Escribir teatro es **prevenir lo imprevisible**

(cuaderno de campo)*

Como la gran mayoría de las gentes del teatro —o todos en algún momento—, yo me dedico al teatro o, por decirlo sin pudor, vivo del teatro porque lo ejerzo desde distintos ámbitos: prácticamente desde todos, si excluimos la crítica de espectáculos y, con gran modestia, algunas incursiones en la escritura dramática. Pero hoy, ante esta audiencia de autores, dejo en la trastienda la experiencia como director escénico, también la de enseñante de teatro en la universidad, y me pongo las gafas de teórico, ya que, como es bien sabido, «teoría» *(theoria)* y «teatro» *(theatron)* en griego tienen la común raíz de «mirar», «contemplar».

Así que me pongo las gafas (ya que el músculo académico, con los años, pierde perspicacia) para mirar las relaciones entre literatura dramática y representación teatral, que así han tenido a bien los organizadores del congreso titular esta mesa en la que nos encontramos. Y puestos a mirar, lo que naturalmente emergen son, literalmente, observaciones y dudas, tal vez hacia el final de este escrito algunas posibles vías o salidas, pero dudas y observaciones al fin y al cabo.

Para ordenar algo el campo de estudio, propongo tres ocupaciones o preocupaciones que, en mi opinión, pesan sobre el autor que escribe teatro y quisiera verlo representado. Son «pre-ocupaciones», es decir, no siempre explícitas —como los «pre-juicios»—, pero sin duda operativas en el autor dotado de eficacia dramática. Las tres pueden ejercer su influencia simultánea o sucesivamente, pero desde luego se dan mezcladas. Las daré, sin embargo, de manera ordenada.

[Antoni Tordera]
Universitat de València

* Las naturales urgencias de la Asociación de Autores de Teatro para publicar las Actas del II Congreso Nacional de Autores (Soria 2006) aconsejan que apenas amplíe lo allí expuesto en los veinte minutos que a cada ponente se le propusieron para su presentación oral. Esto también me ha concedido ahora la oportunidad de añadir alguna nota bibliográfica.

Antoni Tordera

1.ª El mundo representable: el autor aplica en el papel, como diseño escénico, lo que él considera representable del mundo. O, mejor dicho, su idea del mundo tal y como concibe que puede o debe ser representado. En este sentido, por ilustrarlo con ejemplos, no es lo mismo el mundo para el hombre medieval que para el autor que conoce y cree en las fuerzas del capital o en los motores psicoanalíticos de la conducta humana.

Esa no es necesariamente una actividad conscientemente filosófica; es o puede ser, ya lo hemos dicho, «pre-ocupación». Y en general el autor la puede explicitar sencillamente componiendo la historia que quiere contar, según la lógica causa-efecto o según el relato que rompa esa lógica. En cierta forma, todo eso es lo que constituye la dramaturgia.

2.ª Las condiciones de la producción: si el autor quiere ver estrenada su obra, condicionará (y aun someterá) su escritura a las condiciones de producción, por supuesto las económicas, y también las tecnológicas (me refiero, por ejemplo, a las técnicas del escenario: determinada obra es irrepresentable en un momento dado, y es representable cincuenta años más tarde, como seguramente le ocurrió al Duque de Rivas y su *Desengaño de un sueño*). Ambas acepciones son obvias, pero me interesa más incidir en una tercera acepción: las actorales o interpretativas. La historia de nuestro teatro está llena de estrenos frustrados o retardados por este aspecto, en ocasiones debido al autor o al actor. De todos es conocida la decisión de Valle Inclán, como antes de Maeterlinck, y tantos otros, que a la vista de los hábitos o capacidades interpretativas de los actores de su entorno, decidieron no entregar a esos actores sus obras. Pero también del otro lado, por ejemplo cuando en 1932 Mihura llevaba sus *Tres sombreros de copa* a compañías y actores de su época y de su círculo, y todos, al considerar ese humor como extraño al público de entonces (pero en realidad extraño a sus dotes cómicas), le hicieron esperar veinte años, por el 1952, para que el texto se representara y con éxito. Por cierto, en este sentido, el trabajo actual de doblaje o de actuación-serial-televisivo, tiende a modelar un tipo de interpretación que coloniza los modos propios de la actuación escénica.

3.ª La percepción del público: me interesa hoy y sobremanera este tercer tipo de preocupaciones, o condicionantes, porque es en realidad el hilo de la argumentación que quisiera exponer aquí, siquiera sea brevemente.

Me refiero, por supuesto, a la percepción ideológica del público, que le hace adherirse o rechazar, aun con escándalo, un espectáculo determinado. Pero hay otras dos versiones de la percepción que las considero influyentes. De un lado, la percepción estética, en su amplio sentido filosófico: lo que reconoces o descubres con placer y por placer. Y, de otro lado —y no tan ajeno o distante como pudiera parecer—, la percepción fisiológica, esto es, la capacidad del espectador para seguir con gusto (y lucidez, que andan a la par) el espectáculo; su capacidad para percibir la trama en sus detalles; su disponibilidad para, según sea la propuesta escénica, reír o emocionarse. Los autores sabios en experiencia conocen esas reglas de la conducta del espectador que no por no estar escritas son menos operativas y conocidas. Tengo publicado, permítaseme la referencia y la expresión, un breve ensayo de cómo autor tan adusto y soberbio como pareciera ser Calderón de la Barca manejaba esos conocimientos: sorprendentemente, en sus dramas sangrientos de honor, «de vez en cuando» hace salir al gracioso (obviamente, esto es conocido) para rebajar la tensión que el drama o tragedia pudiera estar ejerciendo en el espectador. Esto es sabido; lo que quizás no es tan conocido es que Calderón, aprovechando que la salida a escena del gracioso —por no estar directamente implicado en la trama principal— es o puede ser arbitraria, le hace salir e interrumpir la energía trágica con una cadencia regular, una especie de segmentación calculada, que oscila entre 400 y 600 versos, algo así como si a Calderón le guiase la experiencia del umbral de percepción para lo intenso que el espectador del siglo XVII poseía [1].

Porque de eso se trata, del umbral de percepción, de lo que los psicólogos conocen como ritmos y umbrales de percepción, solo que aquí yo lo considero extensible, sin obviar lo fisiológico, al conjunto de dimensiones que hacen de la percepción un proceso complejo, al implicar mutuamente lo cognoscitivo, lo estético y lo estrictamente sensitivo.

[1] En un trabajo, que quisiera continuar algún día, escribí sobre este asunto: «Dramaturgia y astucia escénica de lo cómico en Calderón», *Actas de Calderón, entre veras y burlas*. Rioja, Universidad de La Rioja, 2002, pp. 285-297.

Sobre la globalidad de estos tres grupos de ocupaciones, preocupaciones o referencias del autor cabría decir mucho, pero por razones de tiempo me limitaré a algunas observaciones. La primera, no me cansaré de repetirlo, que están interrelacionadas. La segunda es más amplia: el autor puede considerar esos parámetros con distintos fines y resultados. De un lado, puede (si sabe) dosificarlos, calcularlos y, en fin, manipularlos (esto es, «escribirlos») a fin de conseguir el texto dramático/producto estético que responda a las condiciones y expectativas del público, bien sea «dándole» lo que el público «ya conoce», y le basta reconocerlo, con placer, o bien proponiéndole lo que el público posee como expectativas no conscientes «aún». Aquí se sitúa la creación en el ámbito de lo que ahora se llama *marketing,* pero que en toda época se ha dado. El autor, en el otro extremo, puede ignorar o decide ignorar esos tres grupos de parámetros, con lo que la incomunicación, o mejor dicho, el no estreno, está garantizado. O bien, puede el autor considerar esos parámetros para a través de ellos transformar, estimular, provocar la receptividad del público y sus efectos.

Ahora bien, existe una tercera observación que quisiera hacer al respecto de todo esto, y decididamente centrándonos en la percepción (compleja, de diversos factores) del espectador. Y es que el público potencial, a saber, la sociedad, en gran medida es autónoma en la evolución de sus modos de percepción, los cuales luego pueden ser mediatizados por otro tipo de poderes y, en definitiva, pueden ser, en sus desplazamientos, libres, cuando no erráticos. O sea, imprevisibles.

Porque los anteriores párrafos, condicionados quizás por el carácter oral de la exposición, podrían suscitar la falsa impresión de que todo el proceso es simple, previsible. Pero escribir teatro es prevenir lo imprevisible. En su doble sentido, prevenir es muy descabellado, pero también es posible mediante las estrategias discursivas que se adoptan siempre que se escribe teatro.

En cualquier caso, lo que sí es cierto —y esta digresión constituirá la segunda parte de mi ponencia— es que las reglas fundantes del teatro, las de su manera propia de contar historias, la gramática de sus posibilidades de expresarse, todo ello han cambiado o creo yo que está cambiando. Ese es el problema. Y a la vez el campo que debe ser explorado de forma inevitable.

La digresión que ofrecemos apunta a un tema interesante y de mayor calado y recorrido que estas breves líneas. Por ejemplo, se trataría de volver a estudiar la relación actor/espectador, cuyo encuentro físico, en un aquí y ahora, consideramos el rasgo esencial y *fundante* del teatro. La cuestión no es si ese rasgo definitorio del teatro ha desaparecido o está difuminándose. Sería interesante preguntarse (e incluso «será necesario» preguntarse) si esa relación *fundante,* míticamente originaria, ritual, antropológica, etc., sigue vigente, o si estamos en otros paradigmas.

Sin necesidad de entrar en esos atolladeros filosóficos, la cuestión nos la podemos apropiar, reformulándola: ¿en qué medida y sentido los cambios, la evolución del hombre en términos comunicativos, científicos, neurocognitivos, etc., afecta o modifica esa relación *fundante* del teatro en tanto que «encuentro autor/espectador»? [2]

Al plantearnos así la necesidad de indagar, no haríamos otra cosa que continuar la actitud de toda la genealogía del teatro, desde los maestros del pasado hasta los grandes innovadores del teatro del siglo XX, aunque haya factores hoy que intervienen y modifican, de manera intensificada y acelerada, aquel encuentro, confrontación o, sencillamente, relación actor/espectador.

Porque lo que se produce en esa relación son experiencias: el personaje ofrece experiencias, el espectador elabora (y ojalá con placer) experiencias, y el actor, con el desenlace y el telón, ojalá aprenda experiencias.

Para bien o para mal, el teatro, ese arte de lo efímero, temporal y tantas otras mixtificaciones de los teóricos, en realidad construye experiencias, hace historias así, pero con experiencias.

Y estas están condicionadas, se me ocurre, por dos macrodimensiones de la cultura: la ciencia y los medios tecnológicos (de comunicación, información, etc.), hoy con una capacidad de impacto jamás conocida en la Historia.

Con ambos asuntos, las tecnologías de la comunicación y la ciencia, hay que, como se dice, andarse con cuidado. Porque a los in-

Los autores sabios en experiencia conocen esas reglas de la conducta del espectador que no por no estar escritas son menos operativas y conocidas.

[2] Utilizamos esta expresión, la de «encuentro», aun conociendo su filiación posible, la de Grotowski. Pero la utilizamos para «formular», llámese como se quiera, el hecho de que el teatro requiere actores y espectadores.

Prevenir es muy descabellado, pero también: prevenir es posible mediante las estrategias discursivas en que consiste siempre escribir teatro.

telectuales de «letras» les es muy fácil caer en la tentación de lo que en 1997 fue denunciado como imposturas intelectuales: desde el uso de una terminología que «suene» a científica, sin preocuparse de lo que significa en realidad, hasta el trasplante de nociones científicas a las ciencias humanas, sin aportar justificación empírica o conceptual. Vamos, como si yo les dijera que el futuro de la dramaturgia está (que lo está) en la nanotecnología [3].

Y, sin embargo, grandes innovadores del teatro del siglo XX, como Stanislavski, Brecht o Grotowski, vinieron a hablar y a escuchar, como aquel que dice, a científicos de su época.

Atender a los nuevos medios de comunicación ha supuesto grandes «avances» para el teatro. Por referirnos a un caso con la suficiente perspectiva, eso ocurrió con la tecnología radiofónica. De muchos es sabido la peripecia del radioteatro en los años 50. Yo no sé si el radioteatro o el teatro radiofónico es teatro o no (pues no hay la copresencia, el citado «encuentro», y puede no haber actores en vivo, sino su voz grabada). Yo no sé si es —o era—, teatro. Pero de lo que sí estamos seguros ya es de que esas «carencias» de lo fundamental (actores y espectadores aquí y ahora) fueron fecundas cuando se escribió teatro para la radio: a) la amputación de lo visible, fisicidad de co-presencia y otras dimensiones esenciales del arte teatral, supuso o propició una exploración de dimensiones inéditas del tiempo y lo sonoro; b) fue campo de experimentación eficaz en su momento para la escritura escénica, la de Beckett, Pinter o Sastre [4].

De hecho, y así estamos en el tercer apartado de esta ponencia, la simbiosis entre esas realidades de la civilización actual y la escritura teatral se está produciendo. Y así, algunas de las reglas (aún no escritas o demasiado escritas) que han sido más eficaces en la literatura dramática están siendo sustituidas o, mejor dicho, enriquecidas, redimensionadas por las escrituras más vigentes hoy, tal vez emergentes.

Me refiero —pues sería excesivo extenderse aquí— a reglas como, por ejemplo, el dentro/fuera del escenario, una gramática que ha hecho posible tantas historias —todas las historias— del teatro; o la dramaturgia de la acción/reacción, aplicable a los conflictos temáticos del teatro, a los personajes y, en fin, a su lenguaje; o la necesaria economía expresiva del teatro, que excluye lo accesorio, lo no funcional dramáticamente.

Pues bien, esas «reglas» se han hecho más densas, más ambiguas y/o más eficaces, cuando observamos —último lote de observaciones de esta ponencia— rasgos tan significativos de la escritura de autores de hoy, con independencia de su edad.

Por ejemplo, el discurso escénico, la construcción de un cauce del relato que atraviesa por igual realidad y ficción. No ya aquellos interrogantes de Pirandello y tantos experimentos de teatro dentro del teatro y de obra de teatro que trata de una compañía de teatro que ensaya una obra de teatro. Pues no parece interesar a una cultura «a-teatral» ese tipo de dramas nuevos. No. Lo que parece atraer a esos escritores es experimentar, en un mismo contínuum, con la realidad y la ficción, con ese escribir, como decía Gassman, con «no-verdades» sobre verdades, una vez que se ha roto el muro entre ambos mundos, aunque solo sea (siendo por muchas otras razones) porque la realidad parece superar a la ficción, o porque sea difícil llamar realidad o ficción a la realidad virtual.

Es algo distinto de aquel realismo mágico; es la duda que emerge en la Escena Cuarta («Imaginada por ella») en *Ella se va,* de López Mozo, o en el realismo (?) de Yolanda Pallín o Ignacio del Moral.

Por similares vericuetos de exploración se plantea ese otro rasgo consistente en establecer la realidad del teatro en su imbricación y competencia con la realidad de, como diría Lacan, lo real. Lo que admite dos retos, dos aventuras, con desigual fortuna: hablar, «decir» el cuerpo de la representación con palabras, o hacer que la representación materialice en el cuerpo del actor y hasta extremos insufribles la realidad (haciendo sufrir al espectador).

Todo lo cual modifica las condiciones de la escritura teatral, al abrirse campos que no son excluyentes entre sí, que no excluyen las viejas historias bien contadas, y que, sobre todo, no excluyen, o no deben excluir, el componente político del teatro. Al contrario, se trata de hacer política avanzando por esos territorios. O al revés: explorar esos mundos, en este mundo, es hacer política. ■

[3] Me refiero al famoso texto de Alan Sokal y Jean Bricmont, *Impostures intellectuelles.* París, Editions Odile Jacob, 1997. Un reflejo de esa crítica se encuentra en J. Bricmont, A. Delgado-Gal y S. Larriera, *La impostura intelectual.* Valencia, Universitat de València, 1999.

[4] He trabajado sobre esto en «Una vieja/nueva tecnología: el escenario radiofónico», en VV. AA., *Teatro, prensa y nuevas tecnologías,* J. Romera Castillo (ed.). Madrid, Visor, 2004, pp. 143-157, aplicando a *Las cintas magnéticas* de Alfonso Sastre lo aprendido en Pedro Barea, M. Esslin, D. Mamet (ver bibliografía) y lo que escuché de niño en la radio.