

Dramaturgia y poética

Benito Escobar Vila

Los últimos años han significado en el ámbito de las artes escénicas la vuelta al primer orden del texto como articulador de espectáculos. La dramaturgia vuelve a encontrarse con un espacio de difusión y estudio, amén de convertirse ella misma en el motor y receptáculo de las motivaciones y obsesiones de nuestra época. Parece ser que después de relegar la palabra tras los gestos y los fastos de imagen, movimiento y sonido, el texto reaparece para arrimarse a construir disquisiciones, metáforas y alegatos. Un texto que vuelve sin complejos a pedir su espacio en el entrelazado de los lenguajes que comparecen en el espectáculo teatral, en concordancia con una nueva mirada de la escritura para la escena, más próxima a la sugerencia y a la

provocación que a la imposición de un rígido entramado para la ficción representativa, transformándose así en lo que José A. Sánchez denomina *dramaturgias de la complejidad*.

Esta germinación de textos dramáticos ha traído aparejada la emergencia de algunos metatextos de los propios autores que reflexionan en clave de *arte poética* sobre los deberes y obsesiones de su oficio. Así, buscan diferenciarse y reestablecer el estatus de autor, perdido en medio de las firmas de la multidisciplinariedad con las que se viste la obra. Estos escritos conforman un espacio aún poco explorado en el entramado teórico sobre la actividad escénica. ¿Cómo se construyen estos textos? ¿A quién se interpelan? ¿Tienen el peso o el pres-

tigio de textos similares de otras disciplinas? ¿Son considerados acaso como piezas literarias o sólo como material documental o de registro de la biografía autoral?

Algunas de estas poéticas se expresan en textos como *Manifiesto II* de Rodrigo García, *Cartas a un joven dramaturgo* de Marco Antonio de la Parra, *Apuntes de dramaturgia creativa* de Mauricio Kartún, *Cinco preguntas sobre el final del texto* de José Sanchis Sinisterra, *Automandamientos para el principio de milenio* de Daniel Veronese, *El manual falso de dramaturgia* de Benjamín Galemiri o *Guía rápida para dramaturgos cazadores de catástrofes* de Rafael Spregelburd, entre otros.

Lo más interesante de estas poéticas, y de ahí la atención que nos merecen, es el afán subjetivo de su escritura, que arriesga una mirada personal y arrebatada sobre cómo los artistas conciben su oficio. Es literatura que habla de la literatura. Ejercicios que

son también una toma de posición y una declaración de principios, que muchas veces vienen acompañadas de revelaciones de diversa índole que aventuran los agrados y desagradados de quien las rubrica.

Seguimos a Umberto Eco, quien alude a la poética como «el programa operativo que una y otra vez se propone el artista, el proyecto de obra a hacer, tal como el artista explícita o implícitamente lo entiende».¹ Ese proponérselo *una y otra vez*, ratifica que hay en la escritura de una poética una ligazón no sólo con un proyecto puntual en relación con una obra, sino que se trata de un compromiso mayor, un vínculo vital entre autor y creación que se expresa únicamente en la reiteración, en la suma de aquellos aspectos explícitos o implícitos que hacen de su obra un punto de referencia. ¿Cómo leer esta suerte de réplica que nos puede llevar al epicentro de la génesis creativa? Probablemente observando con claridad los signos que el

propio artista deja en el terreno de la obra.

Ciertamente, pretender revisar las poéticas de los dramaturgos y a partir de ahí extraer conclusiones implica un riesgo, riesgo que está directamente emparentado con la fragilidad o inasibilidad del género que se intenta abordar. Debemos conceder que al no haber una nutrida disponibilidad de estudios en esta línea, debemos deducir que las poéticas, al menos en el caso del teatro, no han suscitado todavía el entusiasmo crítico. Es más, algunos teóricos rebajan el impacto o la incidencia de la voz autoral dentro del contexto del afán interpretativo de una obra. Señala a este respecto Anne Ubersfeld en su libro *Semiótica teatral*:

«Quizás fuese más interesante el análisis, necesariamente intuitivo y “salvaje” que intentase precisamente desvelar, en el discurso total de un texto teatral, el discurso del autor, la expresión de sus “intenciones” crea-

doras. Metodológicamente inseguros, semejantes análisis totales se exponen —por limitarse al texto, sin su referencia escénica— no sólo a errar el sentido, sino a perderse por completo»².

Pero es justamente el rasgo *salvaje* o subjetivo de la redacción de una poética lo que se intenta rescatar. Este rasgo humanizador de la poética, en cuanto manifestación de la voz del autor, faculta a los creadores para aproximarse a su ejercicio sin necesidad de elaborados raciocinios, documentadas búsquedas o rigurosas deducciones; más bien el interés radica, justamente, en la precariedad del arrebato subjetivo, en la perspectiva que otorga la mirada de reojo, en la fragilidad de la intuición sujeta a muestra.

La escritura de una poética en este sentido debe entenderse como parte de la estrategia de los dramaturgos para consolidar y perfilar el llamado *campo literario*, concepto acuñado

¹ Eco, Umberto. *Obra abierta*, pág. 345.

² UBERSFELD, Anne. *Semiótica teatral*, pág. 184.

por Pierre Bourdieu en *La reglas del arte*. El campo literario así visto se transforma en el espacio simbólico y efectivo de posicionamiento de un autor en su contexto de producción, y en el caso de los dramaturgos, en el contexto multidisciplinario que se establece entre dramaturgo, director, actor, escenógrafo, etc. De esta manera, la redacción de una poética por parte del dramaturgo supondrá una toma de conciencia de la pertenencia a dicho campo y/o la manifestación de la necesidad de inclusión o ratificación de dicha pertenencia. Vale decir, la poética aludirá más que a un género en particular, a una función textual determinada y se expresará si configura un gesto de pertenencia a un campo literario.

¿Qué es la escritura de una poética sino el deseo de establecer un campo de ejercicio exclusivo para el dramaturgo? A medio camino entre el teatro y la literatura, el espacio de escritura de una poética *dramática* le permite acotar un terreno que sólo el autor dramático puede ejercer. Nadie lo intimida o subordina en ese feudo. De esta forma, la escritura

dramática y su validación o sublimación a partir de la defensa que de ella se hace en una poética ad hoc supone la construcción de un espacio fronterizo, un nuevo territorio en el que la potestad radica exclusivamente en el dramaturgo.

Como indicábamos, el carácter polivalente del texto dramático en cuanto recurso subsidiario como consecuencia de la creación colectiva, el uso de la imagen y el peso del director de escena dejaron en un terreno contaminado a la dramaturgia textual. El dramaturgo ya no era un especialista imprescindible en el hecho escénico. Otros usufructuaban del rótulo a partir de la inclusión de dramaturgias gestuales, visuales, etc. Ante esta amenaza en el «ejercicio de la profesión», el autor dramático se refugia produciendo aún más textos, radicalizando en ocasiones sus propuestas estéticas y, como en el caso de algunos autores, generando textos que reflexionen sobre su propio hacer escritural. Dicho de otra forma, sólo un dramaturgo y nadie más que él puede entregarse a la tarea de escribir una poética sobre la escritura teatral. No

hay riesgo de que al menos en este ejercicio otros profesionales aborden semejante tarea.

Cabría preguntarse legítimamente por la relación que hay entre la calidad de una poética y la calidad de la producción artística que la sustenta; pues en calidad de discurso provocador, de instalación y demarcación de un campo, en muchas ocasiones la voz autoral de un manifiesto o proclama puede generar falsas expectativas respecto de la envergadura estética de la obra que documenta. ¿Y qué ocurre si hay una diferencia notoria entre estos dos espacios de expresión? ¿Qué ocurre si la voz autoral presente en una poética es mayor o menor que la que se expresa en el resto de la obra, diríamos más canónica? ¿Habláramos de un desequilibrio? ¿O simplemente pensaríamos que se trata de un nivel disparejo de ejecución? Probablemente la respuesta sea más simple y la podemos encontrar revisando cualquier antología literaria. Hay autores que sin perjuicio de declararse poetas, novelistas, etc., quizás sean más conocidos por sus cuentos o ensayos. Lo

mismo ocurre en el caso de las poéticas, aunque quizás en menor medida, dada también la menor frecuencia con la que este ejercicio es realizado. Muchos tratados de esta índole son hasta el día de hoy piezas literarias de unánime calidad. El *Arte poética* de Horacio así lo atestigua. También lo corroboran las *Cartas a un joven poeta* de Goethe, el *Arte poética* de Huidobro, *El manifiesto surrealista* de Breton, *El decálogo del perfecto cuentista* de Horacio Quiroga, etc.; vale decir, poéticas que resuenan con igual o mayor fuerza dentro del conjunto de la obra de sus creadores.

Los mecanismos de gestación de una poética están en directa relación con el grado de profesionalización y autoconciencia de los cultores de esa actividad en un momento sociocultural determinado. El ganado prestigio que adquiere un escritor lo faculta para, con el permiso del ambiente literario en el que desenvuelve, *pontificar* sobre la validez y oportunidad de los hallazgos estéticos a los que ha llegado. La propia figura cuasi mítica del artista como sujeto excepcional, tan

cara al romanticismo y las vanguardias, prepara la aparición y divulgación de diversas poéticas, fundamentalmente a través de manifiestos y proclamas. Es la hora de escuchar la voz de los artistas. El ejercicio de escritura de una poética supone, de esta manera, un acto de reflexión del artista para con su obra que lo obliga a dimensionar no sólo la validez de sus propuestas formales y estéticas, sino también la realidad diversa de las opciones escriturales que le son contemporáneas. Un autor de una poética deberá, por lo mismo y ante todo, ser un lector ávido y atento de su propia obra, además de un inquieto y curioso merodeador de los discursos poéticos adyacentes. En ese sentido, la construcción de una poética se opone radicalmente a cierta actitud desaprensiva e indolente en la que incurren algunos escritores que aluden a una suerte de inspiración momentánea en el momento de crear o a una ignorancia respecto de su materia y objeto textual.

El arte poética, entonces, no sólo debe expresar las ideas pertinentes al género, sino que además debe hacer

valer su condición de tal; hacer visible su interpelación; legitimar su espacio de interacción con el posible futuro lector. Para tal cometido la operación básica es dejar en evidencia desde un comienzo el tipo de texto al cual se enfrentará el destinatario, no dejando dudas del sentido interactivo de la propuesta, a modo de la clásica función conativa del lenguaje. Esto se logra, evidentemente, por ejemplo, titulando de forma categórica el trabajo en cuestión, condicionando así la posterior reacción del público lector. El grado de explicitación —elemento al que también aludía Eco— se da por cierto no sólo en la escritura de una poética, separada de la obra, sino también en la nomenclatura y posterior esfuerzo de difusión de ese texto. El bautizo de un producto con vocación de poética autoral se verá coronado con la ratificación de la pertenencia de ese texto a un universo de textos similares, esto es, con la inscripción a partir del título en la gama de los géneros discursivos del manifiesto, la carta, el decálogo, los mandamientos, etc. En algunos casos la utilización de cierta terminología que difie-

ra de estos nombres se hace a expensas de una intención irónica o humorística, como con el título *Automandamientos*, del argentino Daniel Veronese, recurso que no opaca; es más, ratifica el contundente deseo del autor de decirnos algo, incluso desde el guiño de la seudoinstrucción autorreferida. Ocurre algo parecido con el texto *El manual falso de dramaturgia*, del chileno Benjamín Galemiri, quien relativiza la seriedad académica del concepto *manual*, desvirtuándolo con el adjetivo *falso*, que le quita la carga de seriedad a su tentativa, anticipándonos así algo del tono general de su poética.

Otro punto dice relación con la génesis de esas reflexiones: solicitudes de parte de editores, directores de revistas, coordinadores de congresos y mesas redondas, etc. La mención, a veces dentro del mismo texto, de esas condiciones despeja el camino para la determinación y el perfil del material que se va a leer. Esta suerte de subgénero de poética por encargo está relacionada con las propias estructuras de funcionamiento del campo literario, como apunta Bourdieu,

en tanto que los componentes de un subcampo (editores, programadores, gestores, etc.) intentan legitimar su actividad productora y para ello convocan cada cierto tiempo a los autores dramáticos a debatir, mirar su oficio, proponer salidas y criticar incluso al verdadero poder, el central, omnímodo; aquella jerarquía política que trasciende al campo artístico-literario por completo. La operación resulta del todo rentable, pues a la vez que se ofrece una tribuna a la voz autoral, tribuna aséptica que queda pronto olvidada en el registro de un cuaderno o separata, al mismo tiempo no se aborda el problema central: la representación de las obras, la difusión del texto teatral a través de los montajes y no sólo por medio de ideas o proclamas. Esta operación de entrega de un espacio para la discusión, por parte de los entes gubernamentales o gestores privados, altera muchas veces la propia condición y carácter de los textos que para ese fin se producen. Se solicita un determinado número de páginas a fin de calzar en una publicación, o se exige un margen de tiempo para la exposición o discusión oral. ¿Qué sale de ello?

Textos con la marca de producción en su envoltorio, reflexiones de autor que dejan ver su génesis. ¿Incide esto en la validez o legitimidad de las artes poéticas así elaboradas? Probablemente no.

Existen poéticas que se expresan a través de manifiestos, aunque no necesariamente sea éste el único medio de expresión válido para el género. De la misma manera, existen manifiestos artísticos que por su condición de piezas grupales no pueden considerarse como poéticas y sin embargo siguen siendo textos discursivos que expresan una reflexión sobre el hecho artístico. En ambos casos el problema de la motivación o inducción a la escritura parece ser el mismo, al menos en lo que respecta a los dramaturgos. ¿Efectivamente, existe una necesidad de los autores de generar poéticas? ¿No es también, acaso, una voluntad inducida por el contexto sociocultural la que lleva a un autor o a un grupo de autores a elaborar manifiestos? Finalmente, ¿se puede hablar de un género inducido o sujeto a la voluntad de sus creadores, cuando en rigor

toda creación literaria supone una voluntad artística? La diferencia, a nuestro modo de ver, no está en si existe o no la reflexión metapoética, particularmente en los dramaturgos, sino en si existe la voluntad del medio cultural de escucharlos, no sólo como fabricantes de ficciones escénicas, sino también como sujetos cuestionadores de ese oficio y sus consecuencias sociales.

Otra opción menos ostentosa de presentación de poéticas pasa por camuflar las reflexiones bajo el humilde rótulo de *notas o apuntes*, o bien tras el socrático techo del sustantivo *preguntas*. El dramaturgo se sabe en un esfuerzo titánico y nunca acabado y por ende asume la futilidad de su labor, acorralando el título en el discreto y nada pretencioso nombre de una operación simple y cotidiana: tomar notas, apuntes antes de abordar un trabajo mayor. Como los bosquejos que luego darán lugar a la obra acabada, sometidos al riesgo con la piedra o el mármol más que con la moldeable arcilla. Tras esos nombres se escuda también la premura con que muchas veces son re-

dactadas esas líneas, al amparo de editores o conferencistas que apremian por los tiempos. Las preguntas, de igual forma, liberan al autor de las certezas en las que deben estar sus contrapartes: las respuestas. Quien pregunta elabora la mitad del trabajo, deja a su interlocutor el desafío de la fabricación de esa parte del diálogo que le convoca: responder. Poseer interrogantes parece ser una inversión para algunos dramaturgos. De allí emanan sus escarceos, sus tentativas por dar con el quid del oficio, con mayor razón aún cuando los límites de la actividad parecen estar en perpetuo movimiento, o cuando ya derechamente dicha práctica se anuncia al borde de la extinción.

Las poéticas, manifiestos y proclamas, como signo subjetivo del artista, gesto textual que se instala en el universo cultural, pasan a ser por sí mismas obras de arte. Lo son desde el momento en que se declaman, lo son justamente porque se leen o se difunden ante un público. Son textos que interpelan, que acusan, que llaman a la acción y que permiten me-

dir el impacto de sus propuestas tanto en la concreción como en la frustración de sus ideas. Sí, porque también una poética supone una derrota, el saber que muchos de sus postulados no podrán ver la luz. Quizás sea ése el gesto más apasionante que se advierte en los manifiestos, decálogos, etc.: la envergadura de los sueños que se promueven, la altura de las pretensiones del que las redacta. ¿Qué es sino, entonces, un manifiesto más que la suma de utopías y ciertas concesiones realistas? ¿Se puede concebir, acaso, un manifiesto, un decálogo en el que sólo se adviertan cuestiones prudentes, plausibles y realizables? ¿No sería acaso esto, más bien, un memorando, un plan de acción digno de una oficina o de un funcionario más que de un literato? Según este criterio que acabamos de explicitar cabría, por lo mismo, reevaluar el impacto de los textos que promueven una poética —textos desiderativos—; reevaluarlos, digo, a partir no sólo del impacto de sus propuestas en un momento determinado, sino también desde el nivel de frustración y de derrota en el que cayeron sus expectativas.

La aparición de una poética, en conclusión, supone una consolidación del proceso de escritura, una suerte de prueba de madurez que faculta a un autor para decir a sus pares: esto es en lo que creo. Significa también un proceso de toma de consciencia doble: por una parte de su condición de dramaturgo (en el caso que nos ocupa) y por otro lado, de las características de su escritura en el contexto sociocultural que lo alimenta.

Benito Escobar Vila
és dramaturg, llicenciat en Lletres
i en Estètica per la Universitat
Catòlica de Chile. Actualment
cursa el doctorat en
Arts Escèniques per la UAB.