

GPS PARA LA NAVEGACIÓN EN LA ESCRITURA TEATRAL

BLANCO, Sergio. CORMANN, ENZO. GARCÍA-MAY, Ignacio. GONZÁLEZ CRUZ, Luis Miguel. HERAS, Guillermo. JORNET, Alejandro. LARAGIONE, Lucía. MAYORGA, Juan. MONCADA, Luis Mario. PLOU, Alfonso. VERONESE, Daniel. VINAVER, Michel: *Escribir para el teatro en Colección Laboratorio Teatral 02*, Muestra de teatro español de autores contemporáneos, Alicante, 2007, pp. 205

Marietta Papamichail
Universitat de València
papamichail@hotmail.com

Enzo Cormann señala que la palabra teatro viene del verbo «thea» que es la «acción de mirar» en griego antiguo. «Theoría» es la mirada, la mirada del espectador diríamos para el teatro. Efectivamente, en este libro tenemos la «theoría» de varios autores para el planteamiento de sus obras. Por eso, la edición presente adquiere un valor adicional, por coleccionar doce distintas «theorías» de jóvenes dramaturgos, no solo de España, sino de Uruguay, México, Argentina y Francia. Además, como en España no es frecuente la edición de libros sobre el pensamiento, la filosofía o la simple opinión sobre la escritura teatral hace que esta publicación sea importante para el sector.

Sergio Blanco

Sergio Blanco confiesa que no puede concebir el vocablo teatral sin concebir simultáneamente la escena. Es más, escribe un texto conociendo la escena para la cual se dirige. Igualmente, para él si no hay acontecimiento escénico, el texto teatral no existe. Y este texto puede ofrecer infinitas interpretaciones a la hora de ponerlo en escena; debido a eso, él no puede responder a preguntas como si sus «supuestos sentidos» de sus piezas han sido o no, comprendidos por los directores. Por último, para él una vez que la palabra está dicha, se desvanece, una vez que es fonema, luz, gesto o espacio ya se ha suicidado lingüísticamente.

Enzo Cormann

Enzo Cormann no nos da ninguna perspectiva personal de su escritura, sino que nos ofrece sus reflexiones sobre el teatro y sus componentes. Entre aspectos ya conocidos, nos habla del lugar, del ritual, del territorio teatral, de sus dispositivos. En el apartado *Potencialidad* nos presenta con una nueva palabra el objetivo de la asamblea teatral, objetivo *poelítico*. Porque lo que hace es *poetizar* la política y *politizar* la poesía. *Politizar*, en el sentido de des-reificar, re-mover, re-subjetivizar, desplegar y re-dirigir. Es un dispositivo político-poético-ficcional. Más adelante, sitúa el teatro como antípoda de

«tejido» social (internet), un tejido de cuerpos descorporeizados, de distancias abolidas, ciertamente, pero corolario de ausencia de proximidad real y por tanto de sociabilidad abstracta o al menos aséptica (inodora, sin epidermis, incluso sin... ¿consecuencias?). Por el contrario, la asamblea teatral, resiste a la virtualización del colectivo y del intercambio, porque requiere un espacio concreto: los actores y el público. Es el antídoto al «chat», a la charlatanería divertida.

Ignacio Carcía-May

Ignacio García-May nos transmite las radicales ideas de Julius Évola. Su crítica abarca la música, la literatura, la sociedad, la poesía y llega también al teatro. No cree en la denominada «crisis del teatro». Defiende con mucho rigor que economía, política, arte y sociología son estrechamente vinculados. Sin embargo, rechaza los textos que pretenden ser políticos, pero realmente no aportan nada o la muy utilizada expresión «teatro de izquierdas» ya que la vieja terminología política se ha vuelto obsoleta y esta expresión esconde muy diversas y contradictorias formas de ver las cosas, muchas de las cuales, se corresponden a los valores más convencionales de lo neoburgués. La cultura habla solo de política (sin hablar verdaderamente de política) pero nadie habla de religión, salvo para despreciarla. Marx condenó la religión como opio del pueblo; e inmediatamente se dispuso a construir un ideario político ¡que funciona exactamente igual que las religiones! Lo cierto es que si todo el teatro es, por acción u omisión, político, también todo el teatro es, por las mismas razones, religioso. Nuestro teatro refleja nuestra ideología, pero también nuestra cosmología. Asimismo, juzga con perspicacia la manera que tratamos a los grandes autores: a Shakespeare y a otros y la sacralización hacia ellos. En efecto, sus obras nos son perfectas. Nuestra sociedad crea ridículos cultos a los autores como si fueran superiores. Encima se utiliza el concepto *carisma* ¡un concepto religioso! Acto seguido, cuestiona con ejemplos la manera con la que se hacen los héroes y las víctimas, porque el teatro no puede tener héroes autocompasivos que lloriquean y no luchan para conseguir lo que necesitan.

En cuanto a su estilo personal, menciona que suele ser acusado de descuidar sus personajes femeninos. García contesta que no le gusta el personaje femenino que el Almodovarismo Internacional ha hecho obligatorio en cine, en teatro y en la televisión: la mujer neurótica, angustiada, al borde de un ataque de nervios, incapaz de decidir qué hacer con su trabajo y con sus relaciones. Ni la que nunca sale de casa si no consulta su Biblia: el *Cosmopolítan*. A él le gustan más las mujeres de la comedia norteamericana de los años 30 y 40, como los personajes de Carole Lombard o Rosalind Russell que no pedían permiso a nadie para hacer lo que hacían y mucho menos a los hombres. Aquí podemos añadir a la navegadora *Amelia* y su persona traída al cine.

Luis Miguel González Cruz

González opina que el teatro de hoy ha perdido su esencia inicial: hablar de la muerte. Hoy, para él, el teatro se ha convertido en un instrumento de aturdimiento en manos de academias trasnochadas y expertos en *marketing* de micoroaudiencias que no quieren saber nada de la idea de la muerte. De igual forma, pasa a una resumida historia del teatro, cuando los jóvenes hacían teatro para revelar contra el Franco o el orden social. Sostiene que hoy en día la iniciación de los jóvenes es mucho menos eficaz, pues estos tan solo se limitan a la práctica del botellón. Por una parte tiene razón, pero, por otra parte, no hay que despreciar un movimiento de los últimos años que desembocan en muchos talleres de jóvenes actores y dramaturgos, incluso amateurs, que representan obras que son «extractos de la vida e imitaciones de lo real» que nos hablan de cosas esenciales como la vida y la

muerte. Además, muchos de ellos ni siquiera viven de eso, lo hacen por el amor al arte dramático. Y muchos productos de ellos son obras que te hacen reflexionar. Para mencionar: el dramaturgo Jerónimo Cornelles o Paco Zarzoso, Itziar Pascual y la directora Nilda Barrela hacen obras que han llevado premios.

Como sugiere González, es muy importante el teatro de símbolo. La realidad es un universo respirable, artificial, creado por la civilización, creado por los textos simbólicos de la civilización. La realidad es el universo de la verdad, sujeto por vigas de símbolos, que sujetan y cauterizan las heridas de lo real. El símbolo nos hace creer en la vida sin reserva. Pero ¿cómo se crea un símbolo? Creyendo firmemente en sus ideas o, mejor dicho, creyendo al pie de la letra al discurso del actor. Sin embargo, hay que tener un público adecuado capaz de captar el símbolo. Porque hoy en día ¿quién conoce al público? ¿sabéis cómo se comporta? este público es muy diverso:

Empecemos por el más obvio: el que come palomitas, el que pertenece en una engréida casta social y pasa por intelectual, el que se queja por todo, el inteligente que solo busca el error, el que llora o se ríe con todo... El teatro simbólico no puede dirigirse a este público comunicante: semiótico. Espectadores-semáforo. El teatro simbólico debe dirigirse a otro público que no consuma el cáliz comunicante de palomitas y la coca-cola. Un público adecuado para la ficción, para aceptar el símbolo. Pero como este público no existe, o está escondido detrás del público que ocupa las butacas, hay que saltárselo para llegar al sujeto que descifre el símbolo. Para crear un teatro simbólico hay que dirigirse al inconsciente del público.

Los mecanismos que hay que seguir es como los subraya Preston Surges. Para González el siglo XX está lleno de manifiestos de textos revolucionarios con ausencia de símbolos verídicos y la dejadez del arte para con la muerte. Un manifiesto denota que algo en el cuerpo del texto está enfermo. Entonces, él también escribe su manifiesto para el autor de teatro que quiera traspasar la barrera del público inútil consciente y llegar al sujeto inconsciente. Entre consejos lógicos ya conocidos los más importantes para mí son que no hay que rebajar la intensidad filosófica para serla más fácil o más atractiva. Otro punto es no escamotear al público complejidades dramáticas. También debe ser una obra atractiva: los personajes pueden matarse, follar, bailar, drogarse pero se tienen que besar. Además, tiene que proponer una visión del mundo. Por último, tiene que ser divertida y moralizante.

Al final, el autor nos ofrece un manual de instrucciones. Entre otras propone que todo debe ocurrir en la escena porque fuera es lo inverosímil, que ningún personaje hable por teléfono móvil o coma palomitas, ni escribir teatro social sobre problemas actuales para denunciar o proponer soluciones, porque para eso son los periódicos o el congreso de los Diputados. Además, insiste que no se deben escribir buenos diálogos, que los diálogos son literatura y no teatro y que los actores, con el tiempo, se encargarán de llenar esos diálogos nuevamente de errores y chistes baratos.

Tanto su catálogo con los varios tipos de espectadores, como su manifiesto para la obra simbólica nos ilumina bastante esta idea de renovar el teatro. Para ilustrar eso, como González emite darnos el perfil del espectador deseado, me encuentro tentada bosquejar aquel espectador forjado por el teatro de símbolos, por mucho que se sobrentienda; me gustaría demarcar aquel espectador (aunque quizá al autor no le gustara). Este espectador será «el ser» capaz de pensar y reflexionar, sano, lejos del consumismo y del extrañamiento personal y social, lejos del engaño político. «El ser» que tendrá su conciencia desarrollada, que «sentira» su existencia y será responsable de sus actos. Un ser político viviendo en una democracia eficaz, y para conseguir eso, necesitamos un teatro simbólico capaz de despertar y sacar al espectador de su comodidad.

Finalmente, si, según las palabras del autor, estamos a punto de acabar con el teatro, pienso que surgirá algún otro «invento», donde la función teatral como despertador del público será inherente en ello.

Guillermo Heras

Tras aclarar que «escribir teatro» es el «territorio de ficción» (el texto) y «escribir para el teatro» es más bien para el «territorio de la realidad» (la representación), nos indica que Artaud y Kantor han definido mucho la desaparición del texto. Sin embargo, los dos, nos han legado una importante cantidad de literatura dramática. Para Heras es más importante «escribir para el teatro» por esa razón.

Según él, hoy en día no se escriben obras pensando en la trascendencia, en perdurar en el tiempo. En su opinión, el dramaturgo es «el cartógrafo de los sentimientos» tanto personales como universtales. Señala que para muchos, hacer un teatro de intelecto está mal visto, mientras que lo comercial tiene más éxito. Me resulta muy bien dicho: «...asistimos a ceremonias huecas, vacías, articuladas en torno a la producción sistemática de una especie de cacareo, [...] de un patético ritual [combinado] con otras formas artísticas [...]».

Nos hace, por una vez más, evidente que ser dramaturgo y no guionista del cine significa morir de hambre (perdón por ser tan coloquial), por no mencionar las salas alternativas donde la gente hacen teatro por amor al arte (literamente dicho).

Heras propone tres pilares para escribir teatro: estructura interesante, diálogos fluidos de gran calidad literaria (lo contrario que propone González), sustentado en un sentido conceptual que trascienda el ámbito puramente personal para convertirse en imaginario colectivo. Ahora bien, entre González que propone diálogos no literarios y Heras que sugiere gran calidad literaria, personalmente elegiría registros adecuados al personaje. Cada personaje tendría que hablar según su origen, estatus social y su dialecto de lugar. Y para construir estos diálogos sí que hace falta maestría literaria. El teatro alberga muchos lenguajes artísticos y no veo por qué separarlo de la literatura.

Otro punto interesante es que el teatro burgués creó especialidades: dramaturgo, escenógrafo, bailarín, director de escena, etc... algo que hoy se va resumiendo: actor, director y dramaturgo es común que se identifiquen en uno, volviendo así a una tradición de tiempos atrás.

Hoy en día no hay censura, no obstante las exigencias del mercado juegan el mismo papel. Un autor se ve obligado a autocensurarse o más bien amputarse por las leyes del mercado. Y este mecanismo se ejerce o de una manera descarada o, a veces, de una manera muy sutil. La forma que hoy se opta para escribir es trasgresora; toca una temática que en otra época pudo resultar escandalosa.

El autor subraya que el teatro sigue siendo tratado como un «género menor cultural». Según mi opinión, con el *boom* cinematográfico y luego televisivo, el teatro ya no posee el monopolio de la diversión. Es más, entre los jóvenes, resulta mucho más económico ir al cine que ir al teatro, y es verdad que al terminar una sesión del cine se llenan las aceras de todo un barrio; mientras que apenas llenamos la acera fuera del mismo teatro y eso contando los perros y los gatos...

Por otra parte, volveré a repetir que hay mucho movimiento entre la juventud que ya está harta de los videojuegos y telenovelas y busca tener vivencias a través de talleres teatrales.

En la cuestión de qué es teatro basta mencionar a Nietzsche: «Si el trabajo del poeta es el de ver una multitud de seres alados que vuelan a su alrededor; el trabajo del dramaturgo es convertirse en ellos».

Alejandro Jornet

Alejandro Jornet no escribe un texto regular de opinión sino que «teje» un colorido tapiz lleno de fragmentos brillantes. Veamos algunos ejemplos interesantes: el documento 18 define con exactitud el teatro: «[...] los pensamientos [que] no pertenecen a nadie, que existen de manera independiente y que, en algún momento por alguna extraña razón, alguien se encuentra con ellos». Aunque varios de estos apartados nos sirven para reflexionar sobre el teatro, no deseo ni siquiera involucrarme en este proceso. Son partes de obras, son fragmentos literarios con su opinión y con ellos Jornet ofrece su tributo al altar de la escena. No voy a ponerlos en tela de juicio; convertirlos en comentario científico; sería como intentar atrapar en una red de signos, el alma etérea del teatro y por lo tanto sugiero: acomódate en el sofá, enciende tu equipo con música instrumental... y déjate llevar: «un niño de ocho años, sentado...» (p. 108-136).

Lucía Laragione

La lacónica contribución de Lucía Laragione nos revela su pasión por escribir teatro. Ella no ejerce ni de directora ni de actriz, como otros. Añade que es muy flexible a la hora de montar la obra en cuanto a cambios en las formas.

Juan Mayorga

«Ningún medio realiza la puesta en presente del pasado con la intensidad con que lo hace el teatro», solo porque tengo delante los actores en carne y hueso, agregaría a las palabras de Juan Mayorga. Porque ya sabemos que ahí está el cine y la televisión con sus avances tecnológicos. Cada género tiene sus encantos y el teatro es capaz de hacernos «vibrar».

«...Todos los hombres somos contemporáneos. Más allá de la condición histórica hay la condición humana, la Humanidad». Mayorga nos habla del teatro histórico.

Menciona a los clásicos, Esquilo y Aristóteles, y nos subraya que hay que buscar lo universal en lo particular. Según eso, el historiador no hay que ser fiel al documento, a la Historia, sino a la Humanidad. Para aclarar, veamos lo que hace Esquilo en «Los Persas»: Se levanta una sombra del difunto Darío que aconseja a su pueblo (y a los espectadores) que no deben nunca dejar un orgullo desbocado ofender a los dioses (la causa de la derrota de los persas). Esta pauta está seguida también por Shakespeare, Peter Weiss, Camus... algo que da sentido a la existencia de la representación teatral; hecho que encuentro totalmente razonable, quizá porque me he criado en este ambiente griego donde todo pertenece a «una verdad única». He sido impregnada por el mundo clásico donde una democracia no es democracia, si no se basa en ciudadanos con educación y formación, capaces de construirla. Y el teatro tiene exactamente esta función: educar. Junto a eso, pasa a dar ejemplos de varias obras históricas y el mensaje que nos transmiten. Obras como «Fuente Ovejuna», «Amar después de la muerte», «Julio César» de Schakespear, etc. Es inútil representar un pasado, «tal y como fue», desconectado de intereses en el presente.

Hay varios tipos de teatro histórico: uno que es como un escalón para el presente, que nos quiere convencer de que vivimos en el mejor de los mundos posibles. Por el contrario, hay otro que nos presenta el pasado como un paraíso perdido: nostalgia del ayer, repugnancia del presente. El teatro que pone el presente en correspondencia con un pasado esplendoroso. La actualidad, como una Roma restaurada. Terminando, hay otro tipo más crítico que hace visible las heridas del pasado, que el presente no ha sabido cerrar, este es el mejor, el que abre el pasado y abriéndolo, abre el presente.

Luis Mario Moncada

Moncada nos habla de teatro comprometido. Algunas veces las intenciones del director/autor quedan incompresibles por la crítica. Para el teatro en general, menciona unos ejemplos que no deben ser seguidos: cuando los directores son poco flexibles y no quieren renovar el teatro o no tienen en cuenta el público o se convierten en tiranos de su propio impulso artístico. La contrapartida la ofrece Aristóteles y su poética. A lo largo de los años el teatro ha invertido el orden aristotélico para poner el acento en algún aspecto expresivo. Según el autor, en la actualidad hay un *boom* de espectáculos de forma sin contenido. No hay personajes ni trama, sino se acentúa a la *performance*.

Resumiendo, el autor reafirma desde México que el teatro ha perdido la comunicación con el espectador y a eso se debe el teatro tradicional de digestión fácil (comercial). Además, ha perdido paulatinamente su público y no lo va a recuperar si no establece una relación de mutua necesidad. Estoy de acuerdo que el teatro no tiene el público que tenía, como ya lo hemos mencionado antes, porque hay más medios de diversión: la televisión, el DVD, los videojuegos, por ejemplo, con sus fans que no se limitan en la adolescencia, es el mercado que tiene pleno auge en tiempos de crisis. El cine, por otra parte, más económico y con su versión en 3D gana el público de todas las edades. Ofrece una nueva experiencia sensacional, y que Dios nos evite llegar a un mundo como lo describe la película «Los Sustitutos».

Alfonso Plou

Alfonso Plou, viene con sus pautas a los navegadores por la escritura teatral. Menciono aquí la definición más concreta y resumida que he leído en este libro sobre el teatro: «escribir la distancia entre el deseo y la realidad». Entre sus directrices se incluyen: Poner a Aristóteles en un pedestal para derribarlo después. Escribir como si fuera otro, anónimo y no desde el yo: los actores saben que eso es la esencia de su trabajo mientras que los autores niegan a aceptarlo.

Encontrar un héroe en la esquina de la historia. El héroe de hoy es demasiado débil para ser héroe aristotélico, aceptando su *fatum*. Los héroes de Plou son personajes que tienen la posibilidad de ser héroes pero renuncian a serlo porque no quieren aceptar su destino. Hoy en día vivimos sin querer pagar factura por vivir.

Dialogar en el límite de lo decible, en la escena no se habla como en la calle.

La publicación de las obras es solo un trámite. El libro es en todo caso la botella con el mensaje, en espera que una tribu de salvajes lo encuentre y lo celebre poniendo en práctica los imposibles signos del rito. Y en mi opinión, hay que fijarnos en eso porque en la actualidad publicamos a la velocidad de un relámpago, todo lo contrario que sucedía en el Renacimiento, cuando todo lo estudiaban minuciosamente antes de darlo a la luz de la imprenta.

La obra teatral se basa en la historia de un error. Se niega verlo y reconocerlo. Su crecimiento como bola de nieve que se desliza ladera abajo. Es una verdad tan obvia y, a pesar de eso, pocos la tenemos tan clara en nuestra conciencia.

Plou nos revela el rasgo hedonista de nuestros tiempos. No es de extrañar que el teatro no tenga tanta popularidad. Si bien, en el hedonismo igualmente se incluyen muchas renunciaciones y dolores soterrados.

David Mamet dice que cuando el teatro funciona es porque el escritor ha sabido ser la conciencia crítica de una nación. Jung añadiría que el teatro es el lugar público de exhibir los complejos. A Alfonso Plou le gusta pensar que los seres humanos somos especialmente literatura, somos las historias que nos contamos a nosotros mismos de nosotros mismos y de los demás. A mí me gusta pensar que el teatro viene como un «despertar» de este letargo de la «falsa literatura» con la que

llenamos nuestra mente y nos alejamos de la realidad. El teatro debe ser una especie de «mosca» que pica al caballo mientras duerme, como se autodefinía Sócrates.

Daniel Veronese

Y seguimos con Daniel Veronese con sus «automandamientos» que nos declara; aquí lo más llamativo: sustituir actores vivos por objetos para lograr una dimensión que no tenga referencialidad con la nuestra vida cotidiana; comprendo que quizá con eso podemos llegar a un mayor distanciamiento, para que la realidad nos sea más clara, como con surrealismo (=hiper-realismo, para hacerlo más obvio). Hubiera sido de ayuda si el autor nos hubiese iluminado con un ejemplo. Descubrir el universo: ¿cuándo nos invade por primera vez el amor? ¿y cuándo empezamos a sentir que vamos a morir? ¿alguien lo recuerda? *Incomodar*, modificar el estado de ánimo del espectador, sabotear sus expectativas (lo de Sócrates que hemos mencionado antes...).

Michel Vinaver

Igualmente, Michel Vinaver nos da desde Francia un listado de palabras con su análisis respectivo sobre: «una escritura de lo cotidiano». Una vez más, siguiendo la misma línea, dice que el teatro «es necesario que su proceso explosivo llegue a agrietar y a resquebrajar la corteza que nos rodea, corteza a la que añadimos constantemente capa tras capa para protegernos de lo real. Es un teatro de agresión, contra a lo que nos oprime y nos ahoga al protegernos. Contra el Sistema con S mayúscula».

Otro punto interesante es la distanciaci3n: en la actualidad las v3as de dominaci3n aparecen por todas partes y frente a los sistemas opresivos que se entrecruzan para dominarnos mejor, no se levanta ninguna verdad por la que merezca la pena combatir. Al conflicto le sigue la papilla. Entonces la distanciaci3n, que importa más que nunca en el acto teatral, no se consigue porque se designe, porque se señale con la mano; se interioriza, es constante en la propia escritura y debe también estar en la actuaci3n del actor. Un obstáculo del teatro sobre lo cotidiano es el aburrimiento, rasgo inherente en la vida diaria. Por consiguiente, hay que montar tanto el texto como la representaci3n con maestría para evitar el baj3n del público.

En conclusi3n, todos en la cotidianeidad elaboramos los elementos (sufrimiento, alegr3a, acontecimientos) seg3n nuestros distintos niveles de importancia. Los ordenamos siguiendo una escala de valores de la que nosotros somos conscientes a medias. Esta escala vive en nosotros incluso si pensamos que no creemos en nada. Entonces, seg3n Vinaver, este tipo de teatro tiene como utilidad de derrumbar esa escala, borrarla. Es poner en relieve una cotidianeidad desjerarquizada. La cotidianeidad en estado natural, no socializada, no psicologizada, no ideologizada. El que nos cuestionen con respecto a nuestras jeraqu3as es peor que nos priven de nuestra última camisa, nuestra mujer o nuestros hijos. Como un teatro que ofende, que violenta. Una vez abolida la jerarqu3a, la vida diaria es recibida como un refugio para la alegr3a y la creaci3n: el refugio de la esperanza.

Acto último y la cortina cierra el escenario con estas palabras de Vinaver. Aquí se apagan las luces de un mundo maravilloso que describe este libro. Porque no son artículos te3ricos —y algunas veces incompresibles, complicados, de unos científicos sobre el teatro, que solo est3n hundidos en libros, bajo la lupa de la ciencia— sino las opiniones personalizadas (experiencias adquiridas con dificultad) puestas en el estilo subjetivo de cada autor. Destaca la aportaci3n de Alejandro Jornet que, saliendo de la regla, lo hizo a trav3s de fragmentos teatrales donde sus opiniones se intercalan para formar otra historia aparte.

Este libro lo recomiendo para todos, para el público o para el que tiene la ambición de ser un escritor teatral. Amén, que veamos pronto obras excelentes de jóvenes dramaturgos, y como este libro cumple esta misión, lo considero más de una herramienta importante; vale como un mapa encontrado en baúles olvidados, para navegar por el Cosmos y no perderse, como si fuera un nuevo Ulises que busca la Itaca de su vida, donde no tiene importancia el destino, sino el viaje, como remarca Kavafis.