

Éticas y estéticas en la escritura escénica contemporánea española

Guillermo Heras (España. Dramaturgo, director)

“La ética es la estética del futuro”. J.L.Godard (1967)

Sería interesante comenzar una reflexión sobre la escritura escénica contemporánea española situando una pregunta fundamental para despejar las dudas que algunos sostienen sobre la importancia de una dramaturgia actual. ¿Se imagina alguien que en pleno siglo de Oro español o en el periodo isabelino inglés se pusiera en cuestión que estrenara tal catarata de obras de autores vivos e inmersos en su sociedad contemporánea? ¿No es apabullante la relación mayoritaria entre estrenos de autores vivos sobre los posibles de clásicos o adaptaciones clásicas, en esa época, lo que permitió el florecimiento de una dramaturgia fascinante, imperecedera y que ha trascendido los siglos posteriores? ¿Podemos decir que en los últimos tiempos la relación entre estrenos de clásicos y contemporáneos, en igual condición de producción, es la misma que en otras épocas?. En fin, sin estrenos constantes de autores vivos la vitalidad de una escena futura se pone en peligro. Creo firmemente que una sociedad teatral sana y democrática es aquella que atiende por igual a sus clásicos y a sus contemporáneos. Pero, por desgracia esto no ha ocurrido en la España de gran parte del siglo XX y parece que los años que llevamos transcurridos del nuevo siglo tampoco están arreglando la situación.

Es por eso que mantengo la idea que el oficio y mantenimiento de la profesión del autor teatral ha estado marcada en las últimas décadas por una fuerte dosis de ética para mantener su actividad, y de una gran carga de resistencia, cuando no de resiliencia, para desarrollar unas estéticas plurales, abiertas y diversas, capaces de producir obras teatrales y dramaturgias interdisciplinarias, absolutamente imprescindibles para entender la evolución de las Artes Escénicas como factor cultural de primera magnitud.

Ya sé que para muchos el teatro es una práctica artística menor, envejecida, que ya no puede competir con los lenguajes audiovisuales, pero eso no forma parte más que de la parafernalia del desconocimiento e ignorancia de la fuerza del teatro como experiencia de ceremonia viva, polémica y contemporánea.

Si nos situamos históricamente en el último cuarto del siglo XX, podremos apreciar la variedad de propuestas que se llegaron a desarrollar para evolucionar, de una manera determinante, determinados parámetros de las convenciones teatrales acumuladas durante siglos. Junto a la gran revolución de los vanguardistas históricos de los años 20 y 30, se fortalecen las investigaciones desarrolladas desde los años 70 hasta nuestros días, lo cual hace arraigar nuevas concepciones del hecho escénico lo suficientemente profundas como para asegurar que salta por los aires el viejo concepto de “*canon*”, dominante durante mucho tiempo.

Si nos centramos en las renovaciones que tienen lugar en el periodo específico que va desde comienzos de los 80 hasta el fin de siglo, algunos son los rasgos más característicos de esta época:

- 1) Gran influencia de las teorías filosóficas de las postmodernidad.
- 2) La mirada retrospectiva hacia las vanguardias históricas de los veinte y treinta.
- 3) Replanteamiento de la escritura dramática. El fin de los grandes relatos. La hipertextualidad. La nueva mirada hacia los clásicos. La escritura de la oquedad. La fragmentación
- 4) La escena de la imagen.
- 5) La acción actoral impregnada de fisicidad o fisicalidad. Nuevo protagonismo del actor como creador.
- 6) El empleo e investigación de nuevas tecnologías.
- 7) El rescate de corrientes étnicas y antropológicas.
- 8) La diversidad y el mestizaje como signos de identidad.
- 9) Nuevos criterios en los conceptos de compromiso político.
- 10) La bipolaridad: colectivismo versus individualismo.
- 11) La contaminación de lenguajes y la interdisciplinariedad.

- 12) La profunda influencia de los lenguajes audiovisuales: del cine y la televisión, al video-clip.
- 13) La consolidación de corrientes de danza contemporánea.
- 14) La influencia de tendencias de artes plásticas tales como el happening, la performance y las instalaciones
- 15) El redescubrimiento de la ópera como espectáculo total.
- 16) Las investigaciones en el edificio y en el espacio escénico en su relación con la escenografía y la recepción de los espectáculos.

Cada uno de estos apartados merecerían por sí mismos un estudio y análisis específicos, pero voy a centrarme en el tema dramático, si bien he de advertir que este territorio las nuevas tendencias de la escritura escénica española también han estado fuertemente influenciadas por todas estas búsquedas, investigaciones y experimentaciones.

Sin embargo quizás sea importante señalar características propias y específicas de la situación de la dramaturgia viva en nuestro país en los últimos años.

Es bastante lamentable que esta escritura dramática no sea valorada por los medios de comunicación (o incluso por ciertos sectores universitarios) del mismo modo que otros aspectos de la cultura. Baste comprobar la escasez de críticas que aparecen en los medios sobre los libros de teatro y las obras que se publican. Y, sin embargo, es curioso como en los últimos tiempos varios de los Premios Nóbel concedidos han sido a dramaturgos como Fo y Pinter, y a una mujer, Elfriede Jelinecke, de amplia creación dramática en su obra. ¿Por qué entonces este silencio mediático hacia la escritura dramática? Puede que una parte del problema esté en la propia gente del teatro, muchas veces incapaz de transmitir la profundidad de algunos de sus discursos, empeñados en mostrar los aspectos más ligeros o frívolos de una profesión que en su esencia poco tiene de estos elementos. Pero por otra parte no podemos olvidar los prejuicios y desatenciones que el oficio teatral tiene por parte de importantes sectores culturales de este país.

Por todo ello me gustaría pasar a continuación a reflexionar con más detenimiento sobre las posibilidades de una dramaturgia actual a partir de las diferentes travesías que los escritores vivos pueden emprender en sus creaciones.

En unos tiempos en los que ya debería ser claro algo tan simple como: ¿para qué sirve el teatro?, todo se ha complicado de tal manera que continuamente tenemos que dar respuesta a esa pregunta enunciada por historiadores, políticos y gestores culturales, críticos de medios de comunicación, intelectuales de otros sectores artísticos y, muchos ciudadanos, que se extrañan de que aún exista una profesión tan ancestral.

Dentro del complejo entramado que implica hoy hacer teatro, es especialmente significativo reflexionar lo que supone escribir para el teatro, tanto desde escrituras que podríamos denominar tradicionales o de aquellas que están unidas a otros lenguajes tales como la danza, música, performance, nuevas tecnologías. La escritura escénica actual es un territorio apasionante que junto a posibles análisis de lo que representa la técnica, el oficio o las convenciones de escrituras al uso, se abre un panorama inmenso de posibilidades y estrategias creativas a partir de las grandes revoluciones que se produjeron a partir de las vanguardias de comienzos del siglo XX.

Un autor de teatro en la actualidad ya no es solo un especialista en su materia- la construcción de estructuras dramáticas sometidas a determinadas leyes canónicas- , ya que debe abordar una amplia gama de conocimientos de todo tipo entre los que podrían estar las matemáticas, la física, el funcionamiento de nuevas tecnologías hasta antropología, sociología o análisis de los comportamientos mediáticos. Pero decir esto es una obviedad que no hace sino corroborar el conocimiento amplio de los terrenos científicos y humanísticos que han tenido los grandes autores de la Historia del Teatro. ¿No era Calderón un gran conocedor de la Astronomía, tanto como Lope y Shakespeare de la Historia Antigua y la de su tiempo? Pero estos conocimientos no hacen por sí sólo a un autor teatral, ya que además de conocimientos varios, estos grandes autores eran enormes poetas. Einstein fue un sabio científico pero no parece que pasara a la Historia de la Música por su afición de tocar el violín. Es curioso como muchos grandes novelistas o ensayistas han intentado transitar el género teatral y, sin embargo, han cosechado y cosechan significativos fracasos.

La escritura teatral tiene especificidades concretas que convendría analizar antes de pensar que basta con dialogar con soltura, contar una historia atrayente o estructurar un relato, para constatar que ya estamos ante una obra que va más allá de un material escrito bajo la forma tradicional en que se ha entendido el teatro.

Relatar, estructurar, dialogar siguen siendo precisas estrategias para la construcción de literatura

dramática, pero si además de estos ejes no aparecen signos que trasciendan el puro oficio, estaremos ante una obra escrita que puede recibir ese nombre técnico, pero como pieza artística será inane.

Sin duda, la mayor parte de los textos que hoy se escriben en el terreno de la literatura dramática son prescindibles, son inanes. Pero, ¿no fue así también en el Siglo de Oro, en el periodo isabelino o en el Romanticismo?. A veces es sorprendente como se quiere ver cualquier época anterior como más brillante, o más llena de “obras maestras”. Y es ahí donde creo que falla cierto andamiaje a la hora de enjuiciar parte de nuestra dramaturgia contemporánea, ya que para algunos autores no es la trascendencia en el tiempo lo que más les mueve a la hora de escribir un texto.

Creo que un dramaturgo actual podría ser algo parecido a “un cartógrafo de los sentimientos”. Ciertamente se puede pensar que al hablar de sentimientos todo se debería limitar a la esfera de “lo personal” en el sentido más individualista del término. Pero nada más lejos de la realidad ya que en ese universo personal deberían entrar todas las grandes inquietudes sociales y políticas que convulsionan el mundo.

Es difícil plantear escrituras en las que la implicación con nuestros fantasmas individuales, nuestra evolución educativa, el entorno histórico que nos haya tocado vivir y las vivencias de todo tipo a las que nos enfrentamos cotidianamente, no creen un tejido muy peculiar que, por un lado, condicione nuestra escritura y, por otro, no la convierta en algo personal e intransferible. En la medida en que la dialéctica entre lo individual y lo colectivo funcione, podríamos empezar a pensar que una escritura dramática puede trascender del mero producto efímero y pasajero, a algo más complejo y resistente en el tiempo.

María Zambrano escribió en su libro *“La confesión: género literario”* de Editorial Siruela: “No se escribe ciertamente por necesidades literarias, sino por necesidad que la vida tiene de expresarse”. La frase es ciertamente poética pero cabría preguntarse si muchos de los autores teatrales que en un momento determinado no han cosechado un gran éxito, no lo han hecho por impulsos que podrían no tener nada que ver ni con lo literario, ni con la expresión, sino con el único objetivo de la ganancia económica y el reconocimiento de la fama puntual. Conozco a algún autor español de “éxitos”, por supuesto comerciales, que ha expresado con toda intensidad su profundo desprecio por “la intelectualización del teatro”, arremetiendo de ese modo contra directores, actores y autores que reivindican el pensamiento como un motor importante de su trabajo. Realmente haber sido un intelectual en el teatro español en el siglo XX, y puede que aún hoy en día, ha estado muy mal visto por una profesión obsoleta.

Creo que con la práctica teatral ocurre algo extremo, o bien nos encontramos con una experiencia de una capacidad de comunicación tan específicamente propia y con una capacidad de transmitir sentimientos y pensamientos de altísimo nivel o en el otro lado asistimos a ceremonias huecas, vacías, articuladas en torno al simple oficio o la reproducción sistemática de una especie de cacareo que convierte una representación en un patético ritual comparado precisamente con otras formas de comunicación artísticas actuales.

El teatro aguanta hoy de mala manera la mediocridad. Su carácter de inmediatez coloca sus códigos de comunicación en una línea que difícilmente puede desligarse del aburrimiento o de la seducción. De ahí que para amplios núcleos de la población, sobre todo para la más joven, el teatro sea un ceremonial anticuado, que, sin embargo cuando se convierte en “acción”, “performance”, “happening”, o “instalación”, les parezca una práctica de gran modernidad. ¿Es que cualquier narrativa que intente hoy buscar la dramaturgia contiene ya un signo de “antigüedad”? Pues quizás, sí. ¿Y cual es el problema? ¿No lo son también los museos, el patrimonio cultural y tantas otras formas de expresión artística fruto de los avances de la Humanidad?. Desde luego en la Grecia de los grandes clásicos, en los corrales españoles del siglo de Oro, en los teatros isabelinos o en las grandes renovaciones del teatro entre finales del siglo XIX y el XX, no había video, o la sacralización de lo fragmentario, pero no por ello esa tradición debe ser abolida de un plumazo al equivocar el sentido de las cosas con su formalidad.

Es evidente que la palabra compromiso evoca en la actualidad aromas de tiempos pasados y, por ello, aparecen muchas sonrisas irónicas cuando se pronuncia en determinados foros. Pero ¿puede un escritor teatral obviar hoy la fuerte carga de compromiso que lleva en sí misma la escritura escénica? ¿Para qué escribir teatro si un guión de cine o televisión es mil veces mejor remunerado económicamente que cualquier obra teatral de éxito? ¿Qué decir de aquellas que sólo acceden los circuitos y salas alternativas? ¿Cómo es posible no comprometerse desde otros parámetros que no sean exclusivamente los del mercado? Quizás lo que ocurre es que escribir teatro puede que actualmente sea ya una clara tarea de resistencia y compromiso en sí misma, lo cual no da ninguna patente de corso a los cientos de textos impresentables que circulan por los muchos Premios de Literatura Dramática que existen en España.

Una pieza de teatro se compone de muchos resortes concretos que hacen de ella algo singular con respecto a la novela, la poesía o el ensayo. Pero, sin embargo, puede que sea necesario que lo narrativo, lo poético y la esencia del discurso que se quiere transmitir deban estar muy presentes a la hora de afrontar un

texto dramático. Por ello, tres pilares fundamentales para esa escritura estarían, a mi ver, configurados por una estructura interesante de la pieza, unos diálogos fluidos, consecuentes con los personajes y de gran calidad literaria y, todo esto, sustentado en un sentido conceptual que trascienda el ámbito puramente personal para convertirse en imaginario colectivo. Estos ejes no tienen nada que ver con el manido debate sobre la escritura desde lo personal/ referencial versus lo universal, ya que afortunadamente la creación está muy por encima de reglas predeterminadas. Sólo desde la autenticidad suele aparecer una escritura escénica poderosa, rica, compleja, polémica, y con posibilidades de trascender el momento concreto de su concepción, ya que además de ser texto escrito necesitará luego ser materia real sobre los escenarios. Aunque sobre la relación texto/ representación no es momento de escribir en este artículo, ya que su motivación tiene mucho más que ver con la especificidad de la escritura para la escena, aunque siempre insistiré en que esta, si no logra su encarnación en un montaje no deja de ser literatura dramática, por muy noble que sea este término. Aún así, después de la desmembración que sufrió el tejido de la profesión teatral con el triunfo del teatro burgués, donde se especializan de una manera radical los oficios- autor, director de escena, actor, escenógrafo, técnico, etc- , es probable que desde hace ya bastante tiempo se haya logrado recuperar la idea de un hombre o mujer de teatro total, sin tener que exagerar esa especialización y, por ello, volviendo a la mítica de personajes como Shakespeare y Moliere, que realizaban todo tipo de tareas escénicas.

En la actualidad y en muchos países una de las propuestas más interesantes es la que realizan autores que también son directores de escena o actores. Baste pensar en el Premio Nobel, Darío Fo, pero la lista es enorme, Enzo Corman, Steven Berkoff, Richard Foreman, Sam Seppard, Marco Antonio de la Parra, Harold Pinter, Daniel Veronese, Sabina Berman, Michel Azama, los fallecidos Carmelo Bene, R.W. Fassbinder, Heiner Müller y Sarah Kane. La lista sería interminable pero no me quiero dejar en el tintero a David Mamet, Spiro Scimone, José Sanchis Sinisterra, Sergi Belbel, Rodrigo García, Angélica Lidell, Roger Bernat, Augusto Boal, Rafael Spregelburd, Javier Daulte, Alejandro Tantanian, Aristides Vargas, Valère Novarina, Olivier Py, Xavier Durringer, Lola Arias, Sergi Faustino o Fabio Rubiano, por no hablar de la enorme renovación que se está produciendo en los países del Este europeo o en naciones africanas y asiáticas, dramaturgias y propuestas escénicas aún muy desconocidas para nuestro país. De alguna manera una vuelta a los orígenes del teatro, continuado en las épocas doradas de su práctica.

Ante el debate sobre si es mejor escribir literatura dramática en la soledad en la soledad del gabinete o en la compañía del grupo que monta el espectáculo, aportando los materiales literarios a la par que las improvisaciones y los ensayos, no puedo definirme sobre cual es la mejor estrategia. Ambas son tan interesantes, como posibles y dependerá del objetivo que se pretenda alcanzar. Por supuesto que pienso que lo ideal para un autor contemporáneo sería transitar esas dos travesías, así como otras que se inventen o estén por inventar.

Volviendo al tema de la cartografía, pienso también en las viejas películas de piratas, lógicamente sacadas del gran caudal novelesco sobre el género, en los que los protagonistas de la trama buscan afanosamente un tesoro, a partir de un trozo de mapa, normalmente inconcluso, mal dibujado o en mal estado de conservación. La tarea de esos "héroes" es entonces reconstruir el trazado original o reinventar una estrategia que les permita llegar al lugar donde se esconde el tesoro. Algo así le ocurre a un dramaturgo. Tiene trazos, ideas, referencias con las que debe ir armando una textualidad en la que se engargen personajes con acciones, diálogos con didascalias, estructuras literarias con opciones escénicas. Ese mapa trazado será, sin embargo incompleto, hasta que otros exploradores (directores, actores, escenógrafos, etc), no surquen sus pliegues en la realidad de un escenario y conviertan la materia de ficción en materia viva. No se me olvida el receptor, ese soñado espectador/ cómplice, lo cual no significa ausencia de crítica en su postura, pero si alguien capaz de navegar conjuntamente con la tripulación artística del proyecto.

Se quiere, muchas veces, comparar el cine con el teatro. Por supuesto que podríamos encontrar muchas cosas en común, pero también son demasiado obvias las cosas que lo separan. La construcción de un guión de cine es muy diferente a la de un texto teatral. Por eso, un autor teatral tiene que jugar con armas muy específicas cuando quiere convertir sus fantasías en materia escénica. Sin ir más lejos los códigos narrativos. En el cine, por mucho que se investigue en la estructura con que se quiere narrar la historia, casi siempre nos encontramos con un determinado referente realista en lo que vemos en la pantalla. En el teatro, sin embargo, el uso de metáforas y códigos poéticos no convencionales es hoy una de sus travesías más apasionantes. Si comparamos lo que en cine se ha llamado surrealismo, por ejemplo, "El perro andaluz" de Buñuel, con las experiencias hipnóticas de Bob Wilson no nos debe extrañar que mucha gente, por extraño que sea el guión, puede contar la película de Buñuel, pero difícilmente podrá contar "La mirada del sordo" o "Knee plays". Lo mismo podríamos decir de los espectáculos de Pina Bausch, podemos contar sus acciones físicas, pero lo importante no es su "cuentito", sino la serie de metáforas que hay detrás de ellas.

Escribir teatro hoy, hacer teatro hoy, es toda una toma de posición, una actitud. Duele, a veces, tener que hablar de mercado cuando se hacen reflexiones estéticas, pero la estética y también la ética, no tiene más remedio que enfrentarse a las leyes que actualmente impone el mercado. Podemos celebrar que ahora y desde hace tiempo no tengamos censura, pero el mercado ejerce ese mecanismo, a veces de una manera descarada, a veces, de una manera más sutil. Porque desde ese mecanismo, muchas veces el autor desemboca en la autocensura, en la amputación de transitar determinados temas que pueden, o bien no ser políticamente correctos o peor, no ser admitidos por el mercado dominante. Este último caso tiene mucho más que ver con las formas que con los llamados contenidos. Hoy la forma en que se escribe o se representa puede ser más *trasgresora* que tocar una temática que en otro tiempo pudo resultar escandalosa. Ya dijo una vez el mismo Brecht: “*¡Solo está vivo lo que está lleno de contradicciones!*”. Y es de las situaciones contradictorias desde donde se alcanzan dramaturgias que conectan con los imaginarios del ser contemporáneo, puede que ya no como pensaba Brecht desde una cierta ortodoxia marxista, pero sí desde perspectiva en las que lo político se convierte hoy en una amalgama de actitudes ante temas tan complejos como el terrorismo (también el de Estado), la ecología, la violencia de género, el hambre en el mundo, la discriminación racial, la intransigencia xenófoba, la partidocracia, la lucha contra enfermedades como el SIDA, el lavado de cerebros a partir de la manipulación informativa.....muchos y muy diversos temas para ser abordados no desde el dogmatismo o el panfleto, sino desde la dialéctica y las contradicciones que produce la sociedad global.

Heiner Müller, el gran creador escénico, heredero en parte de Brecht, insiste en el tema de la contradicción:

“Creo en el conflicto. Es en lo único que creo. Eso intento con mi trabajo: fortalecer la conciencia para el conflicto, para las contradicciones y confrontaciones. No hay otro camino. No puedo ofrecer ninguna. A mi me interesan los problemas y conflictos” y también afirmaba: “Solo cuando un texto no se puede representar supuesta la constitución actual del teatro es productivo e interesante para el teatro. Hay ya suficientes obras teatrales que se ponen al servicio del teatro tal como éste es, no conviene abundar en ello, sería paralizarlo”.

Esto lo escribía en 1975, y sin embargo: ¿Cuántos textos teatrales inanes se habrán escrito desde entonces?, ¿No supone una regresión el que se considere el teatro como algo antiguo o pasado de moda simplemente por el hecho de constatar las muchas obras sin sentido que se escriben, publican y algunas se llegan a estrenar?, ¿Se ha puesto a pensar alguien en cuantos malos partidos de fútbol se juegan a lo largo de una temporada? ¿Y cuantas novelas, películas o exposiciones de pintura tan faltas de interés como tantos espectáculos teatrales?. Creo que el teatro sigue siendo tratado como un “género menor cultural” en relación a otras manifestaciones artísticas.

Después de haber citado a Brecht y Müller, dos mentes lúcidas del siglo XX, me gustaría citar también algunas frases de autores contemporáneos que reflexionan sobre la manera de acercarse a la escritura teatral. ¿Qué?, ¿Por qué?, ¿Para qué? y ¿Para quién?, deberían ser preguntas obvias, lo que deberían ser complejas son las respuestas. Veamos, por ejemplo, lo que opinan dos grandes autores argentinos, Mauricio Kartum y Griselda Gambaro.

Para Kartum:

“El acto de la escritura teatral no es otra cosa que la improvisación imaginaria de un mundo de fantasías dinámicas a las que exploramos en todos nuestros sentidos. Una obra escrita es sencillamente el registro de esas improvisaciones organizadas ahora en un todo orgánico y bello. Sus acciones, lo que mis ojos de autor vieron en la ensoñación; sus palabras, lo que oí en ella. Una improvisación en la que- extrañamente- trabajamos de actores y espectadores a la vez. O sea, por decirlo con la elocuencia de Nietzsche: “Si el trabajo del poeta es el de ver una multitud de seres alados que vuelan a su alrededor, el trabajo del dramaturgo es además el de convertirse en ellos”.

Y para la Gambaro:

“Escribir teatro es el acto que trasmite el deseo de alguien, un deseo que engloba a ese alguien, a una persona. No está fragmentado, es un acto visceral pero también intelectual porque uno corrige, trabaja ese material, a veces sabiendo a donde va, a veces ignorándolo, pero nunca es un acto separado de la integridad de uno mismo”.

Marco Antonio de la Parra, autor chileno, escribió un espléndido manual que tituló *Para un joven*

dramaturgo. (Sobre creatividad y dramaturgia) del que se pueden extraer muchos y muy interesantes pensamientos sobre la dificultad de la escritura teatral contemporánea. “Escribir teatro es potenciar a través de la palabra la síntesis de verbo y gesto, el lugar donde late la contradicción inicial y donde radica todo tesoro dramático”.

Para Bernard-Marie Koltés:

Me gustaría escribir una obra como se construye un hangar; es decir, levantando primero una estructura que va desde los cimientos hasta el techo, antes de saber exactamente qué es lo que va a contener; un espacio amplio y móvil, una forma lo suficientemente sólida como para poder albergar otras formas dentro de ella”.

Mientras que para otro autor francés, Valere Novarina, cuyos textos trazan una fascinante frontera entre poesía, dramaturgia y ensayo, dice en una de sus reflexiones: “Lo que me incita a escribir para el teatro es únicamente el deseo del cuerpo del actor”. Curiosa opinión para alguien que es considerado como autor hipertextual y su teatro basado en la palabra. En cierto sentido me recuerda al famoso Manifiesto de Pasolini, *32 puntos para un nuevo teatro*, donde la filosofía conceptual a veces choca contra las propias propuestas que luego él desarrollaba en su cine, donde las imágenes ocupaban un lugar preeminente, por mucho que se empeñara en hablar de un “cine de la palabra”. Para mí ese es el terreno de lo que podría llamarse “contradicciones creativas”, es decir palancas para hacer más complejas las propuestas artísticas.

Otra autora francesa, Helène Cixous, habitual dramaturga de Arianne Mnouskine, nos dice:

“Escribir para el teatro es alejarse de sí, partir, viajar en la oscuridad, hasta ignorar donde estamos, y quienes somos: sentir el espacio, convertirse en un país tan extranjero que inspira temor; perderse y llegar a una región desconocida; despertarse, metamorfoseado en alguien nunca visto: en mendigo, en divinidad ingenua, en anciano sabio. No soy yo y sin embargo lo soy. ¿Qué queda de mí cuando me convierto en anciana o en ministro?. Casi nada; en el pecho, la palpitación de una sorpresa”.

Me recuerda esta reflexión a algo que ya he manejado en otras ocasiones, la idea del creador teatral como explorador, tan diferente a esa otra idea que plantea sobre el terreno el colonizador. La exploración de un dramaturgo tiene que ver con sentimientos, fantasmas, obsesiones, convicciones, necesidades, pero también con estructuras lingüísticas, construcción de personajes o capacidad de comunicación. Tiene razón Cixous, escribir teatro es como viajar hacia un mundo oscuro donde, quizás, jamás se llegue al horizonte. Cuando lo tengamos cerca, este volverá a desplazarse y el autor tendrá que seguir explorando para intentar alcanzarlo.

Por último acabaré con una cita del español Juan Mayorga:

“Para empezar, el teatro fue probablemente el primer modo de hacer historia. Antes de que hubiese escritura e incluso palabra, el hombre utilizó el teatro para compartir su experiencia. Probablemente, el primer hombre que vio el fuego mimó su encuentro con éste para dar cuenta de él a otros hombres. En este sentido el teatro fue el primer medio que el hombre halló para representar su pasado”.

Y así, siglo tras siglo hasta hoy. Podremos escribir con tantas estrategias artísticas o lingüísticas queramos, pero el mismo hecho de elegir la escritura escénica es ya una toma de posición, un compromiso que va más allá del manido debate entre lo moderno y lo antiguo.

Escribir teatro hoy, es parte de un modo de entender y reinterpretar la vida. Esa reinterpretación tendrá tantos caminos como exploradores se lo propongan. Lógicamente no todas las aventuras tienen un final feliz, pero eso es ya otra historia.

