

características que definen a un humano, con la supresión de muchos elementos que consideramos esenciales para la vida; como ejemplo de esta prosapia dramática podemos nombrar a Edipo, Fedra, Antígona, Hamlet, el rey Lear, Jourdain, don Juan y la Celestina. Estos personajes son entes plenos e inteligentes que se saben creados no por Dios, sino por un dramaturgo, y que no habitan la tierra, sino en un cosmos escénico del que no pueden salirse. Sin embargo, todos poseen el poder de ver a través de la muralla infinita e infranqueable que los separa de nosotros. Muchos libros se han escrito sobre estos personajes y mucho conocemos de ellos, acaso más de lo que sabemos de nosotros mismos, pero aún continúan rodeados de un aura de ambigüedad que nos obliga a encaminar nuestras divagaciones hacia los reinos del misterio de la vida humana. El cine, la televisión y la fotografía pueden crear y recrear humanos, siendo testigos fidedignos de nuestro paso por la vida, pero únicamente la literatura y el teatro pueden crear héroes, heroínas y homúnculos, quienes dejar testimonio de aquellos escondrijos de la existencia humana no puede ser explicados por la razón, ni por las ciencias creadas por ella, sino únicamente por lo mítico y sus promesas del arcano.

LA CONCEPCIÓN DE LA OBRA

Para ser iniciado en la dramaturgia, hay que descubrir el *principio metafísico* del teatro que distingue los conceptos ente y ser, otorgando al primero el reino de los personajes teatrales y al segundo el de los humanos. Inseparable de este principio, está el *principio cognoscitivo* que afirma que el teatro es una forma de conocer y que distingue dos vías de conocimiento: el pensar y el sentir. En el campo de la filosofía, Alfred North Whitehead ha diferenciado dos *funciones de la razón*: La *razón de Platón*, que es la razón intelectual y discursiva, y la *razón de Ulises*, que es la razón práctica. Ambas son vías de conocimiento, una por la vía mental y la otra por la vía emotiva. En el teatro, ambas rutas del conocimiento son necesarias, aunque en algunos géneros se enfatiza una, por ejemplo la vía emotiva acapara al melodrama, y la pieza filosófica estimula mayormente la vía intelectual. En la mayoría de los casos, tanto la *razón de Platón* como la *razón de Ulises* son necesarias para que el discurso teatral sea percibido por el público. El dramaturgo diestro aprende a balancear ambas vías cognoscitivas, alternándolas eficazmente; Brecht propuso con su teatro épico la utilización única de la vía intelectual, pero en la práctica las piezas épicas estimulan también la vía emotiva, a pesar de los deseos explícitos de su autor de no hacerlo, como sucede en *Madre Coraje* que guía al público a un estado de conciencia más perceptivo de lo que la *razón de Platón* por sí sola pudiera alcanzar.

Hay que aprender que el teatro cambia conciencias siempre y cuando se estimule el sentir y el pensar del público. El sentir capta la atención y hace que el público empatices con los personajes, y el pensar consigue que el público se vea a sí mismo representado analógicamente en la escena. La emoción dramática es como un embarcadero que invita a la aventura lúdica del gozo escénico,

mientras que la meditación dramática pasa por el umbral solaz que conduce al laberinto que termina con el enfrentamiento del yo del público/ lector. Del fluir compartido de ambas vías cognoscitivas, se origina un estado de conciencia que es más perceptivo que el cotidiano y que impulsa el volar del pensamiento y la agitación de la emoción, y que si es equilibradamente intensificado, alcanza la catarsis en la tragedia que libera la tensión acumulada por el proceso cognoscitivo, con la contemplación simultánea del yo del personaje-ente y del yo del público-ser. Esta doble epifanía del yo es el resultado de la conjunción prodigiosa de la *razón del Platón* y de la razón de Ulises. Debo confesar que muy pocas veces he experimentado esa sacudida metafísica dentro de una sala de teatro, pero cuando me ha sucedido, los sentidos son alterados, los sonidos resultan más vibrantes y las luces alcanzan una brillantez de diamante, mientras que el misterio de la vida humana parece por un instante aclarados. Con más facilidad Calderón y Chejov me han conducido a ese doble encuentro de Platón y de Ulises.

En el final del medioevo y en el inicio del llamado renacimiento se pensó que la humanidad tenía que alcanzar tres valores universales: la verdad, la belleza y la bondad, por las sendas de la ciencia, el arte y la ética, respectivamente. Creo que cada pieza debe poseer estos tres valores universales; en *Los herederos de Segismundo*, una de mis obras predilectas, yo los teatralicé. En algunos periodos de la historia del teatro, la verdad ha estado privilegiada y las piezas han investigado las fronteras de la verdad y la mentira, especialmente con Ibsen y sus múltiples seguidores; en otros periodos de la historia del teatro predominó la belleza y las obras de teatro se estetizaron, predominando la escenificación sobre la idea teatral; y en algunos etapas de la historia teatral imperó la bondad, por lo que la ética hizo su aparición en la escena con obras que pretendieron enderezar el rumbo de la historia social y política. Creo que la selección premeditada de estos tres valores ha sido un yerro de la historia teatral, porque en toda obra—de comedia a tragedia—debe haber una preocupación del dramaturgo/a por presentar equilibradamente la indagación por la verdad, la difícil búsqueda de la belleza y las aspiraciones por una justicia universal. Ninguna obra clásica es indiferente a estos tres valores, no sólo en el texto, sino especialmente en la puesta en escena del director y por el público.

LOS GÉNEROS LITERARIOS Y LOS GÉNEROS TEATRALES

En el siglo XX los géneros literarios tradicionales han invadido fronteras limítrofes: la narrativa ha utilizado técnicas pertenecientes a los otros tres géneros, así como la poesía invadió la prosa, y el mismo ensayo se ha aprovechado de la ficción para exponer sus ideas. Mientras tanto, el teatro sigue siendo tradicionalmente teatro, y cuando algún dramaturgo audaz intenta experimentar con los linderos, es acusado de narrativo o poético, y peor aún, de escribir teatro de ideas. La libertad del teatro debe permitirle abarcar otros dominios. La acotación es una forma híbrida que, aunque considerada como elemento *sine qua non* del drama, es en esencia narrativa; las ideas o temas que

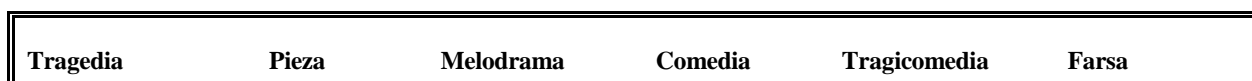
también pertenecen al ensayo, pueden hacerse carne al ser teatralizadas, y la poetización de la atmósfera teatral es uno de los caminos que pudieran permitir descubrir derroteros dramáticos hasta ahora solamente barruntados.

No puede haber estudio de teoría dramática que no elabore sobre los géneros llamados teatrales. Tres son los géneros que propongo como absolutos, es decir que pertenecen únicamente a la ficción: tragedia, comedia y farsa, y tres son los géneros híbridos que pertenecen tanto a la ficción como a la realidad: pieza o media tragedia, melodrama o media comedia y tragicomedia o media farsa. Los géneros absolutos generan entes teatrales de valor analógico y universal, mientras que los géneros híbridos gestan humanos con valor unívoco y personal. La diferencia esencial entre los géneros absolutos no estriba en que unos exaltan el dolor humano y constituyen una celebración del llanto y otros festejan el gozo humano y su capacidad de reír, sino en la perspectiva que el dramaturgo y, por ende, el público tiene de los personajes. El grado de complejidad de los personajes debe ser entendido como un espectro de posibilidades que va desde la apariencia humana hasta la existencia de un ente teatral, lo que es resultado del proceso de abstraer la realidad para la escena:

- I. *Entes con humanidad compleja*, que han sido favorecidos en el reparto de talentos, siendo su "humanidad" más prolija y colmada que la del ser humano. Edipo o Hamlet son prototipos del héroe teatral, aquél que es observado por el público y por el autor con máxima veneración, como si estuviéramos hincados en posición de oración, según lo describió Valle Inclán.
- II. *Humanos verosímiles* dentro de la concepción del teatro simuladamente realista. Poseen un físico completo: altura, anchura y profundidad, con fisiología, sicología y sociología. Son resultado del intento realista del teatro por desteatralizar la escena, su prototipo lo constituyen personajes de estética realista y de género pieza, comedia o melodrama. Estos personajes son observados por el autor y el público como si todos estuvieran de pie y fuera intercambiables.
- III. *Entes sentimentales* que son corporizaciones de sentimientos de los protagonistas de la comedia o el melodrama: *Jourdain* o *Argan* de Molière, cuyo prototipo es cualquier humano con algunas características enfatizadas. El público y el autor observan a estos personajes como acostumbran observar a los niños. De la desproporción de ver acciones de adultos corporizados en almas infantiles surge la risa en la comedia y lo irrisorio en el melodrama.

- IV. *Tipos* que son personajes con humanidad completa únicamente en lo externo, pero que carecen de dimensión interior. Su prototipo son los graciosos y los personajes del sainete; el público y el autor, y hasta los otros personajes, los observan con desdén, como si los viéramos por sobre el hombro, de arriba hacia abajo.
- V. *Entes mentales* que son corporizaciones de conceptos, tales como la *Conjetura* de los autos de Sor Juana Inés de la Cruz, y los todos los personajes que en la historia del teatro parten de *Ubu roi*, de Jarry, y que continúan con Beckett y Ionesco, y cuyo prototipo es el ente teatral *per se*. El público no posee perspectiva para contemplar a estos personajes, ya que poseen dimensiones temporales y espaciales que escapan a la comprensión racional. En *Fin de partida*, de Beckett, el tiempo es cero y el espacio escénico, por la deshumanidad de los personajes y la posición de las dos ventanas pequeñas, puede ser interpretado como el interior de una calavera.

Estas cinco categorías de personajes prefiguran las forma como el público percibe las acciones que se llevan a cabo en la escena real o mental. Una misma acción posee diferentes significaciones, según sea hecha por un dios, una mujer o un hombre, un nuevo rico, un tendero o un fantasma. En la tragedia y en la pieza predomina la razón sobre la imaginación, mientras que en la comedia y la farsa, rige la imaginación creadora del dramaturgo y la imaginación lúdica del público.



Predomina la Razón



Predomina la Imaginación

Así como no puede haber un estudio de teoría dramática sin mencionar los géneros, tampoco puede faltar uno que no analice los estilos, es decir, las ópticas o visiones dramáticas. En mi opinión, existe una polaridad entre dos visiones extremas: el realismo y su gama de verosimilitudes, y el expresionismo y su gama de alteraciones de la realidad (estilos clásico, romántico, simbolista, esperpéntico, etc.). El realismo se fundamenta en la certeza de que la realidad puede ser percibida objetivamente, es decir, tal y como es; mientras que el expresionismo está fundamentado bajo el criterio de que el sujeto altera la realidad al percibirla. El primero es objetivo y el segundo es subjetivo. Estas polaridades permiten una serie de matices que van desde el extremadamente objetivo a lo totalmente subjetivo. En un extremo se encuentra el ultrarrealismo que se fundamenta en un principio cientifista que afirma que la realidad puede ser plenamente objetivizada; en el otro extremo se localiza el realismo mágico que niega la posibilidad de la aprehensión objetiva y afirma escépticamente que la realidad exterior puede ser lo que queremos que sea y que la razón lo acepte. El teatro de hoy comienza a privilegiar las visiones subjetivas y renuncia a las imágenes objetivas,

ya que éstas pertenecen a otros medios, como la televisión y la fotografía fija y móvil. El realismo extremo, también calificado de ultrarrealismo, es un estilo que anula la teatralidad porque lleva a la escena lo transitorio y lo mutable, y porque exige del público la mayor concesión para que acepte un símil de la verdad como la verdad misma. El realismo más convincente es aquel que utiliza lo instantáneo y variable que ofrece el presente, junto con los procesos psicológicos del recuerdo y el sueño; debe ser un teatro que conjunte a nivel de excelencia lo fragmentario del instante con lo permanente de la memoria y lo desconcertante de lo onírico. Usigli en su opúsculo *Itinerario del autor dramático* (1940) ya menciona el realismo mágico como un caso extremo de realismo que acepta el sueño, la memoria y hasta lo sobrenatural. Esta denominación ha servido también para calificar la literatura a partir del "boom" hispanoamericano, por lo que ambos estilos son en mucho coincidentes, si obviamos las diferencias esenciales de estos géneros literarios. El realismo propone una gama de posibilidades cada vez más teatralizadas. Las posibilidades intermedias proponen una gama de posibilidades cada vez más teatralizadas y a ellas pertenecen los mayores logros del teatro realista, especialmente del norteamericano, como en *La muerte de un viajante*, de Arthur Miller, y *El zoológico de cristal*, de Tennessee Williams, que integran elementos realistas pertenecientes tanto a lo instantáneo, como a las reminiscencias y al sueño.

LA ESTRUCTURA DRAMÁTICA

La estructura es la colocación y el equilibrio de las partes o elementos en el todo de la obra. Puede ser dividida en estructura externa e interna. Por un lado se refiere a la sucesión de los actos y de los cuadros o escenas, y por el otro, al ritmo dramático que nace de la entrada y salida de personajes, y de la tensión dialógica y de acciones que conduce los sucesidos de la trama hacia la culminación o clímax.

La estructura interna es la resultante de las fuerzas que conducen la tensión dramática hacia una crisis o nudo dramático; estas fuerzas son regidas por las leyes de la causa y el efecto si la estructura es dinámica, o por el equilibrio logrado entre el pensar y el sentir provocado en el auditorio, si la estructura es épica. La estructura dinámica debe conservar el mismo orden e intensidad con que fue escrita originalmente, mientras que la estructura épica permite cambios en el orden e intensidad sin que haya un cambio semiótico, es decir "el orden de los factores no altera el producto." Es muy importante seleccionar el tipo de apertura de cada acto o escena, dentro de las múltiples posibilidades que hay, unas inician el conflicto frente al público y otras abren a *media res*, es decir, con el conflicto iniciado con anterioridad y en ausencia del público.

La estructura externa puede ser de diversa índole: lineal, si los eventos se suceden en orden cronológico y continuo; de flash back o analepsis, cuando hay retrocesos en el tiempo; de sinalepsis, cuando el tiempo presente brinca hacia su futuro; circular, cuando la última escena repite o recrea la escena que abre la obra; y compleja, como la estructura doble, en donde el conflicto

dramático determina la estructura misma; el díptico con dos estructuras correspondientes, y la trilogía de estructura unitaria.

Durante los siglos de oro de la literatura hispánica se utilizó exclusivamente la estructura de tres jornadas con numerosas escenas; Shakespeare escribió todas sus obras en cinco actos; los clásicos franceses favorecieron la estructura de tres actos; sin embargo, el teatro moderno ha experimentado con aumentar su número, como en *Extraño interludio*, de O'Neill, con nueve actos, o disminuirlo hasta el acto único de larga duración más cercano a la vida misma. La vida no posee actos, ni escenas, pero el teatro las necesita para enmarcar los sucesos escénicos como parte de su proceso de teatralizar la realidad. La duración de los actos puede ser variable; por ejemplo, en Racine y Corneille la duración no podía exceder el tiempo en que se consumían las velas de candelabros y candilejas, porque luego el público tenía que salir al foyer para que se pusieran velas nuevas. No así las jornadas de Lope o los actos de Shakespeare que fueron diseñados para ser escenificados en exteriores bajo la luz solar, por lo que no tuvieron constreñimientos lumínicos. El público de hoy acepta quedarse por cinco horas somnoliento frente a una televisión, pero se siente incómodo ante una versión integral de Hamlet que dura las mismas cinco horas. En consecuencia el teatro moderno se ha aligerado y los espectáculos se han acortado a dos horas con un descanso, haciendo más caso al trasero del público que a las necesidades de estructura de la obra teatral. Por su parte, el teatro hispanoamericano ha trabajado la obra breve con el fin de poder representarla en cualquier espacio, pero descuidó la estructura interna de esas piezas porque aceleró las tramas y abandonó los ritmos internos. En el futuro, el teatro tendrá que proponer nuevas estructuras y mayores atractivos para recuperar una permanencia del público más duradera.

TEXTUALIDAD I: LAS DIDASCALIAS

El texto de toda obra teatral posee tres elementos: las acotaciones, los diálogos y las pausas. Las acotaciones, llamadas didascalias en el teatro griego, son la comunicación directa del dramaturgo con quien pone la obra, mental o escénicamente. Están escritas en prosa y pertenecen al género narrativo. Las acotaciones pueden ser de tres índoles: Descriptivas de espacios o de movimientos de personajes; psicológicas, si describen la emoción del personaje, y de opinión, si expresan el punto de vista del dramaturgo. Un buen dramaturgo/a se reconoce no únicamente por los diálogos efectivos, sino también por el uso apropiado de las acotaciones y el reconocimiento de las pausas que, junto a los signos de puntuación de los diálogos, impactan el ritmo de la comunicación oral en la escena. El uso de las didascalias en el teatro griego fue muy parco y únicamente del primer tipo; más tarde el teatro isabelino y el aureosecular las utilizó con mayor maestría pero aún sin descubrir las acotaciones de segundo y tercer tipo; mientras que el siglo XX las ha perfeccionado grandemente, ampliándolas en contenido y abundancia, como sucede especialmente en las obras de Valle Inclán y Beckett. Esta mayor importancia que las acotaciones han adquirido en el teatro actual es resultado

de que los dramaturgos escriben hoy día *prepuestas escénicas* y no únicamente un texto que integra los diálogos y las entradas y salidas de actores, como sucedía en siglos anteriores. Por otro lado, las acotaciones ayudan a que el texto dramático sea legible e inteligible, aunque acercan el teatro a la narrativa, especialmente a aquella que posee abundantes diálogos.

TEXTUALIDAD II: LOS DIÁLOGOS

El elemento teatral por antonomasia es el diálogo o interacción oral entre los personajes. El buen creador de diálogos escribe no sólo lo que los personajes dicen, sino lo que callan y hasta lo que piensan. Un buen dramaturgo/a se reconoce porque el público percibe que sus personajes piensan mientras hablan. Parte de la tensión dramática se debe al conflicto dialógico, en donde un personaje sirve de eje gestador del discurso (logo axial), para después perder ese control con la correspondiente dominación discursiva por parte de otro de los personajes. El diálogo que llega a un equilibrio hace una *pausa momentánea* y es desplazado por otra dinámica que inmediatamente tiene su inicio. Las *medias pausas* suceden cuando uno o más personajes piensan el siguiente paso de la acción, y sirven de paz momentánea para iniciar nuevamente el conflicto oral. Las *pausas completas* tiene lugar cuando el conflicto dialógico ha llegado a una alianza o se ha roto toda posibilidad de acuerdo, lo que puede suceder en medio de una escena o al final. A menudo las pausas completas se acompañan de un oscuro que cierra la escena.

EL CONFLICTO DE ACCIÓN Y EL CONFLICTO DE IDEAS

Tradicionalmente el conflicto se ha interpretado como colisión de voluntades y acciones entre el protagonista y el antagonista, que es teatralizado por los medio de los comportamientos de ambos. El conflicto sucede ordinariamente entre personajes que poseen un grado considerable de humanidad, aunque éste no es el único que existe en el teatro; también hay el conflicto que se nutre de ideas antagónicas que son dramatizadas por entes teatrales. En ambos casos debe imperar el principio del libre albedrío del ente teatral, ya que éste debe ser consecuente con la propia condición del ente—fisiológica, sicológica y sociológica—y no por los deseos del dramaturgo. Aunque la sicología de los personajes posee correspondencias con la sicología humana, no debe ser entendida como su duplicado, ya que es regida por la psique determinada por los parámetros iniciales que definieron a los personajes. Sin importar su grado de humanización, todos los personajes, todos deben dar muestra durante la obra de crecimiento interior y de cambios en su comportamiento. El teatro realista propuso el principio de la unidad sicológica del personaje, que consiste en que una vez que su comportamiento ha sido establecido por el *yo óntico* y por las circunstancias que lo rodean, no debe haber cambios fundamentales en su psique; por su parte, el teatro no realista ha

comenzado a investigar las posibilidades escénicas de alterar la unidad psicológica de los personajes, como lo ha experimentado prometedoramente el dramaturgo polaco Stanislaw Ignacy Witkiewicz.

EL LENGUAJE TEATRAL

Los diálogos no son imitación mimética del habla humana, ya que el verdadero discurso teatral posee dos características: concreción (disminución del número de palabras para decir el mismo mensaje) y síntesis (compendio temático). Estas dos características se fundamentan en el hecho de que el número de palabras para enviar un mensaje dado es mayor en la comunicación oral que en la teatral; además, la abundancia de elementos temáticos es bastante mayor en la comunicación teatral que en la oral. En la comunicación oral existen dubitaciones, medias palabras, cambios de sintaxis, y regresiones temáticas, mientras la comunicación teatral sigue más cercanamente las leyes del lenguaje y la prosodia. Toda comunicación consta, según Jakobson, de cinco elementos: emisor, mensaje, código, mensaje recibido y receptor. El dramaturgo no escribe el mensaje enviado por el emisor, sino el mensaje recibido; por lo que escribe aquellos diálogos que los personajes escuchan, no los que emiten. Esta preferencia por lo auditivo más que por lo oral permite alterar el contenido semántico del diálogo mediante un proceso de literaturización. Así Shakespeare no escribe lo que dijo Romeo, sino cómo lo escuchó Julieta, lo que le permitió poetizar el mensaje. Aún en el teatro realista no se puede poner en labios de personajes diálogos callejeros recogidos electrónicamente, pues la sintaxis y las arbolescencias de la comunicación oral impiden la eficacia de esta comunicación sobre la escena.

Otra de las diferencias entre el diálogo oral y el teatral es que el primero es por definición unívoco (con un sólo significado semántico), mientras que el segundo posee en todo momento pluralidad semántica (el significado es diferente para el personaje interlocutor que percibe el contenido literal de las palabras, que para el público que las percibe dentro del contexto total de la obra). Ningún elemento de una obra de teatro carece de significación, no debe existir ni una sola palabra en vano; mientras que en la comunicación oral se encuentran normalmente palabras y elementos que no concordan con el mensaje o que no poseen información, pero que tampoco alteran la efectividad de la comunicación, ya que actúan como placebo semántico.

TINTA Y MÁS TINTA

En una obra de teatro debe haber una *premisa* o idea central en la que se fundamenta la interdependencia de los múltiples elementos que conforman la obra. Esta premisa es la sumatoria de todos los elementos dramáticos: $x + y + z = \text{Premisa}$. Este concepto ha sido calificado de diversas formas: *meta de la obra* (Brunetière), *idea raíz* (John Howard Lawson), *premisa* (Lajos Egri), e *idea central o filosófica* (Usigli). Dumas hijo pensaba con ingenuidad: "¿Cómo saber qué

camino tomar si no sabemos a donde vamos?" Cuando hablamos de metáfora o parábola teatral, no es otra cosa que la premisa dramática que es expresada mediante un tropo o fábula temática.

Cuando se tiene definida la premisa de la obra a escribir—lo que en buena parte define también al tema—, se debe clarificar la trama o cadena de sucesos y sustituir las sombras informes de los personajes incipientes por entes dramáticos perfectamente desarrollados, con vitalidad, libertad y voluntad. En la historia del teatro hay dramaturgos que escriben con rapidez, José Zorrilla escribió *El puñal del godo* en verso, en una noche para ganar una apuesta. Otros escriben despacio y de a poquito. Yo recomiendo escribir con rapidez para lograr sostener el grado de concentración requerido para que suceda el fenómeno de la creación, que combina la razón, la emoción y la memoria del autor, junto con su imaginación y su fantasía.

Todos los principios de la dramaturgia pueden ser violados, excepto el principio del hacer y rehacer la pieza. Uno de los máximos yerros del teatro hispano e hispanoamericano ha sido la falta de pulimento para pasar del molde a la escultura. Aún los dramaturgos considerados clásicos, como Lope de Vega, Tirso de Molina y José Zorrilla, son muestra que la genialidad no supe las horas de trabajo, ya que muchas de sus piezas poseen estructuras fallidas y hasta erratas de adjudicación de personaje y de tiempo, sin contar los descuidos en el conteo de líneas en diálogos escritos en verso. Un problema endémico del teatro hispano e hispanoamericano ha sido la improvisación y la falta de trabajo dramático. Una mala pieza puede ser revisada y mejorada, pero una obra de excepcional creatividad puede ser relegada al olvido del público por no haber tenido el tiempo de maduración, que pudo aclarar la premisa y fortalecer los elementos dramáticos. García Lorca y Rodolfo Usigli gustaban de leer sus *obras en proceso* a un grupo de amigos para recibir comentarios; en el caso de *Yerma*, su autor prefirió retrasar su premier en Uruguay después de una lectura pública del primer acto. Otros dramaturgos, yo entre ellos, leemos en voz alta los diálogos mientras los escribimos o revisamos.

La personalidad del buen dramaturgo/a queda reflejada en su teatro, tanto su genialidad, como su filosofía de la vida. Obras en las que la presencia del dramaturgo/a está diluida, por lo general son obras de poca valía y menos permanencia. Cuando en una obra dramática se percibe la presencia del autor, no por lo explícito de sus ideas o valores, sino porque deja constancia de sus preguntas y sus dudas, la obra tiende a ser valiosa y de mayor permanencia. El teatro es trascendente porque deja constancia del paso por la vida del dramaturgo/a, de la aventura vital de un hombre o una mujer que los llevó a construir un cosmos habitado por entes, espacio mágico que es un laboratorio de la felicidad para experimentar con humanos sin que haya dolor ni dicha. No es que el dramaturgo juegue a sentirse un pequeño dios, más bien es Dios el que a veces parece recrearse siendo dramaturgo.

EL TEXTO DRAMÁTICO Y LOS TEXTOS DE ESCENIFICACIÓN

El texto dramático que escribe el dramaturgo/a es la versión más completa posible de la premier mental de esa obra. La calidad de la obra de teatro puede ser fallida desde su concepción, pero también puede ser que la versión escrita es poco fidedigna de la imagen mental que tuvo el dramaturgo/a en el proceso de gestación y escenificación mental. Este *texto primario* es leído e interpretado por un director, quien hace la segunda versión imaginativa de esa obra e intenta darle vida sobre la escena con un grupo de actores; es el *texto secundario*.

El siglo XX enfatizó la capacidad creativa del director otorgándole la libertad de establecer su propio proceso creativo, el cual ha sido centrado más en el espacio escénico y la imagen, que en la idea y la palabra. Así como en siglos pasados habían imperado el actor y la actriz sobre todo los demás colaboradores, y en otros momentos de la historia había reinado el dramaturgo, hoy impera el director escénico. Acaso el siglo XXI nos enseñe a valorar equilibradamente los logros de todos los contribuyentes para que suceda una noche de teatro. ¿Quién es el verdadero creador de una obra de teatro? ¿El director o el dramaturgo? Los herederos de Gordon Craig y Antonin Artaud insisten en que es el director de escena, pero ninguna de esas puestas de indudable creatividad ha generado un nuevo texto publicable; ni los medios de permanencia de la imagen escénica, como el video y la fotografía móvil y fija, hacen posteriormente justicia al fenómeno teatral. Así que los directores tienen que recurrir a escribir un texto, como cualquier dramaturgo, si quieren que sus logros sean apreciados por futuras generaciones. La pervivencia del texto y la fugacidad de la representación es una ironía más que nos lleva a reflexionar sobre los grandes esfuerzos de la voluntad humana para cumplir con su destino y lo efímero que resultan esos mismos logros por lo perecedero de los espacios y lo huidizo del tiempo.

LA BIBLIOTECA MÍNIMA DE UN DRAMATURGO

Un dramaturgo/a debe ser un gran lector. Los siguientes autores me han ayudado especialmente a conocer el arte dramático. Esta es la lista mínima que tendría que leer un incipiente dramaturgo: el teatro clásico; las principales piezas de Shakespeare y el teatro isabelino; el teatro de los siglos de oro: Lope de Vega, Calderón de la Barca, Tirso de Molina, Juan Ruiz de Alarcón, Sor Juana Inés de la Cruz y Agustín Moreto; Molière, Corneille y Goldoni; los grandes maestros del teatro del siglo XX, especialmente a Ibsen, Strindberg, Chejov, Pirandello y Hauptmann; los forjadores del teatro abstracto: Jarry, Claudel, Brecht, Ionesco, Beckett, Dürrenmatt, Frisch y Genet; los norteamericanos O'Neill, Williams y Arthur Miller; los españoles Jacinto Benavente, García Lorca, Valle Inclán y Antonio Buero Vallejo; y los hispanoamericanos: Florencio Sánchez, Rodolfo Usigli, Roberto Arlt, Samuel Eichelbaum y René Marqués. Y cuantos dramaturgos pueda leer de su propio país a lo largo y a lo ancho de la historia teatral nacional.

Una de las deficiencias que sufre la dramaturgia, al menos en los veintiún países que se comunican en español, es el hecho de que el autor dramático dejó de ser un intelectual, una mujer o

un hombre de muchas lecturas, con un concepto de su historia y de su sociedad, lo que le ha impedido conceptualizar plenamente sus obras desde múltiples perspectivas. No puedo dejar de recordar el título del libro de Eric Bentley: *Playwright as Thinker (El dramaturgo como pensador)*. Indudablemente fueron intelectuales Ibsen, Strindberg, Claudel y Anouilh, y entre los hispanos Valle Inclán, Rodolfo Usigli, Xavier Villaurrutia, René Marqués y Antonio Buero Vallejo. En el final del siglo XX, este requerimiento intelectual ha sido cumplido por un grupo pequeño de dramaturgos profundamente pensantes, entre ellos destacan Egon Wolff, Elena Garro, Roberto Ramos Perea, Eduardo Rovner, Mauricio Kartún, Rodolfo Santana, Fermín Cabal y Marco Antonio de la Parra. En contraposición, el grupo de poetas y novelistas hispanoamericano que actualmente puede ser calificado de intelectual es mayúsculo. Esta débil posición del dramaturgo/a como hombre o mujer de letras no le ha permitido ser una figura influyente en el mundo artístico y político, en donde ha perdido autoridad, lo que a su vez disminuye la posibilidad de cambiar el destino histórico de su nación y de obtener recursos para la producción teatral.

DESIDERATA FINAL

Al cerrar el siglo XX y recorrer con un vistazo la primera centuria de teatro hispanoamericano, observamos que el teatro ha ido adquiriendo características esencialmente hispanoamericanas a partir de la generación del uruguayo Florencio Sánchez (1875-1910), tales como el lenguaje regionalista, el espacio geográfico, la oriundez de la trama y de los personajes; aunque sus principios estéticos fueron influidos por las corrientes europeas, especialmente por Ibsen, los hermanos Álvarez Quintero y Jacinto Benavente. Durante esos mismos años, la literatura hispanoamericana vivió el movimiento bautizado del modernismo, que sirvió de detonador para que nuestra literatura, al superar los lazos estéticos que la unían con las corrientes europeas, creara por primera vez en nuestra historia una literatura extraordinaria en logros e independiente de extrajerismos, consiguiendo ser una de las literaturas más florecientes de la historia a nivel mundial. Si es cierto que el modernismo ha sido fructífero y trascendente en nuestra literatura, también es cierta la ausencia infortunada en nuestro teatro del modernismo o de otro movimiento igualmente liberalizador, porque siguió fundamentándose en principios estéticos europeos, especialmente posrománticos.

La generación de dramaturgos que siguió y que fue paralela a la generación literaria calificada de vanguardia, ha sido calificada de experimentalista por Frank Dauster, debido a la utilización de diversas estéticas y a la mezcla de géneros dramáticos por parte de aquellos dramaturgos que podemos calificar de forjadores del teatro hispanoamericano: Rodolfo Usigli, Roberto Arlt, Samuel Eichelbaum y, un poco más tarde, René Marqués. La generación siguiente prosiguió con la búsqueda de un discurso teatral esencialmente nuestro, pero no lo encontró del todo a pesar del color y del sabor local que logró, porque olvidó la búsqueda de una teoría

dramática que fundamentara su dramaturgia, aceptando principios estéticos europeos que parecían emancipadores, como el teatro épico de Bertolt Brecht y el teatro testimonio de Peter Weiss, sin que se llevara a cabo una síntesis que incluyera elementos de raigambre nuestra.

A la generación de dramaturgos que cierra el siglo XX le tocará el deber de establecer los lineamientos estéticos de un teatro intrínsecamente hispanoamericano y de conducir al teatro a una situación equiparable a la que la narrativa y la poesía tengan en las primeras décadas del siglo XXI.

USIGLI Y EL RIESGO DE SER DRAMATURGO

No quiero cerrar estas consideraciones sin recordar la entrevista personal que tuve con Rodolfo Usigli en 1979, pocos meses antes de su muerte. Viajé desde Monterrey a la ciudad de México únicamente para preguntar al dramaturgo consagrado—sin duda el mejor que ha tenido México en el siglo XX— algunos consejos para un dramaturgo incipiente. El dramaturgo viejo me abrió los secretos del fatigoso camino de la dramaturgia: “Que le monten sus obras o que no le monten, no debe importarle; que le publiquen o que no le publiquen; que lo alaben o que lo critiquen, nada importa. Lo único importante es correr el riesgo del Teatro toda una vida, y cuando llegue al final sabrá si valió la pena y fue usted un gran dramaturgo, pero también puede usted correr el riesgo y descubrir que no lo fue, pero ese es el gran riesgo que tiene que correr. Si lo corre lo sabrá, si no, nunca llegará a saberlo.” Conservo el segundo tomo de su *Teatro completo* dedicado en esa ocasión: “A Guillermo Schmidhuber, autor de *La catedral humana*, porque corrió el riesgo del teatro.” Escribió el verbo en pretérito, como si él profetizara que yo lo iba a correr. Ese instante lo considero como un bautizo o una iniciación. Aún hoy agradezco su generosidad y su esfuerzo de recorrer conmigo el primer paso de mi itinerario dramático, a pesar de que sus ojos eran casi ciegos. El conocer los itinerarios vitales de los dramaturgos hispanoamericanos puede ayudarnos a aceptar todo lo bueno y lo mucho de malo que tiene la carrera del autor dramático. Muchas veces he dedicado libros míos a colegas con la siguiente frase: “Compañero en el gozar y en el sufrir de la dramaturgia.”

DIONISOS, ¿HACIA DÓNDE VA TU TEATRO?

El primer ensayo que apuntó el desenvolvimiento de la modernidad hacia otra etapa posterior fue “The Dismemberment of Orpheus: Towards a Postmodern Literature” (1971), de Ihab Hassan. Orfeo fue un dios griego que perfeccionó la lira dándole dos cuerdas más, su leyenda cuenta que fue muerto por las mujeres de Tracia para apagar las iras de Afrodita, pero que su cabeza aún después de desprendida seguía cantando. Hassan propone este mito para ejemplificar el desmembramiento de la literatura a partir de la primera década del siglo XX, y la permanencia de su canto como “literatura del silencio,” con una lira sin cuerdas. ¿Por qué no imaginar que este episodio de la

mitología griega también ejemplifique la victimización del teatro? No en balde la figura de Orfeo ha sido comparada con la de Dionisos porque ambos nacieron en Tracia, y en razón de que la historia de la desmembración de Orfeo tiene su paralelo en la desmembración del Dionisos Zagreo despedazado por los Titanes. Los órficos se apoderaron del mito de Dionisos y lo propusieron como centro de su culto; así que pensar que la cabeza de Orfeo representa también al teatro descoyuntado, no es falso parangón. El teatro moderno en vías de posmodernizarse está indudablemente desmembrado. Mientras la cabeza simboliza el texto, el cuerpo bien pudiera representar la escenificación, pero a pesar de que la muerte amenace al teatro, éste será eterno como el mismo Dionisos que murió y resucitó en el segundo Dionisos. Esta muerte y resurrección puede ser usada como metáfora prometedora del resurgimiento futuro del teatro. Bien sabemos que el teatro hispanoamericano no ha alcanzado la importancia que la novela y la poesía lograron en la segunda mitad del siglo XX, pero algunos de sus logros parecen augurar en las generaciones futuras un auge mayúsculo a nivel continental.

LA RUEDA DE DIONISOS

¿Qué puede esperar el teatro mundial con tres mil quinientos años de historia o, según otros conteos que parten del inicio del rito comunitario prehelénico, con cinco mil años? Yo creo que la historia del teatro ha recorrido un ciclo que he calificado de **La Rueda de Dionisos**. Primero se inició con un proceso gestador que partió de la experiencia activa del rito, luego pasó por la experiencia concreta del afecto, posteriormente alcanzó la observación de lo escénico, para al final llegar a una conceptualización abstracta con el teatro del absurdo y con los llamados metadramas, que crean un mundo teatral valedero por sí mismo. Estos cuatro pasos que ha recorrido el teatro a través de los siglos, presentan cuatro fases del proceso cognoscitivo: hacer, sentir, observar y pensar. En los orígenes teatrales del ditirambo dionisiaco, el público *actuaba* un rito en el que Dionisos se convertía en el único receptor y los actores eran los cuasi-sacerdotes. Posteriormente, cuando el público dejó de actuar, preponderó el *sentir* con un proceso afectivo que culminaba en la catarsis en unas ocasiones y, en otras, en sólo la empatía. Más adelante el público se convirtió en simple *observador* del espectáculo, para llegar al final de esta Rueda de Dionisos, al *pensar* distanciado del afecto.

El teatro hispanoamericano se inició con el teatro ritual protoamericano, por desgracia hoy perdido, luego se adentró en un teatro visual y afectivo durante los tres siglos de la colonia. El teatro hispanoamericano como hoy lo entendemos nació en la primera mitad del siglo XX, intentando un balance entre lo emocional y lo intelectual, con dramaturgos pioneros como Usigli y Arlt, para más tarde intensificar los intereses visuales con un teatro realista que aún predominó en las dos décadas aquí estudiadas. A partir de las puestas de los últimos años, se ha intentado recuperar el rito, como en las puestas del grupo peruano Yuyachkani y en la dramaturgia de Enrique Buenaventura.

Algunos estudiosos de las ciencias del conocimiento, como David A. Kolb, han diferenciado cuatro clases diferentes de capacidades de aprendizaje: capacidad de experiencia activa—que yo identifico con el rito—; capacidad de experimentación concreta—que apunto como la utilización del sentimiento en el teatro—; capacidad de observación reflexiva—que identifico con el teatro visual—; y capacidad de conceptualización abstracta—similar al teatro de ideas. Hasta el siglo XX, el teatro ha dado una primera vuelta a la Rueda de Dionisos, lo que es un privilegio del público ya que le permite experimentar las cuatro capacidades del aprendizaje y de gozo teatral: hacer, sentir, observar y pensar. Por eso algo que identifica al teatro hispanoamericano en las décadas que cierran el siglo XX es su deseo de ser rito, afecto, sensación y pensamiento.

Con el teatro de la crueldad, Artaud apuntó la necesidad de que el teatro regresara al rito. La crítica ha entendido las consideraciones de Artaud como un regreso a los orígenes del teatro, pero quiero proponer otra interpretación, como una invitación para iniciar un segundo círculo en la Rueda (o espiral) de Dionisos. Artaud no estaba equivocado, nosotros fuimos los equivocados al entenderlo como un regreso a los orígenes dionisiacos (y órficos) del teatro, la suya es una invitación a proseguir por los caminos de la posmodernidad con la mente abierta, para desmembrar el teatro e integrarlo nuevamente ahora que la rueda de Dionisos inicia su segunda vuelta.