

UNA ESCRITURA PARA NO DEJAR ESCAPAR AL PÚBLICO

[José Maria Vieira Mendes]



La escritura para el teatro en Portugal no tuvo ni tiene una fuerza cultural idéntica a la de otros países europeos. Cuando comencé a escribir, eran pocos los autores portugueses representados, y poco se hablaba de la escritura en el teatro. Era, y sigue siendo, difícil encontrar gente que escriba habitualmente para los escenarios, y menos que lo haga exclusivamente. Tal como la mayoría, mi interés iba dirigido a la prosa.

Ocurrió, sin embargo, que en el momento dado en que fui desafiado por un actor para escribir mi primer texto para el teatro, un monólogo basado en una obra de Franz Kafka (esto era en 1998) comenzaba a crecer el interés por los autores jóvenes, interés algunas veces falto de criterio y cuya gran ventaja, desde mi punto de vista, fue sobre todo, haberme ayudado (como a otros de mi generación) a continuar traba-

jando en esta área. Después de este monólogo (que esceniqué junto con el actor, Luis Gaspar, y que titulamos *Dois Hommes —Dos hombres—*), recibí un encargo para una adaptación de *Crime e Castigo (Crimen y Castigo)* de Dostoievky y entregué también otro proyecto que pretendía adaptar una novela de Arthur Schnitzler. Fui invitado por personas de mi edad, o un poco mayores, algunas recién

salidas de la Escuela Superior de Teatro con ganas de arriesgar en sus proyectos y cuyas ideas en relación al trabajo en el teatro coincidían con las mías.

El trabajo apareció por invitaciones. Con tanta rapidez que no tuve casi tiempo para reflexionar sobre lo que andaba haciendo. Fui pasando de trabajo en trabajo, hice adaptaciones, unas más libres que otras, traduje teatro, participé en talleres de escritura (en el Royal Court Theatre de Londres y en Bochum, en Alemania), trabajé con los actores, escenifiqué con ellos mis dos primeros trabajos, trabajé también con directores, hice producción y dramaturgia en una compañía de teatro asentada en Lisboa (los Artistas Unidos), organicé con ellos encuentros con escritores extranjeros en el Teatro Capital, trabajé (y trabajo) en la revista de teatro *Artistas Unidos* y, después de tantos saltos, sentí la necesidad de parar para pensar un poco en lo que andaba haciendo. Lo que me interesaba del teatro, lo que descubrí en el teatro, ¿por qué sería que ahora, cuando tenía una idea, me apetecía escribir una obra y no una narración?

Probablemente la respuesta a estas preguntas no tendrá tanto interés para los otros como lo tuvo para mí. Puedo decir que pasa por ideas tan repetidas como el lado humano del teatro, la faceta empírica y física de la escritura, el desafío de trabajar con el espacio de la escena en el espacio del papel, la musicalidad y sonoridad de la palabra en el teatro, el público y la relación que se tiene que establecer entre un texto, el actor y el público, los diferentes elementos que participan en una pieza y que hacen que nuestro texto sea apenas una parcela más y que por tanto, lo que yo tengo en mi cabeza al escribir será enriquecido (porque debo ser optimista en querer conseguir y trabajar con quien lo enriquezca) por el actor, por la luz, por el sonido, por el modelo, etc.

Estas ideas cambiaron también mi manera de ver la propia escritura para el teatro y, si en los primeros textos que escribí estuve más influido por la poesía y por una prosa más elaborada, resultando una escritura más «literaria» y distante, hoy esta es una escritura que no persigo en principio. A base de lecturas, a base de cruzarme con Harold Pinter, Arne Sierens, Spiro Scimone, Sarah Kane, David Harrower, Bertolt Brecht, Heiner Müller o Rodrigo Garcia (nombres que me influenciaron por la forma más que por la

temática), a base de espectáculos que vi y que me gustaron o no y a base de pensar por qué me habían gustado, fui encontrando mi camino, mi escritura. Lo que no significa que mañana no pueda cambiar.

Mis intereses pasan hoy por una escritura que consiga ser clara sin ser obvia, ser misteriosa sin ser indescifrable. Una escritura que no deje escapar al público. No soy de la opinión de que se de al público lo que quiere, pero estoy en contra del teatro que le da la espalda. Porque como público a mí mismo no me gusta que me den la espalda.

Al mirar para atrás en el tiempo creo que me concentré demasiado en las palabras, en los ritmos, en los pormenores, en los raciocinios y dejaba de lado el aspecto más funcional, más físico y hasta más sentimental. Hoy, sin perder la atención por el uso de la palabra, me interesa privilegiar una escritura que esté en el escenario, con los actores, con el público, que sea simple, humilde, concreta, ambigua sí, pero sin palabras que confundan, ser rápido cuando sea necesario, estar atento a las reacciones, conseguir agitar, recordar al público cuando escribo, no porque quiero servir sino porque quiero desafiar. La poesía nacerá después, si ella así lo considera.

Esto implica ahorrar palabras, ahorrar imágenes, metáforas, adornos. No me interesa un teatro elástico que confunda de veinte maneras diferentes una misma idea, que alargue un «Buenos días» en dos párrafos y que, me parece, comienza a presentarse demasiado en la dramaturgia portuguesa contemporánea. Del mismo modo, no me interesa un teatro que me diga lo que quiere que yo, como espectador, haga o piense, un teatro que es normalmente el que hace y piensa por nosotros. Arne Sierens (autor contemporáneo belga) decía que le gustaba que parte del espectáculo pasara en el escenario pero que otra parte pasara en la cabeza del público. Esto es.

También quiero un teatro con música. Siempre intenté cuando fue posible, y por un prolongado amor de adolescencia, trabajar con música, y en esto tuve la suerte de encontrar un director (Manuel Wiborg) que también busca el mismo contacto entre la música y el teatro. Intenté e intentaré explorarlo de diversas formas.

Trabajando dentro de una compañía como los Artistas Unidos, compañía que trabaja bajo el

Lo que yo tengo en mi cabeza al escribir será enriquecido (porque debo ser optimista en querer conseguir y trabajar con quien lo enriquezca) por el actor, por la luz, por el sonido, por el modelo, etc.

Si un autor portugués deseara mostrar una pieza suya a algún curioso de otro país, tendría que pagar él mismo una traducción.

lema de que un actor, más allá de representar debe producir, dirigir, organizar, vender billetes, ser acomodador, ayudar a pintar decorados, etc., comprendí la importancia de mantener próximos al actor, el escritor y el director (cuando éste existe, porque he participado en espectáculos en que esta figura se diluye en el grupo). Me agrada, como escritor, poder probar el texto con los actores, poder modificarlo con ellos. Pese a preferir trabajar con personas que respeten, a pesar de todo, el texto, no soy el de la palabra sagrada, ni de la didascalia intocable. Me gusta desafiar al actor y al director, disfruto estimulando con la escritura a los otros creadores de una representación. Me gusta ver al texto como un elemento más que ayuda al nacimiento del espectáculo.

Hoy, cinco años después de haber tenido mi primer contacto con el teatro, el panorama del teatro portugués, en lo que se refiere a la escritura, ha cambiado un poco. Se han creado mejores condiciones para la aparición de nuevos textos y nuevos dramaturgos, existe un creciente interés, sobre todo por parte de los creadores, en buscar textos nuevos e inéditos. Estos pasos son titubeantes todavía. Porque falta, me parece, una mirada más crítica sobre los nuevos textos, un trabajo más riguroso con los nuevos autores, que muchas veces crecen para la escritura del teatro desamparados, vemos nuestros textos escenificados pero no recibimos de vuelta una crítica que nos pueda ayudar a crecer. Faltan más talleres, más lecturas dramatizadas de nuevos textos en los que se critique, se sugieran lecturas, se discutan las capacidades e incapacidades de la obra.

Todavía se encuentra abandonada la publicación de los textos, tanto portugueses como extranjeros. No obstante, gracias a los esfuerzos de algunas editoriales y compañías, van saliendo libros que venden poco y reciben poca atención y que entran de prisa en las librerías pero con muy poca fuerza para quedarse en las estanterías.

No obstante, no he dicho todo, Portugal tiene de hecho una población reducida que sólo con esfuerzo consigue comprar una edición de 1.000 ejemplares de una pieza de Eugene O'Neill o de Beckett. Esta escasa población (en comparación con Inglaterra, España, Francia o Alemania) hace también que un texto de autor contemporáneo portugués, que tenga la suerte de ser producido, se quede en esta primera producción. Porque nadie quiere repetir repertorios cuando las distancias entre los teatros son tan reducidas y el mundo del teatro tan pequeño. Las giras tampoco rinden mucho, en gran parte por culpa de un programa de itinerancias que a pesar del esfuerzo nunca funcionó como debía.

De este modo, si la pieza de un autor alemán puede ser representada al mismo tiempo, con dos puestas en escena diferentes, en Berlín y Hamburgo, en Portugal esto nunca pasa. La solución sería exportar, como hacen todos los países que antes mencioné. Pero, en Portugal existe por un lado, la dificultad de la lengua, y por otro, un desinterés absoluto hacia esta posibilidad. Alguna vez se entra en contacto con el extranjero, pero casi siempre, más por curiosidad de fuera que por ambición de divulgar lo que hay por aquí. Si un autor portugués deseara mostrar una pieza suya a algún curioso de otro país, tendría que pagar él mismo una traducción. Y sería importantísimo entregarse a este trabajo. Aunque sólo fuese para facilitar una mayor independencia del dramaturgo, tantas veces dependiente del deseo de un grupo o de un director, tantas veces dependiente de un subsidio, o una beca o un encargo.

Todavía hay que estimular la escritura en Portugal, estimular el teatro, estimular al público para que el teatro también consiga implicarse con los otros, para que sea más relevante en la vida de más personas y para que más personas que quieren escribir lo hagan para el teatro. ■