

El espacio escénico como punto de reunión

Estela Leñero Franco

¿En qué piensa el dramaturgo cuando escribe?, se pregunta en Foros, Encuentros, conversaciones caseras, reflexiones existenciales o discusiones encarnizadas. Las respuestas son tan bastas como dramaturgos existimos en el planeta. Se piensa en un público, se piensa en EL público, se piensa en proyectar ideas, en crear imágenes, en experimentar, se piensa en desahogarse o en no morir de aburrimiento, se piensa en ser muchos a la vez, se piensa en realizarse, en divertirse... en fin, se piensan tantas cosas complementarias y contradictorias al mismo tiempo. Pero en lo que casi todos estaremos de acuerdo, es que en lo que pensamos los dramaturgos al escribir, es en un espacio escénico vital donde ocurren los personajes y las situaciones.

El espacio escénico es el lugar de reunión de todos los elementos creativos del teatro. En el espacio escénico piensa el autor, trabaja el director, vive el actor y construye el escenógrafo. Si en el siglo XIX, el encuentro de los creativos teatrales era el texto dramático desde el punto de vista literario, ahora el punto de partida es un texto dramático cuya alma es el espacio escénico. El dramaturgo no sólo piensa en lo que dirán los personajes, sino que los ubica, crea una situación y los hace interactuar en un espacio que los determina. Los personajes son más de lo que dicen; los personajes son lo que se callan. No hablan en el papel, como los personajes de la narrativa, los personajes teatrales sólo existen en el escenario.

La definición de dramaturgo se transforma en el siglo XX y deja de ser un creador de textos para incorporarse al ámbito de los creadores teatrales. Aún cuando los creadores teatrales hayan querido orillararlo al ámbito literario, o criticarlo por este hecho, el dramaturgo contemporáneo sólo existe, sí y solo sí, se le conceptualiza como el cimiento de la puesta en escena.

En la segunda mitad del siglo XX, en el teatro mexicano, los directores, queriéndose liberar de la tiranía literaria, impulsan el

teatro de imagen y el teatro como espectáculo, dejando fuera al dramaturgo como creador teatral. No intentan hacer una mancuerna con él dentro del proceso creativo, sino que enarbolan el lema del texto como pretexto y se lanzan a su experimentación.

El desarrollo de las corrientes dramáticas de ese tiempo se vieron limitadas en su experimentación al no tener un fácil y natural acceso a la verificación de sus propuestas dramáticas en el escenario, al no vitalizar sus obras con la dialéctica que se da entre el director, el actor y el escenógrafo. No es que el escritor se haya quedado aferrado al texto literario, sino que simplemente crecieron los obstáculos para liberarse de la liga narrativa y las instituciones teatrales estaban dominadas, como ahora, por los directores.

Las corrientes de avanzada de la dramaturgia mexicana, también preocupada por las ataduras tradicionales en el teatro y concientes del espacio escénico como eje conceptual, continúan su investigación escénica en solitario o se mantienen vivos a través de talleres, grupos teatrales o creaciones colectivas. En los setentas y los ochenta la dramaturgia se va liberando de la verborrea, la inverosimilitud de los textos, del buen decir y del acartonamiento de la palabra y de las situaciones.

Los dramaturgos insisten en algo difícil de lograr: la verosimilitud en el lenguaje y la verosimilitud de las problemáticas. Enfoca sus inquietudes de espacio y vitalidad teatral dentro de la corriente dramática predominante: el realismo. Y si Strinberg se ponía histérico porque las paredes se movían cuando alguien tocaba a la puerta y toda la ficción se venía abajo, los avances productivos hicieron que el realismo tuviera un sustento técnico donde realizarse.

“Hubo dramaturgos realistas antes que hubiera un teatro realista”, señalan Macgowan y Melnitz; y los dramaturgos tuvieron que resignarse a las condiciones de producción del momento. En el siglo XX el teatro se va sacudiendo convenciones anquilosadas y el dramaturgo imagina sus obras a partir de un espacio escénico real, pensando que puede ser producida, igualmente, con rigor realista. Y una calle es una calle y un vaso es un vaso y si se toma agua, hay agua, y si se quema un libro hay fuego. El “como que” es eliminado

dentro de los conceptos que el dramaturgo maneja al escribir y esta posibilidad productiva le permite ir más lejos.

La convención teatral de hacer “como que”, no solamente perjudicó a la dramaturgia sino que a nivel de la actuación ha sido una limitante brutal para el desarrollo y la proyección emotiva del actor. Por eso Gordon Craig soñaba con un actor que no imitara sino creara su personaje; detestaba que el actor le dijera al público “miren estoy tomando agua”, en vez de tomar agua desde su personaje. Eso, le parecía una utopía. Pero llegó Stanislavsky a revolucionar la escena abriendo esa posibilidad. Sus propuestas de la vivencia y la importancia de la creación de imágenes en el actor dan al teatro la naturalidad y profundidad que le hacía falta.

El autor teatral del siglo XX inmiscuido completamente en el desarrollo del espacio escénico, se interesa por las propuestas que hacen los creadores teatrales de su tiempo, no sólo desde la dramaturgia. Uno de los aspectos fundamentales que replanteó el teatro del siglo XX fue la fisicalidad. Concepto que sugiere Artaud, el cual vive el teatro como un ritual llegando al éxtasis religioso. Este concepto atraviesa las innovaciones escenográficas y la belleza teatral de Gordon Craig y explica a Peter Brook cuando desnuda el espacio escénico para darle cabida a la imaginación del actor. El texto literario se impregna de este concepto entendiéndolo que el teatro sucede en un espacio físicamente real, con personajes vivos y objetos tangibles. El proceso de creación dramática ya no sucede en la mente del escritor, ni en la mente de los personajes, sino que se atiene a las reglas y a la lógica de un espacio tridimensional. Se ajusta a lo más hermoso del teatro: el hecho de que siempre ocurre y ocurrirá en presente. Así, el pasado, el futuro, los sueños, las pesadillas y la realidad poética son presente, por la simple razón de que el que lo evoca lo evoca desde el presente.

Esta experiencia del teatro como presente, acogida por gran cantidad de creadores teatrales, tienen una fuerte empatía con los conceptos del filósofo francés Gastón Bachelard en su *Poética del espacio*. Bachelard resignifica el espacio y al objeto, de recuerdos,

afectos y deseos, transformándolo en un espacio poético. La experiencia de los creadores teatrales impregna de vida al espacio escénico a través de la vitalidad del actor en movimiento. Aquí llegamos a un punto fundamental del teatro compartido por el espectador, el actor, el director y el dramaturgo: la subjetividad.

Si el teatro es experiencia y la experiencia es individual, la recepción es diferente en cada espectador, y la vivencia del espacio es diferente en cada actor. Así, la cárcel que un espectador imaginó al ver al actor desarrollándose en el espacio, no será la misma que la de su compañero de butaca; ni el bosque que el protagonista vivenció, coincidirá con la visualización de su antagonista.

Esta subjetividad se manifiesta en la escritura teatral en el momento en que no hay un narrador que unifique la visión. El autor se esconde detrás de todos sus personajes y cada uno de los personajes contiene un universo lógico. El autor muestra múltiples puntos de vista. Al expresarse, sale de sí (y paradójicamente busca en lo más íntimo de su ser) y desarrolla cada personaje con caracteres diferentes. Cada uno de ellos tiene la razón y el autor sólo pone en evidencia esta realidad. En este sentido, cada actor/personaje, se muestra como un paradigma desde donde se observa la vida y el espectador participa con su propia visión. La pluralidad, llena al teatro de experiencias, de puntos de vista, de mundos imaginados. ¿Por qué buscar la unificación en el mundo del teatro si su propia esencia es plural?

Peter Brook también trabaja a partir de la experiencia en el escenario, y para acercarse más en su búsqueda, elimina toda la parafernalia teatral y deja en un espacio vacío, al actor con su imaginación vuelta experiencia. Brook llega al límite máximo de la expresión teatral y abre el diapasón del concepto de espacio escénico. A partir de un espacio vacío, es posible crear todo. La imaginación del actor lleva al espectador a viajar miles de kilómetros sin tener que moverse un ápice. Con este planteamiento proliferan gran cantidad de propuestas teatrales, y lo que se veía como una limitación de producción, obtuvo un sustento teórico. ¡Era

posible hacer teatro con tan poquito, y al mismo tiempo tan difícil lograr la verosimilitud!

Las convenciones del realismo teatral se transforman a lo finales del siglo XX. Si el desarrollo técnico había logrado reproducir espacios reales en el espacio escénico, las nuevas tendencias dramáticas y escénicas habían creado nuevas veredas por donde andar. Ya no era necesario reproducir estrictamente espacios realistas y los espacios sintéticos se convirtieron en una herramienta clave para la experimentación en la dramaturgia. La recreación de espacios a través de la imaginación, hacen que un solo objeto pueda denotar un espacio y una emoción. Una recámara, por ejemplo, puede ser representada simplemente mostrando una cama, con la que el espectador y el actor imaginarán el espacio. De igual manera, el movimiento, el lenguaje corporal y la luz, evocarán atmósferas, contextos y realidades. Así, el realismo de finales de siglo hasta la fecha, adquiere matices inusitados.

Pero la mayor revolución en la dramaturgia contemporánea del siglo XX, se debe al escritor irlandés Samuel Beckett. A partir de los cincuenta, este autor conjuga todos los elementos escénicos. Los depura hábilmente para conseguir el máximo impacto con el mínimo de recursos. Asume la fisicalidad del teatro con todas sus consecuencias y entabla una lucha a muerte con la palabra y el movimiento. Su teatro, como señala Antonia Rodríguez en la *Revista Primer Acto*, es un teatro de la “presencia”; de la presencia del ser humano sobre el escenario. Llega a extremos sorprendentes en cuanto a la ausencia de movimiento y ausencia de palabra. Sus propuestas sintéticas desde el punto de vista temático, lingüístico y escénico aportan a la escena contemporánea retos todavía por resolver.

El rompimiento de la lógica entre palabra y movimiento que Beckett experimenta, trae a la escena un cuestionamiento y resignación del realismo. Si el realismo pretendía captar con nitidez situaciones de la vida real para trasladarlas al escenario conservando su verosimilitud, el mismo rigor realista obligó al escritor a profundizar en el lenguaje. Esto llevó a los dramaturgos a

comprender y aceptar que la gente no dice lo que piensa, que la gente no habla la verdad, que la gente dice una cosa y hace otra, que la gente es más de lo que ve, que la gente sueña y cree que vive en mundos imaginados, en fin... que el inconsciente está intrínsecamente manifiesto en el lenguaje.

Influido por estas propuestas, Harold Pinter, dramaturgo inglés que a partir de los sesenta critica fuertemente el lenguaje explícito en el escenario, propone un realismo nuevo, lleno de ambigüedades. No es teatro del absurdo, como muchos sostienen, sino que simplemente reafirma que la lógica humana es un contrasentido. Desde estos planteamientos, la dramaturgia que arranca en los setentas, se lanzan a la búsqueda. Heiner Müller en Alemania hace un teatro donde la palabra es un universo y el latinoamericano Marco Antonio de la Parra lleva a sus extremos contemporáneos el lenguaje del absurdo. En nuestro país unos experimentan con la crudeza del lenguaje y las situaciones, como Vicente Leñero y en España profundizan en los formatos situacionales, como José Sanchís Sinisterra.

En la actualidad, se desarrolla este realismo con múltiples vertientes. Desde la crítica social, al juego escénico, desde el tratamiento íntimo de las situaciones, hasta las reflexiones universales, desde el yo, hasta el nosotros. Todo confluye físicamente en el presente lo cual proporciona al escritor dramático la posibilidad de imaginar lo que le venga en gana, sea real, onírico o mental, pero en presente. En un aquí y ahora que tiene que vivenciarse para poder existir. Por eso es imposible que el dramaturgo imagine su teatro sin pensar en el lugar y el tiempo en que sucede. Creo entonces que la magia del teatro es esta convivencia del ser humano en un universo real y físico con un universo virtual imaginado repleto de experiencia.

En este momento donde la crisis mata a la cultura, la falta de recursos empobrece la creación y la desigualdad en la repartición de presupuestos teatrales incomodan, el dramaturgo ha entrado en el dilema si escribir para el cajón o ser publicado, o escribir para que

su obra sea llevada al escenario. Las circunstancias de producción condicionan la creación y ya se duda si escribir una obra con 10 personajes o resignarse a un diálogo de dos en cámara negra para asegurar el montaje.

Los obstáculos vuelven a retar al dramaturgo. Y así, con pocos personajes crea un drama o inventa un juego escénico para que un actor interprete varios personajes, o evita el sin fin de personajes incidentales y se concentra en un núcleo, o un solo personaje es varios ya que el recuerdo invita a hacer estas asociaciones; o experimenta con las opciones de vida y hace que un actor interprete un personaje que tiene varias posibilidades de futuro...y así se va, investigando, buscando dialogar con la escena.

El dramaturgo quiere comprobar si funciona que uno sean dos o cinco sean uno. Se le hace imprescindible entrar en la cadena del proceso de montaje, que sus ideas se concreten y vivan los problemas de convertirse realidad. Que su propuesta se vuelva experiencia escénica y llegue al espectador, su fin último y definitivo. Así sabrá la verdad, porque, sólo en la verificación escénica, la dramaturgia mexicana crecerá y dentro de la pluralidad, los mexicanos podremos vernos reflejados.

Sala Manuel M. Ponce en el Palacio de Bellas Artes

INBA, Ciudad de México 21 de julio 2001

Foro Nacional de Dramaturgia. Academia de Teatro.

Hermosillo, Sonora

1 de octubre del 2011

Festival Universitario de Teatro

Puebla, 1 de noviembre del 2011

Foro de Teatro Universitario de la BUAP