tampoco el retorno tiene que ver con el retorno del texto dramático clásico, entendiendo por clásico, para simplificar mucho, el texto del autor muerto, que es el autor preferido por el director. Y es evidente que en estos últimos años se advierte también, en las carteleras de los teatros españoles y también europeos, una presencia creciente de los clásicos. Quiere decir que el texto está también ahí.

Pero no me refiero sólo a ese texto clásico que regresa más o menos convertido en objeto de manipulación por parte del director o por parte del grupo. Se está produciendo un retorno del dramaturgo como responsable del diseño dramático original del espectáculo y del texto, como produc-

“En la última década se advierten síntomas del retorno del autor, del regreso del texto como enclave del progreso y del cambio del sistema teatral”.

**Se está produciendo un
retorno del dramaturgo como
responsable del diseño
dramatúrgico original del
espectáculo y del texto, como
producto de la escritura
personal y solitaria de
un especialista.**

to de la escritura personal y solitaria de un especialista. Hay síntomas de que estamos en un momento en que el texto vuelve a ocupar esas funciones, esos enclaves de transformación, de progreso y de cambio del sistema teatral. Y repito: es un texto que tiene que ver con el trabajo solitario del autor, del texto como resultado de la lucha nocturna con el ángel.

Así fue como nació el teatro en la tradición occidental, cuando esa serie de rituales arcaicos, esos festivales, esas festividades cívicas, fueron asumidas como objeto de escritura por parte de una serie de poetas que se confrontaban, en la soledad de su práctica escritural, con los grupos, con las creencias, con las palabras de la tribu. Y de esa confrontación de lo colectivo con lo individual nació la dramaturgia occidental hace veinticinco siglos. Hoy, salvando las distancias en muchos órdenes, el texto vuelve a ser ese lugar donde son cuestionados los grandes mitos, que, en este caso, son pequeños mitos, ideologemas perdidos de la conciencia colectiva que van por ahí flotando.

Lo que pretendo es plantear qué texto es este texto que viene, cómo es este texto que regresa. Por lo pronto, diría que es un texto que regresa nutrido por una serie de fuentes, por una serie de parámetros que le caracterizan de un modo relativamente diferente, distinto. Es un texto que viene, que regresa nutrido evidentemente por la herencia dramatúrgica del pasado, que en muchos casos fue desdeñada en esta renovación escénica

de los años sesenta, setenta y parte de los ochenta, y que ahora vuelve a ser objeto de lectura, de relectura, de comprensión y de valorización.

El texto que viene regresa también nutrido por toda esta saludable efervescencia de los lenguajes escénicos que se produjo durante las pasadas décadas. Evidentemente, los autores han aprendido esta verdad que Artaud colocó rotundamente sobre la mesa, de que la escena es un lugar físico y concreto que debe ser habitado, que debe ser movilizadado a través de lenguajes físicos y concretos también. Y este texto que regresa aprovecha esta palabra muda del escenario, estas leyes intrínsecas de la teatralidad escénica, que pueden ser también integradas en la escritura.

Nutren este nuevo texto algunas de las corrientes del pensamiento contemporáneo, de la filosofía, de la lingüística, de la antropología, incluso de la física. Y también nutren este nuevo texto fenómenos importantes que se han producido en las artes contemporáneas, fundamentalmente en el terreno de la música y de las artes plásticas. En esta dramaturgia que aparece se advierte, por ejemplo, la importancia de la composición musical, el valor del silencio, el valor de los ritmos en la propia organización estructural del texto y también muchos de los cuestionamientos de la noción de lo figurativo que las artes plásticas fueron planteando desde principio de siglo.

También se nutre este nuevo texto de la crisis de los grandes sistemas de pensamiento, de los sistemas ideológicos. Yo los llamo sistemas omnicomprensivos, sistemas que pretendían comprender y hacer comprender la totalidad de lo real, la totalidad de la historia, la totalidad de la sociedad. Esta crisis, reciente en sus más patentes manifestaciones históricas, políticas, sociales y económicas, ha llevado consigo una crisis de lo que podríamos llamar las pretensiones didácticas y evangelizadoras que el teatro todavía pretendía mantener hace apenas una década. El teatro, que ha sido siempre el gran rezagado de las artes, de la evolución de la estética y de los movimientos artísticos contemporáneos, pretendía todavía man-

tener esta función didáctica, evangelizadora, de transmitir una verdad, de enseñar, de aleccionar. Afortunadamente, con la crisis de estos grandes sistemas omnicomprendivos, el teatro se plantea también si esa función predicativa es todavía válida. Lo cual no quiere decir que no exista, en la entraña de la escritura, un núcleo ético, un núcleo ideológico que alimenta y que impulsa la escritura. Lo que ocurre es que ya los autores no piensan que ese núcleo ético, que esa rabia ética, debe ser puesta en evidencia y conducir el lenguaje de la obra.

También se nutre este nuevo texto que regresa de la larga travesía del desierto de algunos autores maduros y, también, de la ausencia de una tradición inmediata útil por parte de los autores más jóvenes. Estas serían para mí algunas de las fuentes que alimentan esta nueva textualidad, esta nueva función, esta nueva posición del texto en el sistema teatral.

Las resumiría diciendo que este nuevo texto nace habitado por una paradoja, casi diríamos por una aparente antinomia. Es un texto que pretende ser, que es de hecho, rigurosamente literario. Incorpora, a veces sin ningún tipo de recato, procedimientos y estructuras de la narrativa contemporánea, de la lírica y hasta del ensayo, con lo cual se produce una interesante deconstrucción de la noción de carpintería dramática que presidía el carácter literario del texto tradicional. Pero, además de ser rigurosamente literario y de tener en cuenta las importantes transgresiones de la novela contemporánea sobre su propio discurso narrativo, de la lírica y también del ensayo, es un texto inequívocamente escénico. Ahí está la paradoja: rigurosamente literario por una parte e inequívocamente escénico, impregnado por lo tanto de una espacialidad latente, de una temporalidad muy significativa y, sobre todo, de una oralidad, de una concepción del lenguaje, de la palabra dramática, esencialmente oral, decible. Con lo cual ese nuevo texto, ese texto que regresa, adquiere la posibilidad de depurar la retórica espectacular que ha estado a punto de hacer naufragar el teatro en el

puro espectáculo durante estos años de apogeo de la figura del director como elemento motor de la evolución teatral. Quiero destacar este punto, porque como he hablado del carácter inequívocamente escénico de este nuevo texto, quiero hablar también de que es un carácter escénico depurado, porque considero que todo el enriquecimiento innegable de estas últimas décadas, que se ha producido a través fundamentalmente del grupo, del director, del escenógrafo, ha dado lugar a un concepto espectacular abigarrado, efectista, gratuito y caprichoso de lo que es la esencia de los lenguajes escénicos. Yo creo que no era eso lo que pedía Artaud. No era esa parafernalia de recursos tecnológicos lo que él reclamaba cuando hablaba de ese lugar físico y concreto que debe ser habitado.

Una breve consideración que ese texto me requiere y que advierto en los trabajos de algunos de mis compañeros de generación, pero fundamentalmente en los más jóvenes y en los participantes en seminarios de dramaturgia, en talleres o en los que presentan textos a premios dramáticos, y que está claramente marcando un cambio de paradigma en la noción de textualidad. Ese texto innegablemente procede, parafraseando el título de la obra de Stanislavsky, del trabajo del autor sobre sí mismo. Hay un inequívoco trabajo del autor sobre sí mismo que tiene que ver con la

“Además de ser rigurosamente literario y de tener en cuenta las importantes transgresiones de la novela contemporánea sobre su propio discurso narrativo, de la lírica y también del ensayo, es un texto inequívocamente escénico. Ahí está la paradoja”.

práctica de una escritura indagatoria, de una escritura que estaría basada en el principio cuántico llamado *principio de incertidumbre*, en que el texto es una práctica autorreveladora. El autor no sabe completamente lo que quiere decir, no parte de una idea preconcebida, a veces no parte ni siquiera de una estructura pensada, sino que comienza a excavar una determinada situación, una problemática, y ese texto se convierte en algo que le revela. El texto le hace, le construye al propio autor.



EL AUTOR ANTE SU OBRA

JOSÉ RICARDO MORALES

Chile y España

Cuando me propusieron que participara en este foro, invitándome a situar mis obras en el teatro de nuestro fin de siglo, traté en principio de oponer algunas objeciones, pues no resulta decoroso hablar de sí. Pero pensándolo mejor, supe que si los antiguos calificaron al actor como el *hypokrités* —ya que se disimula bajo el personaje al simularlo—, con más razón puede considerarse al autor como hipócrita por excelencia, pues hace hablar a los demás de cuanto le afecta o le interesa, sin decir directamente *yo*. A tal punto es así que la eficacia del escritor dramático radica en su despersonalización, destinándola por paradoja a crear personas o personajes, habitualmente ajenos y aun contrarios a la condición de su autor. De

ese modo, la conducta esquizoide del hombre, que le lleva a situarse con frecuencia en el lugar del otro o de *lo otro*, culmina en la del dramaturgo. Si así fuera, puesto que los personajes y los textos dramáticos se diferencian plenamente de quien los hace, bien puedo referirme sin reservas a cuanto llevo hecho, pues lo mío no soy yo.

Para ello suelo decir que mis obras son mis sobras, de las que suelo desprenderme gustoso, incluso para olvidarlas. De esta manera entendidas, cada una de mis piezas teatrales puede estimarse a la manera de un chivo expiatorio que carga y aleja del autor sus pesadillas o pesadumbres, y hasta sus insuficiencias, incluyéndose entre ellas la dificultad de dramatizarlas.

A este propósito, como un pensador antiguo sostuvo que *sólo se sabe lo que se sabe hacer*, puede glosarse la idea al afirmar que sabemos, sobre todo, cuánto hemos logrado resolver, ateniéndonos así a la certeza del resultado y no sólo a la posibilidad de obtenerlo. Pero la ventaja que tiene el saber del dramaturgo sobre el del público o el crítico —que se limitan forzosamente a estimar la obra concluida— se encuentra en que el autor conoce qué pretextos o ideas le movieron a escribirla y cuánto pudo lograr a partir de sus proyectos. En ese caso, a diferencia de aquellos pintores o escultores que reúnen la suma de sus trabajos en muestras retrospectivas, la exposición de mi teatro que aquí emprendo pudiera calificarse de *una retro-inspectiva*, pues incluye algunas de las razones que me llevaron a efectuarlo. Y como el tiempo de que dispongo para ello es algo más que el de un suspiro, habré de atenerme ahora a la recomendación que figuraba en algunas oficinas: *Sea usted breve. Su tiempo es tan precioso como el nuestro.*

Seré breve. Desde mis obras iniciales —escritas a los veinte años, durante la guerra española—, atribuí a mi teatro una finalidad crítica, en cierto modo análoga a la función que Sócrates le asignó al pensador, comparándolo con el tábano que despierta y mueve al animal adormecido. No quiero decir con esto que el teatro sea sólo pensa-