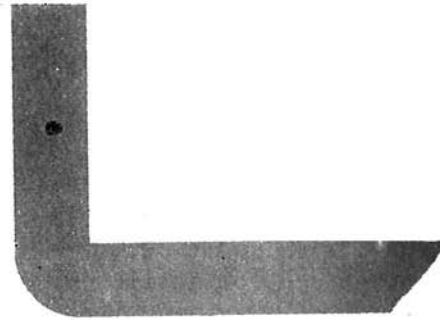
REDACCION DEL TEXTO O ESCRITURA TEATRAL



Teatro Romando

"Aunque, según Aristótoles, el único fin de la poesía dramática sea el de gustar a los espectadores, y habiéndoles gustado la mayoría de sus poemas, no tengo inconveniente en reconocer, sin embargo, que muchos de ellos no han alcanzado el objetivo del arte. No hay que pretender, dice el filósofo, que este género de poesía nos de toda suerte de placeres sino, unicamente, aquel que le es propio; y, para hallar este placer que le es propio y dárselo a los espectadores, hay que seguir los preceptos del arte, y gustarles según las reglas del mismo. Indudablemente existen preceptos, ya que existe un arte, pero la duda está en saber seguro cuales son".

Pierre Corneille
Discurso sobre la utilidad
y distintas partes del poema
dramático

Los actores, que son perentorios y despiadados, cuando hablan de un texto, dicen "es teatral" o "no es teatral". ¿Qué es lo que es teatral? ¿Qué es la teatralidad? Como ocurre con el movimiento que se demuestra andando, no existe, probablemente, mejor manera de probar lo que es la teatralidad que haciendo teatro. Pero, ¿cómo llegar a identificar, en un texto, los signos que pertecenen sin duda alguna a la teatralidad? ¿Hay que fiarse del instinto de los actores? ¿Existe acaso una escritura teatral?

Todo el tema de la redacción del texto teatral se apoya sobre la naturaleza del fenómeno teatral, sobre el proceso de la puesta en teatro de elementos de realidad en estado bruto, en la memoria o soldificados en forma de escritura. Entre el fenómeno teatral y la escritura teatral se ha instaurado una relación variable de interdependencia recíproca de la que la historia del teatro nos da testimonio.

El teatro se define como una síntesis de distintas formas de arte. El texto escri-

to es, en el teatro, una síntesis de distintas escrituras. A la compleja naturaleza del arte teatral responde la complejidad de su propia escritura.

¿Qué es la escritura? Es el resultado –un sistema gráfico de anotación del lenguaje– de una operación de transformación de la realidad en lenguaje. La escritura es también la acción que conduce a este resultado. Exactamente igual que ocurre con la palabra (o el teatro), la escritura esta en parte ligada a la magia, a la religión, a la mística, a la ideología. Considerada como una manera de imitar la vida, la escritura contiene, en su esencia, algo de teatral. La escritura es un teatro sin actores sin otra representación que la imaginada por el lector. Para no sólo gustar al lector, sino también al espectador, la escritura teatral tiene que aportar algo más que el lenguaje. Es por ello por lo que la escritura teatral no sólo se contenta con transformar la realidad en lenguaje, sino que abre en su mismo seno (en sus palabras, en sus frases, en su sintaxix) la posibilidad de la transformación de este lenguaje en una nueva realidad, la realidad teatral, cuyo rasgo específico con relación a la "realidad real" es precisamente la de depender de la mediación de una escritura teatral. Estos dos grados de realidad, irreductibles el uno del otro, instauran *entre el teatro y la realidad un insuperable dualismo* que es el campo de unas fuerzas contradictorias en el que se inscribe, y necesariamente se produce la escritura teatral.

El conjunto de los elementos que operan la transformación de la realidad en un lenguaje propio a la escritura teatral, representan quizás, la base de una dramaturgia general.

Desde el punto de vista de su producción, la escritura se define, en primer lugar, como una *práctica*, la del escritor, artífice de los imprevisibles fuegos del infinito de la lengua; como un arte cuya principal herramienta es el lenguaje, y el material empleado la vida (o, como dicen los filósofos, el Ser, todo lo que es). Para la práctica de la escritura, no existe ninguna ciencia unificada, sólo algunas teorías parciales, técnicas de la retórica a la estilística. No existe ningún tratado sobre dramaturgia, arte de composición de obras de teatro. Desde el punto de vista de su consumo, la escritura puede considerarse como un objeto cultural. Tampoco se la puede definir mejor desde un punto de vista científico. Se le pueden aplicar otras varias ciencias específicas como la linguística, el psicoanálisis o la sociología y que todas ellas tienen en común el hecho de que representan una redacción. La verdadera ciencia de la escritura está aún por crear. A menos que se demuestre su imposibilidad.

Una de las particularidades de la escritura es que su producto resulta ser de la misma naturaleza que su herramienta, es decir del lenguaje. Esto no es del todo aplicable a la escritura teatral, que produce lenguaje y teatro (o potencialidades de teatro). La mejor prueba de la presencia del teatro en potencia (o en concepto) dentro de la escritura teatral, es la representación misma, el teatro en acción. La teoría de la escritura teatral, de ser necesaria, no puede fundarse en un conocimiento práctico y teórico del fenómeno teatral. Es necesario que la dramaturgia sea una respuesta para llegar a saber de que forma el teatro se inserta dentro de la escritura, cuales son las dificultades que encuentra en su camino y a que leyes debe de obedecer.

El término "literatura" divide los productos de la escritura en dos grupos: per-

tenecen a la literatura los cuatro géneros de la poesía, de la novela, del teatro (con sus sub-géneros de la comedia y de la tragedia) y de los "ensayos", mientras que la ciencia, la historia y la filosofía son fuente de textos que no son literarios. La literatura dramática no es el teatro, y es un error al estudiarlo como si de literatura "pura" se tratara. Artaud que hace constar que la enfermedad del teatro occidental es producto de la relación de dependencia que este mantiene con la literatura, exige que la obra teatral proceda directamente del trabajo escénico. Para él, el acto teatral es un conjunto inseparable de texto y puesta en escena, alrededor del cual se crea *el lenguaje típico del teatro.* Si podemos decir que el teatro moderno tiene más autonomía con relación a la literatura, parece, al mismo tiempo, haber perdido en lo que a expresión poética se refiere, convirtiéndose demasiado la palabra en un elemento más de la representación en vez de seguir siendo el centro de producción de la misma.

La escritura teatral, cuando no recurre a algún tema antiguo, busca sus temas por regla general fuera de si misma, en el cuerpo universal de los textos, con marcada predilección por la literatura épica y mítica, por la historia y el hecho diverso. Es aquí donde empieza a plantearse la cuestión de la transformación de un relato en texto teatral. En su *Dramaturgia de Hamburgo,* Lessing, expone dos criterios: para pasar del relato al drama, hay que saber salirse del punto de vista del narrador para ponerse en el lugar de cada uno de los personajes; el primer precepto es, por consiguiente, el de la puesta en diálogo, el de la producción de la lengua viva de cada personaje. En segundo lugar, no hay que describir las pasiones, sino ponerlas en acción ante los ojos del espectador, comunicándoles una realidad tan propensa a producir ilusiones, que el espectador se ve obligado a resentirlas por simpatía. Para Lessing, la narración y la descripción tienden, por consiguiente, a desaparecer dentro del texto teatral.

La escritura teatral debe de producir cierta dosis de ilusión a través del juego de una ficción cuyo coeficiente de realidad sea fuerte, es decir anclada en la ambigüedad productiva del dualismo teatro-realidad. El poder de esta ilusión queda reforzada por el hecho de que la escritura teatral produce unas emociones que son, a su vez, productoras de emociones.

En Occidente, el lenguaje hablado ha encontrado una posición de privilegio al constituir el lenguaje por excelencia, cuyo lenguaje escrito no representaría más que una producción auxiliar. Rosseau consideraba la redacción escrita como un simple "suplemento de la palabra". A pesar de lo que haya dicho Rosseau, que condenaba el teatro, la preeminencia del lenguaje hablado sobre el lenguaje escrito es una circunstancia que favorece al teatro, cuyo lenguaje —curiosa contra-prueba de esta preeminencia— se escribe para ser hablado. Si es verdad que hay algo de teatro en todo lenguaje hablado, también lo hay en cualquier escrito. En el teatro clásico, hablar es actuar (d'Aubignac). La escritura teatral es, ante todo, palabra, pero una palabra que difiera de la palabra que se oye en la calle al quedar necesariamente inserta en los elementos escénicos del teatro. En el teatro, la palabra es un resultado del acuerdo o el desacuerdo con el gesto, los decorados, la acción, la situación, el tiempo.

En el teatro, hay que escribir a la vez (simultáneamente) como uno habla, como uno piensa, como uno escribe.

En su trabajo *El Lenguaje dramático,* Pierre Larthomas se esfuerza en definir

la escritura teatral partiendo del criterio de la eficacia de la acción teatral sobre el público. Lo que las grandes obras dramáticas tienen en común es su eficia y su forma de actuar sobre el público. Merece llevar el nombre de teatro solo aquel que resulta eficaz, lo que le viene de su estilo, de su lenguaje. El lenguaje dramático es el resultado de un compromiso entre el lenguaje escrito y el lenguaje hablado, dando la impresión, cuando expresado verbalmente, de nunca haber sido escirto. Procediendo a la vez de lo dicho y de lo escrito, el lenguaje teatral concilia, por consiguiente, polos que son contrarios recurriendo a ciertos tiempos verbales, a ciertos giros y estructuras de frases. El proceso de la escritura dramática responde, a menudo, a una sabia dosificación entre lo demasiado hablado y lo demasiado escrito. Estos criterios de eficacia dramática son: *un diálogo bien enlazado* con sus tres elementos (palabras, gestos o movimientos, silencios) articulados y soldados según toda una variedad de combinaciones; *la concentración de efectos,* que se logra a través de una economía de medios, por interrupción, reticencia, elección de una fórmula concisa, etc... (el efecto aumenta la densidad del lenguaje dramático); *la unidad de tono* y los efectos de rítmo, de número y de tiempo. El género dramático es independiente de todos los demás géneros, de los que puede anexionarse todos los distintos tipos de lenguaje. El lenguaje dramático tiene una naturaleza *oblicua,* y su destino es, a la vez, el personaje y el espectador. El lenguaje se distingue por los siguientes rasgos: es como si quedara *sorprendido* por el espectador, es *representado,* no tiene nada de espontáneo, está en representación.

¿Podría acaso decirse que la escritura teatral es una antiescritura?

La característica específica la más evidente y la más general de un texto teatral es *la forma del diálogo.* El texto teatral escrito en diálogo se compone de dos textos entremezclados: el texto principal está formado por palabras pronunciadas por los personajes, el texto secundario por nombres de personajes e indicaciones de puesta en escena del autor, o didascalias. Uno de los defectos que a menudo se le atribuye al texto teatral es que dice demasiado. Si resulta que todo queda dicho, ya no queda nada por interpretar. Deducir de ello que el juego de los actores no sirve más que para rellenar huecos, vacíos y elipsis existentes en el texto sería una simplicidad; sería como hacer que lo específico de la estrictura teatral dependiera exclusivamente de un criterio de candidad. La escritura teatral posee unas cualidades específicas, impide que los actos humanos que quiere imitar pasen a formar completamente parte del lenguaje, lo cual le da un carácter incompleto, disminuido con relación a su (hipotético) equivalente romántico y novelesco. La escritura teatral posee siempre unos residuos no expresados, unos huecos. Pero también bolsas de sentidos, montones de significados. Todo ello será interpretado, debe de ser interpretado. Las puertas que acceden a esta acción residual y esnecial (que tan pronto toma la forma de lo lleno como de lo vacío) están contenidas en las palabras y los silencios del discurso teatral. Las palabras, las frases, las sintaxis, las estructuras son todos ellos unos resortes para provocar el juego, unos estímulos escénicos, unos catalizadores de expresividad. El texto teatral es el combustible de la representación. La identificación de los indices de octanaje no obedece a fórmula científica alguna. Se apoya sobre un conocimiento pragmático, casi instintivo, de la Palabra y de la Escena.

La escritura teatral tiene un carácter paradójico. Al manifestar, con un lenguaje que no es filosófico, lo que hay de universal en la condición humana, adquiere una dimensión filosófica. El logro máximo de la escritura teatral es que puede producir –o más bien representar– todo tipo de discursos, pero sin encerrarse nunca en dialectos incomprensibles. La escritura teatral es vulgarizadora e interdisciplinaria, es un lenguaje especializado en la "desespecialización" del lenguaje.

Un texto teatral es siempre un lenguaje determinado en una estructura facilmente reconocible. Los grados de codificación de la escritura teatral pueden variar oscilando entre la forma más dirigida y la más libre, pero nunca pueden anularse. Las convenciones del teatro se hallan en los orígenes de esta codificación. Las nociones de acción dramática y de situación dramática, a la palabra la hacen perder su autonomía, la palabra en el texto no teniendo sentido más que en función de un cierto contexto. Sin embargo, la obra de Corneille, que representa una de las escrituras teatrales más codificadas que existen –violencia formal de los alejandrinos, reglas de la composición dramática en el siglo XVII– es, a pesar de todo, la obra de un experimentador, de un innovador. La codificación bien comprendida no representa un obstáculo para la libertad del creador, sino todo lo contrario.

La escritura teatral crea unos universos significativos, autónomos y cerrados. Crea *sistema,* y obedece a criterios estéticos de unidad y de coherencia. La escritura teatral es una forma artística singular, que no es más que el negativo de un objeto artístico determinado, la representación (que sería la foto revelada). A la escritura teatral no se la puede "ver" más que a través de la máquina del teatro...

La fuerza lógica de la escritura teatral consiste en el hecho de que pone en movimiento las facultades de inducción y deducción del espectador, baliza las pistas del pensamiento. La escritura teatral es inductiva, permite pasar de casos particulares a proposiciones de índole general. Partiendo de unos hechos que son absolutamente particulares, la escritura teatral generaliza, universaliza. Su tendencia va siempre hacia el modelo, lo emblemático, lo alegórico. La escritura teatral es deductiva, plantea unas premisas de las que se deriva una proposición a través de unas reglas lógicas. Las reglas son las del Destino humano y en la tragedia la conclusión se convierte, a menudo, en muerte, y en la comedia, en boda. La cción, en las obras clásicas, se asemeja a grandes razonamientos perfectamente hilados. Lo cómico y lo trágico funcionan como líneas directrices de la escritura teatral. Lo cómico es más bien inductivo, lo trágico más bien deductivo. La escritura teatral tiende hacia lo racional, siendo su finalidad consciente. Manifiesta de forma espectacular *el placer del pensamiento.* El teatro ¿no lo consideraba Artaud "como un baño de electricidad psíquica donde, periódicamente, podía uno volver a sumergirse el intelecto"?

La escritura teatral establece entre las palabras y los gestos una estrecha relación cuya interacción está siempre dirigida hacia la expresividad afectiva. Pero ni los gestos del teatro son los gestos del comportamiento humano ordinario ni el lenguaje teatral es aquello que venimos a llamar el lenguaje de todos los días. Tanto en el caso del gesto, como en el del lenguaje, existe una metamorfosis, una alquimia, una elaboración. Los antiguos griegos llamaban "quironomia" (chironomie) al arte de ordenar los gestos, y sobre todo el movimiento de las manos durante la

danza o la declamación. La escritura teatral no se concibe sin una etología humana, implicita o dominda.

Durante los ensayos, en la improvisación, en la representación, el actor hace una especie de "experiencia exterior", que está preparada por la escritura teatral. Esta experiencia representa los cimientos de la comunión que se establece entre el actor y el espectador.

La naturaleza de la relación existente entre la escritura teatral y la realización escénica (se abusa, a veces, cuando se habla de la relación entre la escritura textual y la escritura escénica) varía según los géneros teatrales y según los grandes periodos de la historia del teatro. Esta relación puede ser de complemento, o de competencia, o de conflicto, de sumisión, de preeminencia, etc... La tradición popular de la comedia dell'arte hace que el actor se convierta en autor y que el escenario se convierta en un laboratorio de escritura. Cuando Brecht trabajaba en "La Bonne Ame du St-Tchouan" escribió que "solo el escenario puede decidir en cuanto a las posibles variantes". Al pasar del libro al escenario, el texto cambia de naturaleza, los actores se ven en la necesidad de reconstruirlo, inventar la forma en que los sentidos y las emociones logren manifestarse en las palabras y en los cuerpos de los personajes

La escritura teatral que obedece a lo que el personaje le manda, dirige a su vez al actor. Uno de los elementos que marcan el paso correcto del texto a las tablas es la *prosodia,* es decir todo lo que hace que un texto dicho se diferencie de un texto leído: acento, calidad de la pronunciación, entonación, melodía e inflexión, respiración y timbre.

En tanto que se produce al filo del dualismo teatro-calidad, ¿puede decirse acaso que la escritura teatral es *el lenguaje de un lenguaje?*

Si existe una escritura teatral, tiene que existir, necesariamente, una escritura no teatral. Sin embargo, el parentesco de orígen que tienen el lenguaje, la escritura y el teatro tiende a hacer creer que cualquier texto puede servir para el teatro. Es posible hacer teatro con textos que no son teatrales, ya que la autonomía que tiene la escritura teatral con relación a la escritura general no es más que relativa. Pero es ilusorio imaginar que, sencillamente considerandola como tal, cualquier escritura puede funcionar como una escritura teatral. Parece como si sirviera porque toda escritura contiene teatro y fragmentos de escritura teatral, pero son, de hecho, todos los demás elementos de la representación teatral los que sustituyen las partes débiles del texto, salvando al teatro y demostrando el fraude existente en el texto.

La escritura teatral es una *escritura del tiempo.* Se contrae o se dilata (lo que es mucho más raro) durante el tiempo necesario para que se cumpla en acontecimiento de una realidad. La escritura teatral se produce necesariamente *sobre la forma de concentración de la vida.* Para la escritura teatral el tiempo, es a la vez, tema (el Destino, la historia, el decaimiento biológico, etc...) y estructura (recorte en escenas, y en actos, en cuadros, etc...). Los tiempos de representación y ficción nunca coinciden completamente —no pueden coincidir más que en algunos fragmentos de duración— de lo que se dervia la doble naturaleza del tiempo teatral. La superposición de las dos temporalidades, propias de cualquier representación teatral, engendra un fenómeno de difracción del tiempo, un temblor en la duración que resulta ser uno de los principales vértigos del teatro. La representación ofrece la ilu-

sión de una elasticidad en el tiempo, siendo experiencia viva de un poder que tiene el hombre sobre el tiempo. Los juegos de la escritura teatral son, con este poder, un elemento del placer del espectador. El clasicismo ha intentado codificar este elemento dentro de la noción de unidad y de tiempo.

La escritura es *una escritura del espacio.* Se apropia de la realidad *a modo de confinamiento.* El significado del confinamiento: todo lo que reduce al hombre, lo que le enajena, los "obstáculos" en el teatro clásico, lo absurdo en el teatro contemporáneo. El espacio teatral tiene, como el tiempo, una doble naturaleza, y todo se juega sobre la diferencia existente entre el espacio real de la representación y el espacio de la ficción. Como el tiempo, el espacio es, a la vez, tema y estructura de la escritura teatral. El espacio teatral tiende a transformarse en lugar ideal o campo de visión ilimitada. Perfectamente encuadrado por los factores materiales de la representación y por la escritura teatral, el espacio teatral se abre sobre el cosmos, teniendo necesariamente una naturaleza ambigua y siendo un abierto-cerrado. La escritura teatral trabaja sobre los límites del espacio-punto-de-vista donde ha elegido encerrarse. El clasicismo, al teatro lo instala en la fortaleza de la unidad de lugar.

Los dos principales operadores de la escritura teatral son la concentración y el confinamiento, dos conceptos emparentados y casi gemelos. La concentración es, efectivamente, un critero que no sólo se aplica al tiempo, sino también al espacio. Lo mismo ocurre con el confinamiento. los dos conceptos actúan sobre el tiempo y el espacio. En el teatro clásico, la concentración y el confinamiento tienen entre si una relación dialéctia que es fuente de la unidad de acción (en un sentido amplificado).

La escritura teatral es *una escritura de la praxis.* La praxis es una actividad que se realiza con vistas a un resultado. Praxis, que quiere decir práctica social. La escritura teatral tiende a producir unos modelos utópicos de fragmentos de la vida social, a inventar al ser social posible del hombre dentro del laboratorio teatral. La emoción estética producida por el teatro tiene un carácter esencialmente social. Tomándose unas libertades recreativas con la realidad, la escritura teatral cumple la función utópica del teatro que, al enseñar lo que es, también enseña un poco lo que podría ser.

Como la historia y el saber, la escritura teatral representa un rodeo (desviación) frente a la reapropiación de *la presencia.* Esto es lo que produce el placer del teatro, fundado en el reconocimiento y en la ilusión de la presencia, en la participación y la transformación de la realidad por el teatro y del teatro por la realidad.

"Indudablemente existen preceptos, ya que existe un arte, pero la duda está en saber con seguridad cuales son", nos dice Corneille. Al fundar la poética, Aristóteles nos da algunos preceptos, que Corneille no ha omitido discutir. Un arte sin preceptos no sería más que un arte con preceptos implícitos o inconscientes. El tema de los preceptos del arte dramático se juega en la intersección de, al menos, tres variantes: las poéticas y las dramaturgias normativas, las potencialidades vivas del teatro, la libertad creadora del escritor. Se percibe que los preceptos del arte dramático no sólo se nos presentan como necesarios sino también como difíciles de formular. Para dar cuenta de este doble aspectos —necesidad y rechazo de los preceptos— quizás resulte necesario considerar la escritura teatral como *un*

proceso de esquematización desesquematizante. La poética esquematiza, el trabajo escénico desesquematiza, y el escritor se esfuerza en reunir estas tensiones contrarias en un texto escrito.

El productor de la escritura teatral es ciertamente un poeta en el sentido que le daba Rimbaud en las Lettres du Voyant (Cartas del Vidente), "el poeta definiría la cantidad de lo desconocido que despierta en su tiempo en el alma universal". Es también un filósofo y un ejecutor de teatro.

¿Cómo se define la escritura teatral en los tiempos modernos? Exceptuando el teatro épico de Brecht, la escritura teatral contemporánea no parece haber fecundado ninguna forma teatral que sea verdaderamente nueva. Si hacemos una comparación con la época clásica, vemos aparecer la voluntad de deshacerse de las poéticas normativas, programa ya adoptado por el romanticismo. La vitalidad del teatro a empujar a este a convertir en fuego todos los textos, experiencia que suscita, como efecto, multiples escrituras teatrales. ¿Pertenece acaso el futuro a la dramaturgia del fragmento, escritura teatral propia de los tiempos en crisis que parece dar cuenta del derrumbamiento de las visiones globales y homogéneas del mundo? ¿Existe acaso una estructura de la poesía dramática moderna? ¿Obedece la escritura teatral a una poética informulada del estallido? al desconstruir la linealidad (ya no existe historia), al perturbar las temporalidades (el orden no es cronológico, las épocas se embrollan), al tratar las palabras por ellas mismas (por su sonoridad, por su grano), al instaurar la nueva narración o la nueva retórica. La escritura teatral contemporánea es un campo de trabajo amplísimo en donde a lo Nuevo le es muy difício deshacerse de lo Antiguo.

"Palabras, palabras, palabras".

Shakespeare