

Memoria de forma

(siete tesis sobre la escritura dramática)

[Xabi Puerta]

Esta breve ponencia que yo he redactado para su presentación en nuestro tercer congreso luce el título en su portada de «Memoria de forma» y se presenta bajo el aspecto de pequeño muestrario de tesis sobre la escritura dramática: siete tesis, para ser exactos, que versan sobre la escritura teatral y el medio audiovisual, su relación, sus ámbitos de encuentro, sus posibilidades de vecindad o convivencia. Son tesis modestas que no vienen acompañadas de la voluntad de erigir inabordable castillo conceptual o novedoso edificio teórico alguno, pero sí son tesis al fin y al cabo escritas y propugnadas por alguien que lleva ya muchos años habitando en esa región en que colindan el país del teatro por una parte y el del cine y la televisión por otra, con sus pies plantados uno a cada lado de esa raya que forzosamente los separa y empeñado en, cuando nadie le mira, dedicarse a frotarla enérgicamente con la suela de sus zapatos hasta hacerla desaparecer; muchos años, en fin, habitando en esa mestiza tierra de frontera, con sus amores repartidos y suplicando por un buen tratado de doble nacionalidad. Son mis tesis para hoy, para aquí y ahora, pero si no os gustan, no hay problema, puedo cambiarlas por otras, pues, en lo tocante a tesis, yo, como Groucho Marx principios, tengo muchas... y todas ellas son mutables. De momento, vamos a escuchar estas.

La **primera tesis** versa sobre el concepto de escritura dramática y afirma que deberíamos entender por escritura dramática —o al menos es así como yo la entiendo— toda aquella que no considera que su fin último se haya visto alcanzado cuando las palabras que la alimentan y sostienen han quedado plasmadas sobre un papel, una pantalla de ordenador o cualquier otro soporte que la tecnología al uso tenga a bien facilitar, sino que persigue dar un paso más allá, alcanzar un escalón ulterior, cual es el de la representación, sin cuya materialización podría

entenderse que el acto de creación inherente al proceso de escritura no se ha visto realizado en la completitud que anhelaba, no ha conseguido, en fin, coronar la meta que se había propuesto alcanzar.

Hasta aquí la primera tesis, y no se puede decir que hayamos empezado mal, pues ésta ha sido cortita. Seguro que luego se alargan.

La **segunda tesis**, acerca de las distintas manifestaciones posibles de la escritura dramática, dice: escritura dramática es, por supuesto, la que nosotros practicamos cuando, anticipadamente, plasmamos por



escrito lo que sucederá, lo que deberá, o mejor aún, debería suceder, cada vez que se acometa una nueva representación de nuestro texto sobre un escenario teatral. Pero lo es también la que se lleva a cabo —y algunos de nosotros, quizá no la mayoría, pero seguro que cada vez más, habitamos en ese híbrido vecindario en el que se juega sin complejos a las dos bandas— cuando se concibe y se plasma por escrito una historia que posteriormente deberá ser también representada, aunque, eso sí, no directamente ante el público, sino ante un dispositivo de captura de imágenes que las retendrá para, tras los consiguientes montaje y manipulación, convertirla en un producto de emisión, recepción y consumo audiovisual almacenado, de nuevo, en cualquier tipo de soporte de que la tecnología disponible haya provisto y recuperable del mismo a voluntad del usuario.

Voy a Patrice Pavis, a su *Diccionario del Teatro*, subtítulo *Dramaturgia, estética, semiología*, y leo en la entrada correspondiente a «escritura dramática» que «el drama se concibe como estructura literaria que reposa en ciertos principios dramaturgicos», y enumera Pavis: «separación de papeles, diálogos, tensión dramática, acción de personajes». Con arreglo a esos principios todos nosotros trabajamos —o lo intentamos— cuando escribimos nuestros textos escénicos, pero son exactamente los mismos principios los que yo y otros tantos como yo ponemos en juego cuando pergeñamos el guión de una película o una serie televisiva, cuando practicamos, en fin, la escritura dramática para el medio audiovisual.

Sigo con Pavis y me encuentro con que en la entrada relativa a «texto dramático» aclara: «Excepto en el caso límite del monólogo, el texto está repartido entre los protagonistas; el diálogo ofrece a cada uno la 'misma' —las comillas son del propio Patrice— oportunidad de expresarse; los diferentes discursos son distribuidos casi espacialmente en el mismo plano; [...] los parlamentos o réplicas se presentan como independientes de un narrador o de una voz organizadora y centralizadora». Así, con esta técnica y estas directrices, procedemos en nuestro quehacer los dramaturgos, pero esto se sigue pareciendo demasiado a lo que hacemos los guionistas en nuestro trabajo.

Por su parte Anne Ubersfeld, al desmenuzar en su ya mítico *Lire le Théâtre —Semiótica Teatral*, según su traducción española— lo que ella llama «la ilusión de la coincidencia entre texto y representación», ilumina aún más lo que hoy he venido yo aquí a resaltar cuando apunta: «La actitud que privilegia el texto literario como lo primordial del hecho teatral se identifica con la ilusión de una coincidencia (por lo demás nunca llevada a cabo) entre el conjunto de los signos del texto y el de los signos representados». Ay, que me parece que ya nos va sonando esta música. Pero concluye Ubersfeld: «El mayor peligro de semejante actitud reside sin duda en la tentación de fijar el texto, de sacralizarlo hasta el extremo de bloquear todo el sistema de representación y la imaginación de los —de nuevo con comillas autorales— 'intérpretes', esto es, el director y los comediantes; reside aún más en la tentación (inconsciente) de taponar todas las grietas del texto, de leerlo como un bloque compacto que solo puede ser reproducido con la ayuda de otros instrumentos, impidiendo la producción del objeto artístico».

A esta a veces dolorosa cuestión, que es un eficaz refrigerante de muchas vanidades, nos enfrentamos los guionistas cotidianamente, cada vez al menos que uno de nuestros guiones alcanza el por otra parte deseado estadio de su rodaje y producción, pero que dé un paso al frente aquel escritor teatral al que, en el trance de ver llevada a escena una de sus obras, no le haya afectado la misma controversia. ¿Nos servirá este complementario detalle para empezarnos a crear un poco más que es mucho lo que nos une y poco lo que nos separa a guionistas y dramaturgos, a escritores dramáticos para el medio escénico y escritores dramáticos para el medio audiovisual?

Y hasta aquí la segunda tesis. Ya lo advertí: esta me ha salido bastante más larga que la primera. Doy las gracias en todo caso a Pavis y a Ubersfeld por haberme ayudado a apoyarla y paso sin más dilación a la tercera, una **tercera tesis** que lo es sobre la eventual vigencia de la escritura dramática y que asegura que, entendida en los términos que en mis dos primeras tesis he pretendido establecer, hoy en día la escritura dramática tiene probablemente mayor vigencia que

En nuestros tiempos se alumbra, en términos tanto absolutos como relativos, más escritura dramática que en cualquier otra época de la Historia, solo que una parte de ella, sin duda la mayor, no se muestra sobre las tablas.

en cualquier otra etapa de nuestra cultura. Lejos de la fascinación por una tan supuesta como manida conciencia colectiva crepuscular y más lejos todavía de la propensión al llanto y a la jeremiada, efectivamente mantengo que sin lugar a dudas en nuestros tiempos se alumbra, en términos tanto absolutos como relativos, más escritura dramática que en cualquier otra época de la Historia, solo que una parte de ella, sin duda la mayor, no se muestra sobre las tablas de un escenario, sino que se transmuta en ficciones de lenguaje audiovisual degustadas por los espectadores sobre todo tipo y tamaño de pantallas, desde las más panorámicas, legendarias y colectivas de las salas cinematográficas hasta las más diminutas, emergentes y privadas de esos teléfonos celulares que, guarecidos en el bolsillo de cada uno, viajan con nosotros allí donde vamos y se activan bajo nuestro particular dictado. Esta forma preferencial de consumir las ficciones dramáticas está lejos de ser, queridos amigos y amigas, anticipo de un futuro avizorable, sino que se trata más bien de un presente ya plenamente constatado.

Y si es cierto que se produce hoy más escritura dramática que nunca —vuelvo a decir, en el sentido que yo le aplico a la conjunción de esos dos términos—, no puede dejar de serlo a su vez que, lejos también de cualquier síntoma de crisis de vocaciones —dejemos eso para los cuarteles y los seminarios—, existen hoy más escritores dramáticos que nunca, solo que una gran parte de ellos, de nuevo la mayor, dirigen los productos de su escritura hacia el cine o la televisión y en su mayor parte no se encuentran presentes este fin de semana en esta sala porque el nombre de nuestra asociación no les invita a pensar que pudiera haber sido creada también para acogerlos a ellos.

Dejaré que esta última reflexión me lleve a mi **cuarta tesis**, acerca precisamente del nombre por el que se conoce a nuestra asociación. Si yo tuviera ganas suficientes —que no las tengo— o fuerzas bastantes —pero no me sobran—, emprendería tal vez, en consonancia con lo hasta ahora dicho, la batalla por cambiarle el nombre a nuestra nunca bien ponderada asociación, promoviendo para ella una etiqueta que, dado que todas ellas limitan, por lo menos

no restringiese tanto nuestro campo de actuación como la que ahora exhibimos. Propondría, así, el uso del término escritores para aludir a nuestro oficio, en lugar de esa, en mi opinión, tan etérea etiqueta de autores, y propondría también sustituir la denominación de nuestro ámbito de actuación —hoy en día el teatro— por otro más vasto y de mayores variantes posibles para su materialización, cual es el del drama. Y acto seguido, ya que todavía no he aprendido a callarme a tiempo, debería rápidamente ponerme el casco, si por lo menos sí hubiera aprendido a tomar precauciones —que tampoco—, para protegerme de las previsibles pedradas que, si fueseis tan maleducados como yo —que a buen seguro no lo sois y por mi integridad no espero otra cosa de vosotros—, me propinaríais por hacer una propuesta semejante, ¡tan abstrusa!, en el fastuoso marco de nuestro Tercer Congreso estatal. Pero en fin, qué le vamos a hacer, llevo tiempo esforzándome en atreverme a decir lo que verdaderamente pienso de las cosas y a veces puedo cometer excesos de converso. Como ahora el de pensar que la autoría en el teatro —y, qué duda cabe, también en el medio audiovisual— es claramente colectiva, mientras que es la de la escritura la parcela específica en la que nosotros intervenimos, la que por derecho nos corresponde defender. En cuanto a la conveniencia de recurrir, en lugar de al término «teatral», a la más amplia y versátil etiqueta de «dramática» para aludir al tipo de escritura que nos significa, creo haber argumentado ya lo bastante al respecto para las posibilidades que la lógica limitación de tiempo de exposición en un contexto congresual nos otorga.

Sigo adelante, pues, y me planto ya en una **quinta tesis** acerca de las barreras que establece la industria. Antes de exponerla me pregunto un tanto retóricamente: ¿por qué, si las cosas respecto a nuestro carácter unitario están tan claras como a mí me lo parece, formamos los escritores teatrales y los guionistas audiovisuales dos colectivos tan distintos y en ocasiones tan distantes? ¿Por qué para pertenecer a ALMA (Autores Literarios de Medios Audiovisuales) y a la **AAT (Asociación de Autores de Teatro)** tengo que pagar dos cuotas..., bien es verdad que

Dos industrias, la teatral y la audiovisual, que por lo general se dan la espalda y viven ignorándose la una a la otra, cuando muchas cosas buenas podrían derivarse, tanto para las industrias en sí como para sus respectivos profesionales, de la mutua admiración y colaboración.

Hablemos, así,
de literatura basura, de
periodismo basura,
de arte basura y
hablemos también,
por supuesto, nos
cueste y nos guste más
o menos reconocerlo,
de teatro basura.

bastante más elevada la primera que la segunda? Y yo mismo me respondo: porque, más allá de ciertas prevenciones y prejuicios que indudablemente afectan a miembros de nuestro colectivo específico, este que hoy se reúne aquí, en el Centro Cultural del Antiguo Palacio de la Audiencia soriano, es sobre todo la industria la que nos separa; o las industrias, mejor dicho, dos industrias, la teatral y la audiovisual, que por lo general se dan la espalda y viven ignorándose la una a la otra cuando muchas cosas buenas podrían derivarse, tanto para las industrias en sí como para sus respectivos profesionales, de la mutua admiración y colaboración, del mutuo aprendizaje y respeto, de la ósmosis entre esos dos universos artificial y forzosamente aislados, de la permeabilidad, multidisciplinariedad y polivalencia de sus correspondientes creadores que, al menos por lo que a la vertiente literaria de ambos se refiere, podríamos llegar a constituir «un mismo cuerpo». Precedentes los hubo, y gloriosos, en el teatro español (es cosa sabida que López Rubio y Jardiel, entre otros, dedicaron parte de su tiempo y de su oficio a escribir nada menos que para Hollywood) y también es cierto que, hoy en día, una porción minoritaria quizá, pero visible, de miembros de nuestra asociación —de momento, y a la espera de que mi cuarta tesis triunfe, la dejaremos en **AAT, Asociación de Autores de Teatro**—, nos desenvolvemos con asiduidad y con razonable soltura en ambos ámbitos, pero este caso dista mucho de ser el general. Y es una pena.

¿Me acusaréis de ventajista si recorro al último *Premio Nobel de Literatura*, Harold Pinter, para reforzar mi teoría de que, en el fondo, la escritura dramática es una así se encamine hacia la escena o se produzca para el audiovisual? Harold Pinter, tan buen dramaturgo como guionista de cine y televisión... ¿O debería decirlo al revés? A mí me da igual, pues lejos de parecerme dos facetas complementarias del personaje, me parecen, ya digo, una misma cosa. Harold Pinter, a quien, muchos años antes del Nobel, yo ya tenía por indicio y por emblema de que esos dos oficios que yo practicaba, el de dramaturgo y el de guionista, eran en realidad uno solo, un oficio que en ocasiones —solo en ocasiones— podía conver-

tirse en arte, de lo cual Pinter dio soberanas lecciones en ambos terrenos de actuación.

De literatura, solo que no encuadrada, reputaba Jean Claude Carrière, uno de mis fugaces pero inolvidables maestros, a la que palpita en los buenos guiones. ¿Quién podría dudarlo tras visionar ciertos episodios de *Six Feet Under (A dos metros bajo tierra)* o *The West Wind (El ala oeste de la Casa Blanca)*, por poner dos ejemplos televisivos recientes sobrada y probadamente solventes; quién podría negarlo tras contemplar obras maestras del guión —de la literatura dramática, por tanto— como son *Ciudadano Kane*, *All About Eve (Eva al desnudo)*, *El padrino*, *Betrayal* o *Ese oscuro objeto del deseo*, por señalar algunos pocos ejemplos cinematográficos elegidos a vuelatecla, respectivamente escritos por Orson Welles y Herman Mankiewicz el primero de ellos, otro Mankiewicz probablemente más conocido que Herman, Joseph Leo, el segundo, Mario Puzo y Francis Ford Coppola al alimón el tercero, nuestro querido Harold Pinter, de nuevo, el cuarto de estos títulos, y el propio Carrière, junto con Luis Buñuel, el quinto y último de ellos? Jean Claude Carrière, de quien recientemente pudimos ver en los escenarios de Madrid su *Controversia de Valladolid*, pieza teatral que a su vez fue rodada como película para televisión que él mismo dirigió. Jean Claude Carrière, tan buen dramaturgo como eximio guionista..., o al revés. Jean Claude Carrière, en fin: otro de los nuestros.

Vamos con una **sexta** y tal vez controvertida **tesis** que versa sobre el concepto de «basura» aplicado en nuestro campo. Me diréis, y con razón, que no todos los guiones que se escriben son como el de *Ciudadano Kane*, que no todos los guionistas son como Carrière y, ni mucho menos, todos quienes ejercemos como escritores a la vez en el teatro y en el audiovisual alcanzamos el nivel de excelitud en ambas dedicaciones que exhibe Harold Pinter. ¡Y cuánta razón tendréis! Porque es bien cierto que se escriben muchos guiones intrascendentes, prescindibles, flojos, carentes de toda elevación, vacíos de toda trascendencia. Se escriben, sí, muchos guiones malos, lamentables incluso. En el caso de la televisión, pródiga en ellos, suelen englobarse bajo esa etiqueta de

«basura» que para algunas mentes apocalípticas se ha convertido ya en sinónimo del propio sustantivo al que alude y califica: esto es, en sinónimo de «televisión». Bienvenida sea la etiqueta, siempre y cuando se haga extensiva a otros tantos productos igualmente merecedores de la misma, otros tantos productos basura, que se generan y producen con no poca asiduidad en ámbitos tenidos por más nobles, como son los de la literatura, el periodismo o el arte en general. Hablemos, así, de literatura basura, de periodismo basura, de arte basura y hablemos también, por supuesto, nos cueste y nos guste más o menos reconocerlo, de teatro basura, categoría muy bien alimentada por espectáculos que, por muy teatral que sea su puesta en escena, están basados en lamentables ejemplos de escritura dramática (aunque desde luego no vaya a ser hoy, y mucho menos aquí, cuando cometa yo la torpeza de enumerar las obras que, según mi criterio, se han hecho concienzudas acreedoras a esa etiqueta; sello mi boca y dejo eso para otro foro y para otro día). Mas ¿me daréis la razón vosotros a mí, igual que yo os la di antes, si afirmo que todas esas otras muestras de, por así llamarla, basura creativa se manifiestan aproximadamente en la misma proporción en que se hace basura en la televisión?

La televisión, en fin, no es necesariamente ese leviatán arrollador y destructor o ese saturno devorador de sus hijos que a menudo se quiere hacer ver; tampoco es forzosamente portadora o emisaria del apocalipsis. En todo caso, y puestos a jugar con analogías mitológicas, podría yo atreverme a decir que muy bien podría ser el ave fénix de los dramaturgos, esto es, el ámbito de su renacimiento.

Y llegamos por fin a la **séptima** y última tesis, que parecía lejana en el momento de empezar, y que viene a encontrarse con el título para mi intervención de hoy. Efectivamente, son —o somos— los dramaturgos los profesionales más *esencialmente* preparados para escribir buenos guiones, porque más allá de ciertos rudimentos técnicos específicos que —como ante indiscretos micrófonos le decía Jordi Sevilla a Zapatero en tiempos de oposición refiriéndose al *catón* de la economía— pueden sernos explicados «en un par de tardes», los tipos de pro-

clividad, perspectiva, empatía, capacitación y destreza que es necesario poner en juego para escribir guiones, esos *buenos guiones* que se esperarían de nosotros, son de los que, por así decirlo, están *en nuestra naturaleza*. Hemos aprendido mucho pensando, madurando, escribiendo y corrigiendo obras de teatro, y eso, no lo dudéis, nos faculta para, al igual que esos materiales de moderna tecnología que exhiben excepcionales propiedades elásticas, conservar lo que yo llamo memoria de forma. Deberíamos confiar en ella, pues a buen seguro disponemos de esa fantástica capacidad, y, orillando la tentación de considerar con una mezcla de desdén y altivez las posibilidades que el medio audiovisual ofrece, deberíamos, deberíais, poner en práctica en dicho terreno esa memoria de forma de la que os aseguro que disponéis, pues eso os ayudaría a dotar de más salidas a los seguramente abundantes frutos de vuestro prolífico talento y a dar más entrada de cifras negras a vuestras desconozco cuán necesitadas cuentas corrientes.

Y con esta, se acabaron las tesis por hoy: hasta aquí han dado de sí. Antes de despedirme, solo quiero aclarar que a lo largo de mi disertación he hablado reiteradamente de escritura dramática y me he contenido en muchas ocasiones las ganas de referirme a ella como literatura: como literatura dramática, por supuesto. Es tentador y resultaría cómodo convertir ambas categorías en equivalentes, en homólogas..., pero eso sería tanto como ignorar temerariamente el ineludible salto de calidad, trascendencia y perdurabilidad que hay que dar para que la una devenga la otra. ¿Cuándo llega la escritura a ser literatura? Interasantísima cuestión que podría y debería ser objeto de otras diez o diez mil tesis más afortunadas que las mías, pero esas son ya —y nunca mejor dicho— «palabras mayores».

Muchas gracias por vuestra atención. ■

Texto de la ponencia presentada por Xabi Puerta en el marco del III Congreso de la **Asociación de Autores de Teatro**, celebrado en Soria entre los días 28 de abril y 1 de mayo de 2006.

Hemos aprendido
mucho pensando,
madurando, escribiendo
y corrigiendo obras de
teatro, y eso, no lo
dudéis, nos faculta para,
al igual que esos
materiales de moderna
tecnología que exhiben
excepcionales
propiedades elásticas,
conservar lo que yo
llamo memoria de forma.
