

# Directurros y demiurros

«Hasta la revolución antiliteraria del teatro —peleada sin éxito primero por los surrealistas en la década de los veintes y Artaud en los treintas, y triunfadora después en los cincuentas y sesentas—, el dramaturgo retenía el poder. Luego el escritor quedó fuera y ahora se le vuelve a invitar a entrar. ¿Pero sobre qué bases? Algunos, claro, quieren perdonar y olvidar. Otros, siguiendo el sueño de Cocteau, quieren poetas del teatro y no poetas en el teatro»

Richard Schechner

[Luis Mario Moncada]

El poder, podría decirse, es lo primero que está en disputa. ¿Quién firma la obra como autor?, ¿dramaturgo o director? A últimas fechas, incluso, el escenógrafo y el actor también buscan obtener la copa, saborear la miel de lo que en teatro quiere decir tener “la última palabra”. El asunto no es poca cosa, la última palabra puede ser definitiva y pesar incluso más que el trabajo colectivo; en el terreno de la última palabra se define el estilo y, por qué no, la fuerza espiritual de la obra. Desde esa perspectiva resulta natural pensar que el trabajo teatral, colectivo por necesidad, entraña una permanente lucha por el poder.

El poder no se comparte, aunque a últimas fechas nuestra *guerra fría* haya logrado consensos y acuerdos elocuentes: “hoy escribo para ti, mañana diriges para mí, pasado mañana nos batimos”. El comportamiento resulta admirable en tanto no formaliza jerarquías permanentes, sino fluctuantes, y por tanto mantiene abiertos los sentidos; cada obra, cada experiencia es un duelo distinto que terminará con un acuerdo, tácito o explícito, sobre quién tomará las decisiones en cuanto se rompa el consenso.

El poder. Eso es lo primero que habría que dilucidar al hablar de la relación de trabajo que en teatro mantienen director y dramaturgo.

No obstante, también es cierto que el poder resulta secundario frente a la posibilidad de reconocerse en el otro, de encontrar en las otras aportaciones creativas la proyección de mi propio discurso.

¿Pero sobre qué bases?, nos pregunta Schechner.

Es evidente que la correlación de fuerzas ha variado en las últimas décadas. Si anteriormente el dramaturgo escribía desde un pedestal, sin considerar la problemática ni las proposiciones de los demás oficientes, hoy en día podría decirse que el autor teatral no escribe más que para sus colegas, a tal grado ocurre esto que el guión



Foto: Chicho. (C.D.T.)

Escena de *En la soledad de los campos de algodón* de Bernard Marie Koltés.



Escena de *Bellos tiempos* de Harold Pinter.

dramatúrgico es cada vez más un mapa escrito en lenguaje cifrado que ha perdido todo interés para el profano (y aquí cabría preguntarse hasta qué punto el teatro ha dejado de ser un género literario).

Pero vayamos por partes y detengámonos primero en el exilio del dramaturgo, en el periplo que hubo de realizar antes de volver como hijo pródigo a los escenarios.

José Sanchis Sinisterra nos sugiere en un breve ensayo titulado *La palabra alterada* (*Las puertas del drama* n.º 5, invierno 2001) que, mientras el director se adueñaba del espectáculo, el dramaturgo se enfrascó en una exploración alrededor de la palabra y de su interacción con el espacio físico y sensorial. Sanchis se concentra en las aportaciones de Beckett, Pinter y Koltés para demostrar que la dramaturgia contemporánea se ha empeñado en socavar la capacidad comunicativa de la palabra hablada para potenciar otros lenguajes, o bien para multiplicar sus propias posibilidades a partir de su negación, fragmentación o alteración. Sin hacer mención al “sueño de Cocteau”, Sanchis parece dar la razón a aquellos que

esperan el surgimiento de poetas del teatro, de autores que construyan la metáfora a partir del tiempo y el espacio teatral.

Siguiendo con esta argumentación, tendremos que subrayar que la nueva perspectiva dramatúrgica no se limita a la alteración o a la negación de la palabra hablada, sino a su interacción con los otros lenguajes escénicos y, sobre todo, a su evolución en el tiempo teatral. Así pues, tendremos que ubicar los materiales del dramaturgo en dos niveles: en primer lugar hablaríamos de aquello que Eisenstein denomina microdramaturgia, es decir, la sucesión de conflictos que se conforman a partir de la oposición permanente de planos, volúmenes, colores, ritmos y hasta dimensiones psicológicas, y, por otro, aquel que aglutina todos estos componentes y los hace moverse deliberadamente del principio al final de la representación. A este segundo nivel lo definiríamos propiamente como el de la estructura representacional.

Es a este segundo nivel de la poética —un nivel altamente tradicional, por otro lado—, al que el dramaturgo debe su reinscripción en el proceso colectivo del teatro.

---

La nueva perspectiva dramatúrgica no se limita a la alteración o a la negación de la palabra hablada, sino a su interacción con los otros lenguajes escénicos

---

---

El autor ha tenido que reconocer el carácter efímero de su texto al responder en buena medida a propuestas dirigidas a una concepción muy específica de puesta en escena.

---

Durante el tiempo en que el dramaturgo vicesimonónico quedó excluido del juego, el director experimentó brillantemente en el terreno de la microdramaturgia, es decir, en la construcción de momentos altamente teatrales que no alcanzaban, salvo honrosas excepciones, a articularse en un cuerpo sólido y fluido de principio a fin.

El teatro de director que durante algún tiempo multiplicó las posibilidades de la metáfora teatral y se constituyó en experiencia fresca y liberadora, terminó perdiéndose en su propio laberinto al no poder formular una superestructura que también cuestionara el principio de progresión dramática.

Y aquí volvemos a Sanchis, quien apunta que en su indagación contemporánea, el dramaturgo ha logrado amalgamar la más añeja tradición teatral con las propuestas más contemporáneas de la narrativa, la comunicación y el lenguaje del cuerpo, entre otros.

Un último comentario al respecto de la estructura representacional antes de pasar a la relación actual entre director y dramaturgo: en sentido estricto se refiere a la sucesión de acciones dramáticas que hacen progresar la historia desde el planteamiento del problema hasta su resolución. Sin embargo, no hay que entenderla desde una concepción exclusivamente anecdótica. La estructura representacional es el soporte o el diseño arquitectónico que articula y hace progresar los diversos lenguajes buscando la causalidad y/o la simple evolución anímica en el espectador, de tal forma que se genere en él una experiencia conclusiva.

En la actualidad la relación de trabajo entre director y dramaturgo suele tener diversas perspectivas: ocurre que el director pida una obra al dramaturgo a partir de una serie de condicionantes (número de actores, tipo de espacios, concepto de producción, etcétera), o bien que éste realice una propuesta libremente. También es recurrente la escritura a cuatro manos, la elaboración de estructuras representacionales previo laboratorio de dramaturgia del actor, o bien la adaptación de textos, sean o no teatrales.

En términos generales estaríamos hablando de una relación de necesidad mutuamente aceptada. Como afirmamos en un

principio, se trata de una relación fluctuante en donde no se plantean jerarquías previas, sino que es la naturaleza de cada proyecto la que determina los puntos de acuerdo.

El trabajo del dramaturgo, pues, ha sido revalorado y, hasta cierto punto, ha logrado erradicar aquella frase según, la cual “no existe mejor dramaturgo que aquel que está muerto”.

No obstante, quisiera concluir con una reflexión preocupante respecto a nuestro trabajo: es cierto que en los últimos tiempos se ha recuperado el sentido colectivo del teatro y existe cierto consenso por compartir el protagonismo, pero para el dramaturgo este hecho ha implicado una renuncia tal vez más radical que la del resto de los creadores de la escena. El autor ha tenido que reconocer el carácter efímero de su texto al responder en buena medida a propuestas dirigidas a una concepción muy específica de puesta en escena, situación que limita la posibilidad de nuevas tentativas, como ocurriría en los casos de una dramaturgia tradicional.

Por otro lado, cabe considerar dos fenómenos actuales que acrecientan el constreñimiento del texto dramático: por un lado la tendencia a no repetir obras, es decir, a buscar los estrenos como una pasión frenética por lo nuevo. En ese sentido, todo texto ya estrenado se convierte en materia desechable porque al director ha dejado de interesarle la posibilidad de nuevas lecturas.

El segundo caso es el que se refiere al desinterés editorial por los textos teatrales. Si a eso le agregamos que los propios textos se han convertido en territorio pantanoso para un lector poco habituado, el panorama de la edición se vuelve cada vez más negro. Así, pues, el dramaturgo contemporáneo debe aferrarse cada vez más a la formulación de acuerdos de trabajo con directores, abandonar la idea de su trabajo en solitario, y soñar con que alguna, tal vez sólo una de sus obras trascienda la barrera del montaje efímero y pase a formar parte del repertorio generacional. Así están puestas las condiciones actuales para entrar en el juego colectivo del teatro. ■