

DRAMATURGO PALABRA

El hecho teatral supone un "emisor" (el grupo realizador), que elabora un mensaje con los signos que conoce y le da un significado que aprendió de ellos. A través de un canal (obra de teatro), el emisor transmite este mensaje al receptor (el espectador) y los signos emitidos tendrán para el receptor los significados que su experiencia le permita leer en ellos.

No nos debe sorprender, entonces, que una misma acción escénica pueda ser interpretada por distintos espectadores de muy diversa manera y su comprensión dependa en buena medida de los sistemas de decodificación del receptor.

El teatro es un arte específico y el texto no es su elemento fundamental. Existen otros subcódigos que se suman para determinar una lectura escénica.

El lenguaje escénico es integral e irreplicable. Confluyen en su interacción (actor-público) signos no verbales, audiovisuales, espaciales, localizados en el binomio "espacio-tiempo" y no en la literatura. Hasta la manera de ubicar a los espectadores en la sala, forma parte de la expresión de la obra, es decir, un medio por el cual se transmite el mensaje.

La gestualidad, el movimiento, el vestuario, la escenografía, la iluminación, la música, pierden su identidad de lenguajes autónomos para pasar a conformar

el lenguaje teatral. De lenguajes aislados pasan a ser subcódigos del gran Código Teatral. Los creadores teatrales deben ser conscientes de los signos, de los códigos que están creando en un momento determinado para compaginarlos de forma que el resultado integral no sea disociativo sino asociativo.

El concepto de diseño en el teatro va mucho más allá del vestuario y la escenografía. El diseño integral sumará los diseños del espacio, de la producción, de los sonidos, de las atmósferas, de los subentendidos. Los subcódigos de los que hemos hablado antes, son todos sujetos de diseño. El diseño integral, que es parte de la conciencia de lecturas múltiples del espectáculo, constituye la esencia de este arte efímero, complejo, variable y, quizás por eso mismo, comprometedor, envolvente, emocional y totalizador.

Esta lectura totalizadora de signos y subcódigos hace del teatro un arte muy completo pero, al mismo tiempo constituye su fragilidad, su vulnerabilidad, su riesgo. Un buen texto -entendiendo por bueno, en realidad, las sugerencias que traiga, su potencialidad escénica- no significa otra cosa que tener entre las manos un buen esquema, un buen guión del espectáculo, y nada más. Un texto puede servir, a veces, para expresar

cosas diametralmente opuestas en su lectura final. Esto explica que obras que han sido éxitos memorables en unos países se convierten en fracasos en otros. Hay tantas variables que influyen en la lectura final que un buen texto no garantiza nada, ni siquiera una representación digna. De país en país, de ciudad en ciudad, de grupo teatral a grupo teatral, cambian los contextos, las significaciones culturales, las audiencias, las tensiones.

No sólo valen y cuentan los significados, sino que también entran a jugar los significantes, las formas en el espacio, las tensiones con la audiencia, los códigos sensoriales. En los últimos años o en las últimas décadas, más bien, ha habido una tendencia a poner el énfasis a todo lo que constituye la parte semiótica del teatro, a intervenir, poner de manifiesto, los contenidos más que los contenidos, aunque esta expresión también es ambigua, puesto que los contenedores tienen en sí mismo contenidos. El texto, la verbalización ha sido reducida, postergada, suplantada, lo cual no es malo del todo, en el sentido que ha sido posible así descubrir y valorizar muchas otras formas de expresión y ponerlas al servicio de la lectura final.

Frente a esta visión del teatro, ¿cuál puede ser el aporte de un dramaturgo? Por ahora, y hasta donde alcanza mi escasa lu-

El teatro es un arte específico y el texto no es su elemento fundamental

riedad al respecto, un dramaturgo tendría que entregar potencialidades a desarrollar. En la intuición del dramaturgo deberían estar gérmenes de muchos códigos a desarrollar, aparte de la palabra. Aunque el mismo dramaturgo no lo haya racionalizado del todo ni sea consciente de la cabalidad de su aporte, deberían estar en su texto sugerencias espaciales, sensoriales, multisignificantes que luego el equipo podría revelar, desarrollar y expandir. Pero eso es terriblemente difícil y cada dramaturgo se deja arrastrar por alguna dirección de su compulsión creadora: algunas veces el lenguaje, otras la plástica o la atmósfera, los movimientos. Lo penoso es cuando un dramaturgo se cierra en banda a abrir su obra y sólo admite su visión unidireccional. Ese espectáculo estará automutilado de partida. Jamás deben tomarse las acotaciones de un dramaturgo

como unas instrucciones que hay que seguir fielmente. Son importantes las acotaciones en cuanto que hay que interpretarlas, como se interpretan unos versos. Hay que pensar si el dramaturgo intuyó en esas acotaciones algo más que dar instrucciones de dirección. Un autor que dirige su propia obra siempre empobrece el espectáculo.

Yo mismo vivo constantemente una contradicción en este sentido. Por haber emergido como dramaturgo desde la arquitectura y luego desde el escenario, como actor, siempre pensé que yo no tenía nada que ver con la literatura. Siempre que pude hice declaraciones enfáticas en el sentido de que el texto era un pretexto, que yo no era un escritor sino un hombre de teatro, que la literatura y el teatro eran familiares que se odiaban, que lo que yo podría aportar era solamente un guión, un esquema y mis intui-

El lenguaje sigue siendo una fuente inagotable de placer

ciones en el espacio, que como arquitecto yo trabajaba las palabras en el espacio, pero dando más importancia al espacio. A la vez, virruelas, sólo ahora he empezado a aceptar a regañadientes que el lenguaje me interesa extraordinariamente, que es el lenguaje el que me proyecta hacia el espacio, el que desencadena ideas, sí, a partir del lenguaje. Es justo reconocer, sin embargo, que a veces, las imágenes han tenido también importancia. Hay obras cuyo punto de partida ha sido una imagen, a veces, incluso, una imagen secundaria o tangencial. Puedo teorizar mucho sobre el papel secundario de las palabras en el enfoque semiótico del teatro, pero, con honradez, debo reconocer que para mí, el lenguaje sigue siendo una fuente inagotable de placer. ●

JORGE DIAZ
Dramaturgo, Santiago de Chile



CRISIS ¿DE PÚBLICO DE DIRECTORES? EN EL TEATRO

En torno a la puesta en Escena, podemos convenir que el principal problema del discurso en Cuba es justamente la carencia de éstas. Entre las tendencias teatrales actuales se pueden encontrar distintas formas o estéticas, aún cuando no permanezcan, en todos los casos, absolutamente indiferentes.

Es una lástima que la voluntad de mover ideas del teatro de y



Es muy importante que cada Director, antes de acometer una puesta, haga una fundamentación que consista en la suma de todas las razones que se tienen para poner una obra.

Uno de los principales problemas que afrontan muchos Directores - sin generalizar - en Cuba y en España es que no seleccionan un texto que realmente interese al público para el cual va a ir dirigida su puesta en Escena, teniendo en cuenta que él debe superar su propio gusto particular y la idea de un lucimiento individual.

para el pensamiento, diverso entre sí, encuentre un vallador en espectáculos incapaces de ser vehículo de éstas mediante un lenguaje afín. Algunos, cada vez menos, se ocupan de seguir indagando en el terreno mismo de manera indisoluble a proposiciones de alto nivel reflexivo. No porque sus estrategias sean naturalmente más reducidas tienen menor importancia. La experimentación opera más en el tiempo que en el espacio.



Existen tres tendencias que a mi parecer son erróneas a la hora de decidir la obra que se va a acometer.

En primer caso muchos confunden que si el público pide obra cómica donde la chavacanería impere, el mal gusto, el discurso ligero con final feliz, es entonces una obligación para ellos poseer en los repertorios de sus grupos para triunfar en los pueblos o en algunos teatros de corte comercial, este tipo de obra.

Otros, hacia el otro extremo, a veces transitan por los escabrosos caminos de la experimentación sin conocer a plenitud todos los códigos que ello conlleva y sin tener en cuenta si el público está preparado para este tipo de teatro o si el contexto social de la instalación donde se va a representar la puesta es el que al público realmente le hace falta.

Otros se envuelven en una empresa demasiado fuerte no teniendo en cuenta si su Compañía tiene las aptitudes, la capacidad y la disponibilidad del equipo de intérpretes con los que puede contar o con los que debe contar y el producto final es una puesta donde existe un buen texto pero una ausencia de Dirección de actores o personajes que quedan demasiado por debajo del nivel que exige un determinado papel.

Por tanto, es muy importante que cada Director, antes de acometer una puesta, haga una fundamentación que consista en la suma de todas las razones que se tienen para poner una obra. Éstas se encuentran en la relación dialéctica que hay entre el momento histórico en que se produce la obra y el momento histórico presente. Tener en cuenta el Superobjetivo que es el contenido que se quiere expresar al público a través de la obra. Muchos se quejan de la falta de público que actualmente tiene el Teatro. Se le echa la culpa a la TV, el cine, el video, pero a todos les gusta más oír un buen grupo musical en vivo que disfrutar la música mecánica por bien que se escuche.

Así mismo el público agradecerá mucho cuando se acerque a un Teatro atraído por alguna obra en cartelera, después de tomar un autobús o su coche, haber dispuesto de un tiempo y encontrarse con una obra en la cual vea reflejados sus problemas, o una puesta renovada de un clásico de Teatro Universal respetando su esencia, o pueda reír con una comedia clásica o moderna que encierre una enseñanza práctica en su vida, o una buena tragedia bien interpretada propia para incentivar su lectura al salir de la representación... que ver un melodrama en TV o un video frío en casa.

**No
existe
actor
malo,
sino
mal
Director**

Partiendo de esto, entonces podremos cuestionar si realmente existe una crisis de buena sedimentación por parte de la Dirección Escénica. Una cosa debe quedar clara, no existe actor malo, sino mal Director y éste es EL RESPONSABLE MÁXIMO de una puesta en escena desde el punto de vista ideológico, estético-formal. Por tanto en la medida que aduquemos a maestro público, tal vez utilizando recursos que sabemos que sirven de atracción y combinándolos con el tema que escojamos para incentivar, educar, distraer o condenar conductas sociales negativas, lograremos regresar a ese público que hemos perdido.

Si no se encuentra una obra con tales características es válido confeccionar un guión que reúna nuestros objetivos. Lo importante es que al terminar la representación todo el que salga no tenga la sensación de haber perdido el tiempo, que le haya sido corta la duración de la función y que le haya aportado algo para su vida. En realidad esa es la función de una de las manifestaciones artísticas a la que más amor hay que poner para realizarla bien: EL TEATRO. Amigo lector, este artículo tiene continuación •

GIRALDO M. CÁRDENAS
Director Artístico
La Habana, Cuba

