

ESCRITURA TEATRAL: DE LAS VANGUARDIAS AL FUTURO

MANUEL GÓMEZ GARCÍA

RESUMEN:

Reflexiones sobre la escritura teatral, sus objetivos (la verdad, la libertad) y sus estrategias (apelación a la razón y apelación al sentimiento) a través de la historia.

ABSTRACT:

Reflections on playwriting, its aims (truth, freedom) and its strategies (appeal to reason, appeal to feeling) throughout history.

PALABRAS CLAVE:

Teatro, Escritura teatral, Teatro español, Teatro actual.

KEYWORDS:

Drama, Playwriting, Spanish Theatre, Today's Theatre.

José Luis Alonso de Santos acaba de publicar un libro básico en la bibliografía escénica de este siglo. Se titula *La escritura teatral*, y su lectura me da pie para hilvanar, con algún sentido, las reflexiones que siguen.

A mi modo de ver, la escritura teatral a lo largo de la historia -como el teatro en su conjunto- se sustancia en la búsqueda de dos objetivos y en la utilización de dos estrategias. Los objetivos son la verdad y la libertad. Las estrategias, la apelación a la razón y la apelación al sentimiento. Todo ello se materializa en un conflicto, se resuelve en términos de belleza, y ya tenemos una obra de teatro.

La búsqueda de la libertad y de la verdad se conjuga en ocasiones y en determinados movimientos. Así sucede, a fines del siglo XVIII y a lo largo del XIX, con el romanticismo, marcado por su actitud abierta y dinámica frente al carácter cerrado de los modelos clásicos, y definido por su apelación a la pasión. Schiller, Goethe, Víctor Hugo, Balzac y Zorrilla coinciden en su búsqueda de ambos objetivos, libertad y verdad, apelando al mismo tiempo a la razón y al sentimiento.

El realismo clásico pretende encontrar la objetividad, que es una de las formas de denominar a la verdad. Sin embargo, el realismo clásico no hace hincapié en los aspectos más desagradables de la realidad, lo que le diferencia del naturalismo. Otro movimiento literario que preconiza la encarnizada defensa de la libertad que se aplicarán numerosos autores a lo largo del siglo XX.

En este siglo la forma será en numerosas ocasiones prioritaria para no pocos autores. Se trata de una característica que tiene sus precedentes en determinados movimientos previos. Así, en el siglo XVIII el neoclasicismo busca superar los excesos del barroquismo imitando las formas del clasicismo grecolatino. A finales del siglo XIX, el simbolismo se empeña en acceder a lo “inefable” mediante una estilización del lenguaje. Y la preocupación básica del modernismo, en España, será modernizar el uso de la lengua y la escritura castellanas.

Llegamos así al siglo XX, en el cual la dicotomía entre la búsqueda de la verdad y de la libertad, y el enfrentamiento entre apelación a la razón y al sentimiento como estrategias adoptadas por el dramaturgo, serán cada vez más visibles. El siglo XX es el siglo de esa convención que llamamos “la vanguardia”; es el siglo de las vanguardias y la dicotomía de que hablamos se establece poco antes con un solo año de diferencia: el que media entre 1896, en que Alfred Jarry estrena *Ubu Rey* en el *Théâtre Nouveau* de París, y 1897, en que es fundando el Teatro de Arte de Moscú.

Claro está que todas las clasificaciones son también convenciones. Pero la gran dicotomía en la escritura teatral del siglo XX arranca, repito, de ese momento histórico. Jarry, a través de su *patafísica*, o ciencia de las soluciones imaginarias, con el tratamiento guiñolesco y esperpéntico de sus personajes, instaura la búsqueda de la verdad a través de innovaciones formales; Stanislavsky, con su pretensión de verosimilitud, en su ánimo de crear un teatro específicamente naturalista, abre a su vez la búsqueda de la libertad.

El primer cauce -la búsqueda de la verdad por vías básicamente formales- será seguido por numerosos autores que beberán de distintas estéticas. El existencialismo predicará la necesidad de centrar en la visión de la propia existencia nuestro conocimiento de la realidad, a través de autores como Kierkegaard, Marcel o Jean-Paul Sartre. El teatro de la crueldad promoverá el regreso al drama primitivo y al teatro no desvirtuado, y buscará, a través de Artaud y, posteriormente, Audiberti y Ghelderode, la resolución del gran problema de la soledad del hombre y su imposibilidad de comunicación.

Jerzy Grotowski, mediante su *teatro pobre* o *teatro oración*, postulará el retorno a lo primigenio y la recuperación de los caracteres específicos del teatro. Y los autores del teatro del absurdo, tributarios del dadaísmo, el existencialismo, el surrealismo, el teatro de la crueldad- Ionesco, Beckett, Adamov, Genet, El primer Arrabal, Max Frisch, Albee, Kopit y otros-, mediante la utilización de formas o contenidos contrarios y opuestos a la razón convencional, buscarán al mismo tiempo la verdad y la libertad del hombre construyendo su escritura desde la paradoja para redescubrir la realidad que se nos oculta. Ha llegado el antiteatro.

El absurdo está equidistante, pues, entre la búsqueda de la verdad y la búsqueda de la libertad; objetivo, este último, al que se aplicarán a lo largo del siglo otras muchas corrientes primeramente el realismo, a través de autores como Émile Augier en Francia, Bernard Shaw en Inglaterra, Benavente en España, Ibsen en Noruega, Gogol en Rusia,

Pirandello en Italia y O'Neill en Estados Unidos.

Posteriormente, el naturalismo, movimiento que propugna la exposición de la realidad tal cual es, materializado en nombres como los franceses Zola y Henry Becque, el noruego Ibsen, el sueco Strindberg, el español Guimerá, el citado Bernard Shaw y los rusos Tolstoy, Gorky y Chejov; un movimiento que se canalizará a través del *Théâtre Libre* de Antoine, la *Freie Bühne* de Brahm y el "método" de Stanislavsky/Strasberg.

Poco después, el Realismo socialista, con la consolidación del teatro del arte y a través de nombres como Tairov, Mayakovski o Meyerhold, hará, en su defensa de la Revolución Rusa, una apelación a la libertad desde una perspectiva revolucionaria, apelando bien a la vinculación emotiva del espectador, bien a su toma de posición racional ante lo que sucede en escena. Al mismo tiempo, se sentará el principio de la *agitatsiya-propaganda*, o *agit-prop*, apelando a la dimensión revolucionaria que debiera asumir el teatro.

Desde otra perspectiva, la libertad será objetivo básico del teatro de Bertolt Brecht, quien acuñará con Piscator la locución *teatro épico* y el concepto de distanciamiento; esto es, la acción y efecto de privar al público de la ilusión teatral y la identificación, obligándolo a asumir una posición crítica ante el espectáculo que presencia y ante la realidad que tal espectáculo refleja.

Habrán también movimientos y autores que busquen a un tiempo libertad y verdad, razón y sentimiento. Entre los movimientos, el expresionismo de Toller, Kaiser y el primer Brecht; entre los autores Heiner Müller, Roland Topor y Fernando Arrabal, con su teatro *pánico*, teatro *bufa* o teatro *de guerrilla*.

Además de Arrabal, la aportación española a la escritura teatral del siglo XX ha sido fecunda. No es posible citar todos los ejemplos, pero sí algunos insoslayables. Así, y en primer término, Ramón María del Valle-Inclán, quien conjugó magistralmente en sus esperpentos la búsqueda de verdad y libertad mediante la apelación sucesiva a razón y sentimiento. Así también, Federico García Lorca, con la evolución personalísima de su escritura. Gómez de la Serna, Jardiel Poncela, Tono y Mihura preludivieron o siguieron la estética del absurdo.

Los realistas -Sastre, Lauro Olmo, Carlos Muñiz, Rodríguez Méndez- hicieron su insobornable aportación a la libertad. Y los autores del nuevo teatro español trajeron a este país, con estéticas bien disímiles, los movimientos más contemporáneos, de los que son tributarios asimismo los dramaturgos de la transición, de la generación de los 80 y de la llamada generación Bradomín. En cuanto a Antonio Buero Vallejo, la recuperación de la tragedia, la conexión con los grandes mitos europeos, la búsqueda paralela de verdad y libertad y la estética de la inmersión configuran una obra que puede conectar perfectamente con el siglo que está por venir.

La escritura actual está claramente condicionada, en términos generales por los acontecimientos de las dos últimas décadas. La caída del muro de Berlín, el derrumbe de

la utopía comunista, el advenimiento del pensamiento único, el establecimiento de un marco macroeconómico que ofrece escasos márgenes de estrategia política y la disociación entre las sociedades desarrolladas y el tercer mundo han configurado una corriente de pensamiento y sensibilidad que tuvo su precedente en la posmodernidad. Una fase Barroca, que culmina la modernidad del siglo XVIII y el positivismo de XIX, y que se caracteriza por su escepticismo ante los postulados previos: el culto a la razón, el maquinismo, la idea de progreso y justicia social y las virtudes de la ciencia.

La posmodernidad defiende, ante el “estado de masas” que nos ofrece la contemporaneidad, un individualismo radical, que en lo literario se traduce en la primacía de lo subjetivo, el sincretismo estético, la carencia de una voluntad de sentido y el eclecticismo ideológico. Ello es así hasta tal punto que todas las vanguardias teatrales del siglo XX son consideradas como una convención, como una fase superada, hasta tal punto que el anclaje en ellas podría ser considerado reaccionario. Una situación global que propició el desconcierto de los autores, la consolidación de la creación colectiva como salida dramática preferente y la desproporcionada consagración del director.

La escritura actual ofrece dos caminos básicos. De una parte la vía abierta por autores como el estadounidense David Mamet, cuyo teatro, con un lenguaje coloquial estilizado, transgrede los planteamientos realistas para abordar distintos problemas y situaciones actuales, conjugando el humor con el dramatismo. De otra parte, el recurso a un teatro desestructurado, carente de evolución interna, entendida a la manera clásica, que en alguna medida es tributario de la estética cinematográfica y que trata, más que de establecer conclusiones o promover actitudes, de exponer una situación.

Desde el punto de vista de los contenidos, el problema de los dramaturgos se corresponde con el problema del pensamiento y del arte en su conjunto, y se resume en la falta de referencias filosóficas y políticas. Una situación que sin duda se verá resuelta a corto plazo, dado que, necesariamente, ha de surgir una nueva generación de pensadores que apunten soluciones de todo género. La situación es una manera como otra cualquiera de adoptar ese compromiso, si es que el compromiso, por otra parte, es necesario.

Por mi parte entiendo que sí lo es, y que el teatro del futuro inmediato ha de resolverse en el regreso al misterio, la reelaboración de los grandes mitos y la exposición de los problemas humanos, ya que la vida, el sexo, el amor y la muerte siguen sin cambiar.

Desde el punto de vista formal, considero que valdrán todas las estrategias (entre la razón y el sentimiento) y todos los géneros. La filosofía dramática será sin duda el eclecticismo, y su materialización el sincretismo, de tal forma que sea posible, incluso en una misma obra teatral, utilizar la tragedia, la comedia, la crueldad, la distanciamiento, el absurdo, el realismo o esa misma estética cinematográfica de que hemos hablado. Habrá que defender, en suma, únicamente tres cosas, tan viejas como la propia historia del teatro: el conflicto, la carpintería teatral y por descontado, la poesía, que es una forma de denominar al texto.