

La Literatura Dramática

Enrique Buenaventura

I

Teatro y Literatura:

Hace años, en un Festival de Teatro, en Caracas, dije algo que causó polémica: "El Teatro no es un género literario". La afirmación, para ser bien honestos, no era mía. La habían hecho antes otros hombres de teatro, y la habían repetido, recientemente, semiólogos como Humberto Eco y Anne Ubersfield. No era nuevo, pero los dramaturgos que estaban allí, y no la conocían, la tomaron como un ataque a la literatura dramática. Estaban prevenidos y tenían razón de estarlo. Ha habido tantos ataques al texto, al texto así a secas, en tantas mal llamadas vanguardias, al texto e incluso a la palabra en el teatro, que la afirmación les resultaba sospechosa. Tuve que explicar que el teatro es una relación efímera entre actores y espectadores a través de una estructura espacio-temporal compuesta de varios lenguajes, ensayada, generalmente por los primeros y representada ante los segundos. El texto literario es uno de los lenguajes del teatro pero no es, como suele creerse dentro de una cierta tradición, ni el lenguaje fundamental ni mucho menos el que otorga sentido a los otros.

La tradición a la cual me refiero no se remonta más allá del siglo XIX. Fue en este siglo cuando se dio la pelea por la supremacía del texto literario sobre los otros lenguajes en el teatro. Hoy esa pelea puede parecer superflua y hasta divertida pero, al menos en el teatro tradicional, comercial o "cultural", es decir en la mayoría abrumadora de las instituciones teatrales, la supremacía del texto literario no se discute. De aquí surgirían algunas preguntas:

¿Por qué se da precisamente esta polémica en la

cultura llamada occidental y en el siglo pasado? y ¿Por qué la supremacía del texto literario es aceptada como dogma en el teatro tradicional del siglo XX, llámese cultural o comercial, de modo que la puesta en escena viene a ser, precisamente, poner en escena un texto literario?

A la primera pregunta podríamos responder que, quizá, la desaparición de los modelos de puesta en escena tradicionales con la decadencia y desaparición a fines del XVII y principios del XVIII de la Comedia del Arte y con la aparición en la segunda mitad del XVIII y primera del XIX de "los monstruos del escenario", la participación de los actores y la cohesión del espectáculo como tal vinieron a debilitarse y a disponerse de tal modo que el texto literario surgió como ordenador del todo teatral.

A la segunda podríamos responder que al aparecer la práctica moderna de puesta en escena con un director, tal como funciona hoy, éste se convirtió en el intérprete de un texto a partir del cual elabora la concepción del espectáculo que, los actores, a su vez, deben interpretar. Hoy este proceso parece tan lógico que nadie pensaría que sus orígenes no se remontan más allá de las primeras décadas del 900.

Nada parecido vemos en otras culturas. La polémica sobre la supremacía del texto o la del espectáculo, porque, en ellos las tradiciones teatrales, las tradiciones de los actores, se mantuvieron hasta que llegó la influencia occidental con las distintas formas de colonización.

La idea, pues, de que el teatro es la puesta en escena de un texto, por clara y obvia que nos parezca y aunque esté sancionada por la práctica tradicional, comercial y "cultural", puede ser la causa de la crisis profunda del teatro y del exiguo

número de dramaturgos en el mundo de hoy, o al menos, una de las causas.

Y si el proceso de producción de un espectáculo teatral no es la puesta en escena de un texto, ¿qué es entonces?

El proceso de producción de un espectáculo teatral es la relación entre varios textos sonoros y visuales. El texto literario escrito para el teatro es uno de esos textos. Existen, además, otros textos sonoros (musicales de carácter orgánico o de carácter aleatorio, unión de sonidos y ruidos). Los textos visuales, entre los cuales está el actor en cuanto icono, están constituidos por el espacio. La escenografía, los objetos y las imágenes visuales. La naturaleza, la materia significativa y por lo tanto la función simbólica de estos textos es distinta de la de los textos sonoros, como todo el mundo sabe. Postular que el proceso de producción del espectáculo es la puesta en escena del texto literario equivale a creer que los textos sonoros no verbales y los visuales reciben su sentido del texto literario, lo cual, en la práctica, es un imposible ya que tales textos (los sonoros no verbales y los visuales) producen, necesariamente, sentido. Es un imposible práctico y teórico pero, al convertirse en una ideología de la producción teatral, reduce al mínimo el sentido producido por esos textos, la vuelve dependiente del sentido producido por el texto literario, quitándole o disminuyéndole su autonomía. En el caso aparentemente opuesto, en el caso de ciertas vanguardias, se da a la concepción del director la supremacía y, en general, los textos a lenguajes no verbales adquieren un lugar privilegiado, quedando el texto literario como un pretexto en sentido literal y en sentido figurado.

El gran olvidado, en estas formas de producción del espectáculo, es el actor. En aquello que ha sido llamado "la tiranía del texto", y en lo que ha sido llamado "la tiranía del director", la servidumbre corresponde al actor. El actor ha sido condenado a la condición de intérprete, es decir, la condición de alguien que expresa un sentido ajeno y aunque esto es, también, en un sentido estricto, un imposible puesto que él no puede dejar de significar ni de pensar, en la práctica se le impide una participación creadora cuyas ventajas para la producción escénica son inconmensurables. En otros términos, se le impide una participación en la dramaturgia de vital importancia para ésta.

Pero, ¿de qué manera puede el actor participar en la dramaturgia si entendemos por dramaturgia el texto escrito por el autor?

—Pues bien, es preciso ampliar ese concepto de

dramaturgia. La dramaturgia debe ser vista de manera más dinámica. Como el texto del espectáculo, compuesto de varios textos a lenguajes. Y debe ser vista así porque los textos literarios, escritos para el teatro, nacen de los espectáculos y se convierten en una forma de connotación de los mismos. Si esto es cierto —y trataremos de comprobarlo más adelante— la participación creadora del actor es una forma de dramaturgia, es aquello que hemos llamado en otros escritos, "la dramaturgia del actor".

Pero, ¿es que el actor y el director están autorizados para cambiar hasta el texto del autor?

Aunque a menudo se toman ellos ese derecho, con resultados, en general, muy dudosos, el problema de la participación dramaturgica del actor ni reside allí. Un texto de un autor es transformado *siempre*, aunque no se le cambie una coma. He oído decir, algunas veces, a gente de teatro: "nosotros montamos Shakespeare tal cual es". Afirmación ingenua porque Shakespeare tal cual es no existe ni siquiera en Inglaterra, no sólo porque la Inglaterra Isabelina ya no existe sino porque Shakespeare está vivo justamente porque se le monta en nuevos contextos y de maneras muy diferentes. Esto de la fidelidad, como todos sabemos, es un falso problema. No sólo nadie puede montar a Shakespeare tal cual es sino que nadie puede leer a Cervantes tal cual es porque lo lee en aquí y un ahora del que Cervantes no podía tener noticia.

Afirmamos antes que los textos literarios escritos para el teatro, nacen de los espectáculos y se convierten en una forma de connotación de los mismos. No se trata, necesariamente, de una relación inmediata de causa-efecto, es decir, de que el autor escriba a partir de los espectáculos que ve. Se trata de que al escribir para el teatro tiene, obligatoriamente, en mente, la representación y esa representación que tiene en mente reproduce, modifica o revoluciona un modelo predominante en ese contexto y en ese momento.

¿Y qué tendría todo esto que ver con aquello que hemos llamado la dramaturgia del actor?

—La participación del actor en el proceso de puesta en escena, cuando es una participación creadora, programada dentro de la metodología de montaje, de modo que resulte orgánica y no episódica, de modo que no sea una concesión del director ni una manera de enriquecer la concepción de este, de modo que constituya, por el contrario, una contradicción y la relación actor-director sea una oposición dialéctica, la participación del actor, vista así, desarrolla todas las posibilidades de los lenguajes sonoros no verbales y de los lenguajes visuales, tiene posibilida-

des de engendrar un texto del espectáculo más rico, más cuestionador de la "calidad" convencional y académica. Estos textos del espectáculo, en los cuales cada uno de los textos, incluido, por supuesto, el literario, tienen su autonomía y se combinan unos con otros sin perder esa autonomía, constituyen una forma de dramaturgia generadora de la otra forma de dramaturgia, de la realizada por el autor.

Al haber reducido la producción del espectáculo o la puesta en escena de un texto y el haber despojado al actor de su participación creadora, las posibilidades que tiene el espectáculo de engendrar textos literarios para el teatro se han reducido. Por eso decíamos antes que esto puede ser una de las causas de la crisis del teatro y del exiguo número de dramaturgos en el mundo de hoy, al menos de dramaturgos de un cierto nivel. Lo que nosotros hemos llamado Creación Colectiva tiene que ver con este planteamiento, sólo que, sobre esta modalidad de Creación Colectiva ha habido más de un malentendido y más de una tergiversación.

Aunque a menudo la Creación Colectiva ha consistido en que los actores escriban el texto, esa no es la base ni la función de la Creación Colectiva. A nuestro modo de ver lo fundamental, en la Creación Colectiva, es la participación plena del actor en el proceso creativo de la puesta en escena. El actor tiene su modo de escribir en el escenario: con el cuerpo, con el espacio, el ritmo, las imágenes, etc. Es el escritor, por excelencia, del texto de la puesta en escena. En discusiones no muy rigurosas se suele oponer lo colectivo a lo individual y semejante oposición, al menos en este terreno, no tiene sentido. La creación artística es absolutamente individual y el colectivo no sólo está compuesto de individuos sino que sus relaciones serán estériles a menos que los individuos desarrollen sus capacidades personales, afinen su sensibilidad y amplíen sus conocimientos. Jamás hemos pro-

puesto la Creación Colectiva por razones de tipo sociológico. No se trata de introducir formas democráticas en el arte. En el arte, como en la ciencia, la democracia, los conceptos de mayoría y minoría, censo, etc., no tienen significación alguna. Para nosotros la Creación Colectiva se sustenta en razones estrictamente estéticas o no se sustenta en absoluto.

A veces se cree que la solución para la dramaturgia consiste en que el autor y los actores trabajen juntos y se invoca el ejemplo de Shakespeare y de Moliere. Nosotros mismos hemos hablado así en otras ocasiones. Nadie puede negar que un tal contubernio es beneficioso y enriquecedor para el teatro pero no puede ser "la solución" porque no pasa de ser algo coyuntural. La solución tiene que basarse en formas de producción del espectáculo que privilegien organizaciones como *el grupo*. ¿Por qué el grupo?

Porque el grupo garantiza —al menos idealmente— una estabilidad y una continuidad de los integrantes, la cual permite, a su vez, una reflexión sobre la propia práctica que garantiza la transformación y evita la rutina, que enfrenta el grupo con su público para evitar toda complacencia con éste y arrastra los fracasos, viéndolos no como desastres, sino como eventos cuestionadores, ricos en enseñanzas. Si los integrantes son contratados para una producción y luego desaparecen, una reflexión de cierto rigor está excluida. Bien sabemos, nosotros, que esta forma de funcionar (la del grupo) choca con los aparatos teatrales tradicionales comerciales o estatales, tanto en el contexto capitalista como en el socialista. No es fácil pelear por el grupo, por la Creación Colectiva, tal como nos la planteamos pero estamos convencidos de que entre la creación del autor y la del actor hay que volver a establecer vínculos profundos y de que estos vínculos redundarán en beneficio de la dramaturgia y los dramaturgos.