Escritura teatral y



[José Antonio Pérez Bowie]
Universidad de Salamanca

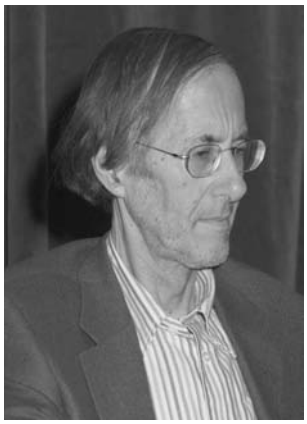
Considero que el enunciado que antecede, y que se me propuso para mi intervención, implica la consideración de dos aspectos bien diferenciados: uno, sin duda el más obvio e inmediato, el de la repercusiones que las nuevas tecnologías pueden tener sobre el teatro espectáculo; el otro, y supongo que es el que más interesará a ustedes como gente que escribe para la escena, el de los efectos de esas tecnologías sobre la propia escritura teatral.

nuevas tecnologías

Comencemos por el primero de ellos y comencemos recordando algo archisabido: la estrecha dependencia que siempre han mantenido los espectáculos teatrales con la tecnología disponible en su momento. Desde la rudimentaria *machina* del teatro greco-latino, de donde se hacía descender al *deus* encargado de resolver el conflicto que el dramaturgo era incapaz de solucionar por procedimientos racionales, hasta los escenarios virtuales de la actualidad, el espectáculo teatral ha ido perfeccionando e incrementando su capacidad de fascinar a la par que incorporaba nuevos medios técnicos para ofrecer al espectador el simulacro de realidad que demandaba. No es ahora ocasión de trazar una historia del desarrollo de la tramoya y de la escenografía, pero sí quisiera detenerme con brevedad en dos aportaciones cruciales que entre los años finales del siglo XIX y los primeros del XX van a contribuir de un modo decisivo a las transformación de la concepción tradicional del arte escénico.

La primera de ella es la luz eléctrica; su aparición se produce justo en el momento en que el naturalismo escénico había alcanzado una perfección absoluta en la mímesis de la realidad y los personajes de Ibsen «se sentaban a hablar» («Siéntate, tenemos que hablar», es —recuérdese— la frase con la que, en *Casa de muñecas,* Nora inicia la conversación en la que planteará a Torwald su decisión de poner fin al matrimonio de ambos), a desnudar sus almas ante el espectador y a analizar pormenorizadamente sus sentimientos, ofreciendo con ello la ilusión de que el intrincado mundo interior del ser humano era cognoscible y expresable a través de la palabra; ilusión tan inconsistente como la del simulacro escenográfico de los confortables espacios burgueses en los que el diálogo se desarrollaba. Con la incorporación de la luz eléctrica comienza a quebrarse esa ilusión de verdad, en principio por la fragmentación del espacio, que pierde su solidez y su estabilidad y, a continuación, por la consiguiente crisis que experimenta la noción de personaje «bien construido», abordable y explicable en su coherencia psicológica, que desaparece para dar paso a sujetos igualmente fragmentarios inconsistentes, sumidos en una permanente crisis de identidad y cuyas conductas obedecen a impulsos inexplicables. La luz eléctrica supone, pues, en la medida en que facilita un escenario menos constreñido por limitaciones espaciales y con un gran potencial de sugerencia, el factor desencadenante de la crisis de la estética naturalista y la apertura de las nuevas vías por las que transitará el teatro a lo largo del siglo XX.

Otro nuevo embate definitivo contra la pervivencia del naturalismo escénico lo supondrá algunas décadas después la irrupción del cine. El potencial de realismo que la pantalla era capaz de transmitir, la predisposición de los públicos a asumir como «reales» las imágenes proyectadas en ella (su carácter silente y su ausencia de color proporcionaban, sin duda, el «efecto extrañante» que las hacía parecer «más reales que la realidad»), a considerarlas como la más acabada muestra de mímesis, obliga al teatro a renunciar definitivamente a sus pretensiones naturalistas y a retomar estrategias anteriores: ello se traduce en un proceso de «reteatralización» que se desarrolla a lo largo de todo el siglo XX (la farsa será un género profusamente cultivado) y que conlleva la insistencia en el carácter ficcional del universo que se presenta, la exhibición sin complejos de los mecanismos productores de



La tecnología de la imagen no ha dejado de perfeccionarse y el teatro en su dimensión espectacular se ha servido continuamente de ella, como se sirvió del propio cine en su momento.

Un campo inquietante que se abre ante nosotros es el de la relación dialéctica entre imagen viva e imagen virtual, que llevará a la fusión del espectáculo teatral y del audiovisual trasgrediendo definitivamente las nociones convencionales de tiempo y espacio.

esa ficcionalidad e, incluso, en su último tramo, el cuestionamiento del propio discurso no sólo como medio de producir ficciones, sino incluso como instrumento de comunicación. Pienso que, por otra parte, no resulta aventurado conectar ese proceso de reteatralización con un proceso de intelectualización paralelo, cuyo origen está igualmente en el cine: al arrebatar este al teatro los ingenuos públicos populares, amantes de la truculencia, el melodrama y la aparatosidad escenográfica, los dramaturgos se ven en la obligación de satisfacer las exigencias de un espectador más cultivado y reflexivo. Don Miguel de Unamuno, cinéfobo recalcitrante, ya lo intuía en 1918:

> El éxito del cinematógrafo creo que acabará por influir favorablemente en el arte dramático haciéndole volver a su primitiva severidad de desnudez clásica y dejando para aquel otro lo que es ornamentación escénica. El que vaya a ver y a oír un drama ha de ir a verlo y a oírlo, y no a ver decoraciones, mobiliarios, indumentaria y acaso tramoya y a oír algo externo al drama mismo[1].

Cabría referirse también, aunque sea de pasada, al proceso inverso que experimenta el cine, que supeditado por completo en sus inicios al modelo de la representación teatral a causa de sus limitaciones técnicas (cámara inmóvil, escenario único), acabará pronto alcanzando su propio lenguaje y convirtiendo la mostración primitiva en narración. Pero en determinados momentos de su historia, la perfección alcanzada por sus medios expresivos le permite beber de nuevo, sin complejos, de las fuentes teatrales. Uno de esos momentos corresponde a los años 50, cuando la incorporación de los objetivos de gran angular permite una filmación en profundidad y la capacidad del cargador de la cámara posibilita el rodaje de planos largos; el cine de Hollywood se inclina a menudo por historias «teatrales», filmadas casi totalmente en interiores y con una puesta en escena que, sin ser deudora de la teatral, remite directamente a ella por su insistencia en el matiz psicológico, en el análisis de caracteres. Basten dos ejemplos: *Brigada 21 (Detective story,* de William Wyler), basada en una obra teatral de Sidney Kingsley que transcurre en su totalidad en el interior de una comisaría; y *Eva al desnudo (All about Eve,* de Mankiewicz), cuya historia no procede de ningún texto dramático previo, pero que, al desarrollarse en ambientes teatrales, nos induce a interpretar su teatral puesta en escena como un homenaje consciente del director a ese mundo. Otro momento de retorno del cine a la teatralidad lo estamos viviendo en nuestros días en la obra de realizadores con vocación «culturalista» que llevan a cabo en sus puestas en escena fílmicas una exacerbación de la teatralidad inherente al texto de partida a manera de guiño intertextual o de homenaje a determinados géneros teatrales; baste citar al respecto filmes como *Otón,* de Jean Marie Straub y Daniel Huillet (1979), *Prospero's books,* de Peter Greenaway (1991), a partir de *La tempestad,* de Shakespeare, *Dogville,* de Lars von Trier (2002), y en nuestro cine, los musicales de Carlos Saura o la adaptación de *El perro del hortelano,* de Lope de Vega, llevada a cabo por Pilar Miró en 1995. En todos ellos, la puesta en escena artificiosa y decididamente antinaturalista, que potencia las imágenes confiriéndoles un valor sustantivo, hay que interpretarla, sin duda, como reacción frente al proceso de devaluación que han experimentado en una sociedad bombardeada de modo agobiante por ellas.

Pero retornando a nuestro tema, tras el cine la tecnología de la imagen no ha dejado de perfeccionarse y el teatro en su dimensión espectacular se ha servido continuamente de ella, como se sirvió del propio cine en su momento[2]. Respecto de esas nuevas tecnologías habría que distinguir, como en el caso del cine, entre su utilización al servicio de la escenografía o como nuevos cauces para la divulgación de los textos teatrales. En el caso de la televisión y del vídeo, por ejemplo, mientras que en este segundo plano ha de reconocérsele una contribución innegable para fomentar el acceso de las obras dramáticas al gran público (excepto cuando se ha dedicado a emitir grabaciones realizadas directamente sobre una representación), en el primero sus logros no dejan de ser discutibles; existen ejemplos de montajes teatrales en los que las imágenes televisivas están perfectamente integradas por constituir una exigencia de la trama (por ejemplo, en *Santa Isabel del*

1 En la revista *España,* n.º 155, 23.3.1918; el texto es una carta dirigida por Unamuno a los miembros del Ateneo de Madrid con motivo de la representación en sus locales de *Fedra,* que don Miguel había intentado estrenar en vano en salas comerciales.

2 Suele citarse a Piscator como el pionero en la incorporación de las proyecciones cinematográficas a escena, aunque conviene recordar que ya en España las había utilizado con anterioridad, en 1912, Muñoz Seca, intercaladas en su sainete *Trampa y cartón;* y que en 1917 recurriría a ellas Gregorio Martínez Sierra proyectando fragmentos del filme *Christus,* del italiano Giulio Antamaro en su montaje del auto religioso *Lucero de salvación.* (Vid. Pérez Bowie: *Materiales para un sueño. En torno a la recepción del cine en España,* Salamanca, Cervantes, 1996, p. 21).

vídeo, de Rodolfo Santana), pero en la mayoría la recurrencia a ellas carece de justificación, pues se limitan a ampliar sobre una pantalla el rostro de los actores que están interviniendo; recuérdense al respecto el montaje de *Yo Claudio* (sobre la novela de Robert Graves), interpretado por Héctor Alterio, que se estrenó hace algunos años en el Festival de Mérida, o el que el grupo La Fura dels Baus presentó en 2002 sobre *La filosofía del tocador,* del marqués de Sade.

Por lo que respecta a la utilización de las nuevas tecnologías digitales aplicadas al tratamiento de la imagen, su contribución al desarrollo de las posibilidades de la escenografía es indudable y abren un horizonte cuyo alcance no podemos prever: un campo inquietante que se abre ante nosotros es el de la relación dialéctica entre imagen viva e imagen virtual, que llevará a la fusión del espectáculo teatral y del audiovisual trasgrediendo definitivamente las nociones convencionales de tiempo y espacio. O el desarrollo pleno de un ciberteatro en el que resulte viable la posibilidad de entornos de consistencia virtual y de actores igualmente virtuales[3]. Menos interés parecen ofrecer las *sitcoms* interactivas, de las que ya existen ejemplos y en las que, a través de la red, los receptores pueden intervenir directamente, actuando, dialogando e intercambiando informaciones. Otra posibilidad a la que hay que referirse es la de la transmisión vía internet de espectáculos teatrales (el Liceo de Barcelona ya permite esta posibilidad con muchos de sus montajes operísticos), lo que tendería a convertir en realidad ese «espacio ecuménico de interacción e intercambio cultural permanente» del que habla Ulf Hannerz, aunque, afortunadamente, parece que estamos aún lejos de la profecía de una homogeneización cultural sustentada sobre la amenaza del pensamiento único.

Centrémonos ahora en la otra dimensión que planteaba el título asignado a mi intervención y que pienso puede resultar de mayor interés para un público integrado básicamente por escritores de teatro como son ustedes. Se trataba, como apunté más arriba, de interrogarse sobre las repercusiones de las nuevas tecnologías sobre la escritura teatral, de reflexionar sobre la medida en que afectan al proceso creativo en su fase estrictamente individual; y pienso que la respuesta a esa pregunta ha de ser doble en cuanto el efecto de las nuevas tecnologías puede traducirse en un proceso de devaluación o, por el contrario de enriquecimiento.

Por lo que respecta al primer efecto, resulta obvio que la primacía de los elementos escenográficos (y las nuevas tecnologías tienen en este sentido el peligro de su fascinante y avasallador potencial) o la dependencia excesiva de los mismos puede traer como consecuencia una devaluación del texto, que llega a convertirse en un elemento secundario al servicio de la puesta en escena. Esto nos podría llevar a enzarzarnos en la vieja discusión, nunca del todo resuelta, entre la opción teatro-espectáculo o y la del teatro-texto, pero vamos, prudentemente, a evitarla considerando que todos ustedes tienen, sin duda, puestas sus preferencias en la primera.

Pero la escritura dramática es la base de otros variados soportes además del espectáculo teatral: guiones de cine, ficciones televisivas de diverso formato e, incluso (y cada vez más, pues el volumen de negocio que generan ha superado ya el de la industria cinematográfica) videojuegos. El peligro de trivialización de la escritura es mucho más evidente en algunos de estos soportes que, aunque pese a su condición perecedera y al carácter masivo e indiferenciado del público al que se dirigen, tienen que partir necesariamente de un texto previo, pues la construcción de cualquier situación dramática, por mínima que sea, requiere su concurrencia como punto de partida. Piénsese, por ejemplo, en las servidumbres a que está sometido el guionista de las *sitcoms* televisivas (que, por lo general, suele estar integrado en un nutrido equipo), cuya «creatividad» ha de supeditarse a unos estrictos paradigmas que determinan la concurrencia de varias tramas con sus puntos de giro hábilmente dosificados para mantener permanentemente la atención del espectador y con una cronología milimétrica de los «actos» regida por las obligadas pausas publicitarias. Todo ello, unido a la exigencia de conectar con un público lo más amplio posible, desemboca directamente en la banalización de los temas, que además han de buscarse en la actualidad más inme-

Hasta cierto punto podría hablarse de la continuidad e intensificación de tendencia «reteatralizadora» común a gran parte de las propuestas escénicas de la primera mitad del siglo XX.

3 Sobre esta cuestión véase José M.ª Paz Gago: «Ciberteatro: Teatro y tecnologías digitales» en J. Romera Castillo (ed.): *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003),* Madrid, Visor, 2004; pp. 81-88).

La escritura teatral consciente es ante todo una lucha denodada con el lenguaje, un esfuerzo permanente por superar unos moldes expresivos a los que el uso continuado ha revestido de trivialidad.

diata (lo que les confiere, por tanto, un carácter efímero), en la estereotipación de los personajes y de los modelos de conducta y, consiguientemente, en la renuncia a cualquier escritura mínimamente problematizadora. Los guiones para videojuegos constituyen otro ejemplo de trivialización de la escritura dramática, más flagrante aún que el anterior en cuanto sus destinatarios suelen ser públicos infantiles o adolescentes; ya se trate de guiones originales o de «adaptaciones» de obras literarias, suelen caracterizarse por la aplicación de unos parámetros narratológicos elementales, limitándose a la reiteración de una serie de situaciones básicas, de unos desarrollos argumentales previsibles y de unos personajes de comportamientos estereotipados al máximo; su formato exige esa simplificación y, consiguientemente, la reducción de la complejidad de lo real a una planitud sin dobleces ni resquicios en la que no tiene cabida ninguna actuación que contribuyese a dotarla de «densidad».

Frente a esta devaluación de la escritura dramática puesta al servicio de determinados soportes ficcionales, pienso que resulta factible hablar de un fenómeno de signo opuesto y que cabe entender como una reacción frente al proceso descrito: me refiero a la problematización que experimenta la escritura en manos de autores conscientes que tratan de superar esa ola de trivialidad y de planitud, de apartarse de los públicos masivos e indiferenciados para ir en busca del lector inteligente al que intentan convertir en cómplice.

En el caso concreto de la escritura dramática, es cada vez más frecuente la reflexión paralela al texto o implícita en él, en torno al agotamiento de las fórmulas «narrativas» sobre las que el teatro se ha sustentado desde sus orígenes. Ello conduce a propuestas escénicas que, sin abogar por la disolución completa de la «historia», admiten la conveniencia de una línea acción destinada a debilitar el peso de la misma, no tanto para potenciar el de los «elementos discursivos» como para forzar una participación menos pasiva del espectador mediante una dramaturgia que se articule discursivamente en la incertidumbre, la duda, la angustia o lo no dicho. Basta con pensar en los nombres más significativos del teatro de la segunda mitad del siglo XX, como Pinter, Bernhard, Mamet, Koltès, etc. (junto a muchos compatriotas, algunos presentes en esta sala, a quienes renuncio a citar para evitar olvidos): en ellos encontramos historias cuyo soporte narrativo ha sido debilitado hasta un grado considerable, sumiendo así al espectador en una total incertidumbre respecto de los personajes presentados y de la situación en que se hallan inmersos, pero estimulando a la vez su imaginación y obligándola a rellenar los numerosos agujeros que horadan cada historia y a tratar de reconstruir los soportes de la coherencia que han sido previa y sistemáticamente dinamitados. Fragmentariedad, elipsis, huecos textuales, serían rasgos muy frecuentes en un teatro, que, alejado cada vez más de la necesidad de satisfacer a públicos mayoritarios, busca un espectador cómplice al que le propone una reflexión de hondo calado sobre las posibilidades expresivas del medio, la cual alcanza, en muchos casos, una dimensión metaficcional en cuanto cuestionan los propios mecanismos enunciativos, transgreden los límites entre ficción y realidad o proponen una reflexión sobre el espectáculo desde su propio interior. Hasta cierto punto podría hablarse de la continuidad e intensificación de tendencia «reteatralizadora» común a gran parte de las propuestas escénicas de la primera mitad del siglo XX a la que antes me refería; pero durante esa etapa el teatro continuó fiel a las exigencias del público burgués que lo sustentaba, por lo que resultaban impracticables los «experimentos» que atentasen contra la exigencia de «confortabilidad» consustancial a dicho público; las rupturas se producían, así, en el nivel de la historia, pero no en el del discurso, como sucede en las obras a las que me estoy refiriendo.

En definitiva, ese empeño demuestra que la escritura teatral consciente, como sucede con toda la literatura auténtica, es ante todo una lucha denodada con el lenguaje, un esfuerzo permanente por superar unos moldes expresivos a los que el uso continuado ha revestido de trivialidad; sólo así es posible penetrar cada vez más hondo en el conocimiento del hombre y de la realidad en que estamos inmersos. Como decía Max Aub, y permítaseme concluir con esta frase suya, «en literatura, la rebelión es el único camino hacia la revelación»[4]. ■

[4] «Prólogo para una edición popular de *El Quijote*», en *Pruebas,* Madrid, Ciencia Nueva, 1967; pp. 118-119.