

ESTRATEGIAS DRAMATÚRGICAS

Muestra de teatro español de autores contemporáneos.

Alicante, 22 de noviembre.

Una mesa que son tres unidas. O mejor dicho, tres mesas topando unas con otras.

Alrededor, Autores de teatro. Encuentro de Bradomines, y los que no lo son. Encuentro de generaciones.

Más alrededor, espectadores, curiosos, opinadores de todo lo opinable y de lo que no tiene opinión.

En el centro una grabadora y flotando en el ambiente... ¿Cuáles son las estrategias narrativas en el texto teatral?

La pregunta realmente se rehace.

¿Existen estrategias narrativas?

¿Las tiene cada uno de los que rodean la mesa?

RODOLF SIRERA apunta el comienzo del despegue de lo aristotélico con la aparición de la fragmentación narrativa de Brecht.

Pero plantea que el autor sólo propone una linealidad posible dentro de un espectáculo teatral en el que confluyen otras linealidades. El director, los actores, los técnicos, son elementos que hacen que el texto y sus estrategias se vean modificadas y en muchos casos se enriquezcan.

Quizás podríamos estar de acuerdo en la frase 'uno escribe las historias que le gustaría que le contaran'.

JUANLUIS MIRA parte del trabajo en compañía. Y no por estar con otros, sino por pertenecer a una compañía teatral.

Realmente la estrategia dramática son búsquedas. Se escribe para el espectador.

A veces incluso le resulta más difícil escribir sin el condicionamiento de una compañía. Es como no tener muebles y tener que idearlos.

La estrategia narrativa son las estrategias narrativas para buscar cauces distintos para contar una historia.

El director y la producción que dirige al director, también provocan y determinan las historias, las estrategias.

No vale pensar que se trata de escribir lo mismo de siempre, sobre lo mismo de siempre, con el estilo de siempre, cambiando un poco las formas. Existen infinitas historias por contar y por inventar.

Por último, hay que dejar que el espectador sea el último. El que termine de escribir las historias. Dejar los textos abiertos incluso con elipsis que sugieren que sea el espectador quien lo acabe. Hay que asumir que el espectador de teatro de hoy se ha formado como espectador de cine, y hay que hacer un cierto acto de humildad cogiendo del cine aquello que el espectador busca en un espectáculo.



ÍÑIGO RAMÍREZ DE HARO con la

tranquilidad ácida que le caracteriza, con esa sutil crítica constructiva demoledora, plantea sus tgres premisas en esta mesa:

- Su lucha contra el monoteísmo en todos los sentidos. No existe el cómo hacer algo, ni el más (superlativo).
- No escribe lo que quiere, sino lo que puede.
- No sabe de qué se habla en esta mesa cuando se habla de historias.

Escribe a partir de ideas generadoras y los resultados, con las mismas ideas, no son parejos.

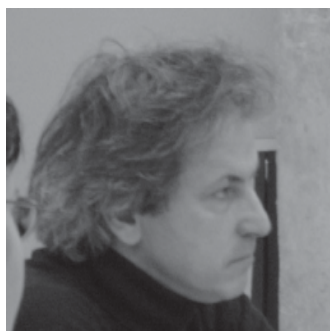
El análisis lo hace a posteriori. Escribe y, luego, analizando se da cuenta de que no se parecen entre sí.

Una cosa clara. El teatro no debe competir con el cine y su excesivo realismo porque el teatro, sencillamente no te lo crees, o con la televisión y sus diálogos ingeniosos que lo hace mucho mejor.

Hay que acordar que el teatro está en un momento de complejización.

Por eso, el teatro, debe tener tres requisitos:

- Considerar básico el contraste Director - Actor - Autor, interesante que sea la misma persona quien desarrolle las tres facetas.
- Recuperar el escándalo social desde el teatro. Tiene que generar reacción y, normalmente negativo en algunos círculos sociales.
- Escribir para un público general y agarrarlo por los huevos. No quiere escribir para sus amigos eruditos y filósofos. No quiere escribir a espaldas del público.



Cuando los directores de escena que se hacen internacionales dicen que los autores españoles no existen... Cuando los profesores de Universidad se dedican fundamentalmente a autores muertos... Cuando los críticos y periodistas resaltan sólo a los autores que vienen del extranjero... Cuando los productores de teatros llamados comerciales o de teatros públicos, programan básicamente autores norteamericanos y del norte de Europa... O los autores españoles contemporáneos nos defendemos a nosotros mismos o no nos va a defender ni su....

LUIS MIGUEL GONZÁLEZ aporta la idea de que uno escribe según lo que ha leído.

A él le impactó *La Ilíada* y *La Odisea*. Era como una ceremonia religiosa. Una y otra vez.

No le gusta la literatura. Le gusta Homero. Por eso se dedicó a escribir novelas.

Vió *Roma ciudad abierta* y estudió cine, porque quería hacer eso que había visto. Aprendió cine, hizo cortos, pero le faltaba que esos que se paseaban delante de la cámara respondieran a algo más que a aprenderse el texto. Y entonces, se acercó al teatro.

Vió a Kantor y quiso hacer teatro. Y en el teatro descubrió que había y hay una ceremonia de lo sagrado. Acotar un lugar, para contar la historia, el mito, Homero.



Esta es la base, el relato, el mito o el anti-mito, que se parecían mucho en cine y el teatro. era la misma historia.

Puede ser escandaloso si se lo toma como sagrado. Si el teatro no son espacios para lo sagrado, no puede haber espacios para el relato o para el anti-relato.

La vanguardia, la desestructuración y fragmentación del relato está ya asumida.

El siglo XX nos dio tres genios, John Ford, Joyce y Picasso, cada uno a su aire, y Ford fue el único constructor de relatos. Y son las historias, los relatos, los mitos, los que provocan las ganas de parecerse a ellos. Wenders, Barba...

El trabajo en cine y teatro le ha hecho ver que es inoperante el desprecio mutuo de ambas artes. Realmente el relato, el mito, es el mismo contado con técnicas diferentes.

¿Por qué la gente de teatro sólo escribe para teatro y la del cine sólo para el cine? En países anglosajones lo tienen asumido como dos trabajos paralelos y parejos.

La respuesta final a las estrategias es..., o puede ser..., que hay estrategias donde no hay relato, donde hay vacío.



A PILAR CAMPOS GALLEGO

le da miedo el hecho de que se esté sustituyendo la obra de teatro por el propio discurso dramático. Hay autores que parecen tener muy claro cómo escribir y ella no tiene ni idea.

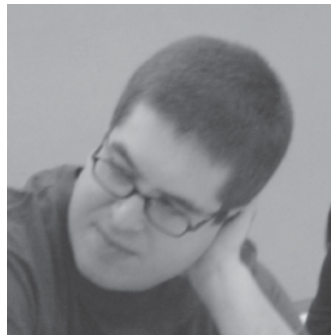
No sabe cómo se plantea una obra de teatro, pero sí tiene claro que cada obra de teatro es un universo único. La historia nos elige, ella le da importancia a la escucha de aquello que quiere ser contado.

Ha hecho talleres con Juan Mayorga, Rodrigo García o Paloma Pedrero. Hay algo que quiere ser contado y que decide cómo quiere ser contado.

Y hay algo que le da miedo y es que, como espectadora se ve que se acaba contando la misma historia de la misma manera. Ella cree que hay una historia que contar y no se plantea si hay tales personajes u otros. Busco sólo lo que la historia necesita.

Es mucho más interesante explorar todo lo no teatral para hacer lo teatral. Sí tiene claro que el autor no debe perder nunca la autoridad frente a su texto.

JORDI GOMAR es un actor que escribe, por necesidad externa. Cuando se trabaja en un grupo de teatro con muchas personas a las que no se les quiere dar un papel de 'Guardia 1', 'Guardia 2'... O se busca una obra de gran desarrollo y muchos personajes de autores del este que no tienen relación con la realidad de los componentes o hay que ponerse a escribir.



¿Estrategias? No sabe si existen estrategias. Hay cosas que contar e intenta saber cómo contarlas. Al ser joven y haber escrito un par de cosas, las referencias son todas. Cuesta entender cuáles son los objetivos que van a trascender de lo que escribe, porque escribe de lo que le gusta. Si uno es un revolucionario, lo que escriba trascenderá como revolucionario. Forzar que sea revolucionario sin serlo, no cree que funcione.

¿Qué le gusta al público? ¿Quién es el público? En cuatro teatros de la misma zona, pueden estar representando obras de cariz muy distinto, hasta zarzuela, sainetes, absurdo, vanguardia y hay público para todos.

¿Para quién escribe? Para sus amigos, para sus colegas del barrio. Para que se vean. Que se identifiquen con los personajes y las situaciones. Ha nacido con la televisión puesta en casa, con los mitos de la infancia, pero también con Bruce Lee, los dibujos, el fútbol, el chat...

La dramaturgia no sufriría su ausencia. El mundo no sufriría su ausencia. Y él no sufriría la ausencia de la dramaturgia. Y no existe la angustia vital de contar cosas. Las cuenta porque le apetece. Por placer.

Es MARILIA SAMPER,

la más joven, según ella, la que menos tiene que aportar a esta reunión, ¿seguro!

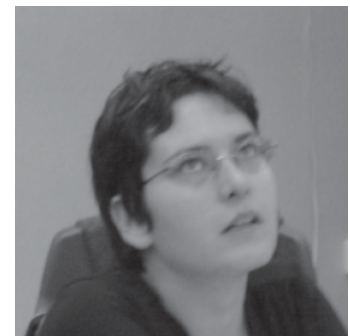
Escribe con total libertad. No tiene fans, ni se debe a su público. No se plantea premisas a la hora de escribir.

Le interesan las historias, pero fundamentalmente le interesan las historias contadas a partir de los personajes.

Desconoce la estructura teatral. Escribe por el morro pero cree que no le salen mal las cosas.

Escribe lo que le sale y seguro que hay cosas que se caen por su propio peso porque no sabe escribir.

Pero creo que la clave de que no se le de mal es que le encanta profundizar en lo que pueden aportar los personajes.



Cada uno es de donde ha venido y le gusta, por ejemplo la economía del lenguaje. No decir texto por decir, si no tiene razón de estar. Puede que lo considere un error y a otros les encante, pero es su vivencia y su criterio.

Cree que sobra intelectualidad y falta visceralidad y por ahí está buscando

No pretende innovar nada. Y por ser joven no hay que ser obligatoriamente transgresor. Sobre todo si transgresor significa decir constantemente coño, mierda, polla...

El teatro te tiene que llegar, mover de alguna manera. Cierta cercanía.

Como posibles **CONCLUSIONES**, subraya

EDUARDO PÉREZ RASILLA

- Se han destacado las influencias del cine como técnica y como mito. La realidad, la rapidez.
- También como rasgo común es el paralelismo entre mito e historia. Y sólo puede haber historia cuando hay mito o anti-mito.
- Se ha hablado de ese no encasillamiento. Romper las expectativas. Nadie tiene por qué escribir de esta o de esa manera.
- Entronca también con la idea de que hay que escribir desde la libertad.
- El compromiso personal es con la escritura, no con lo que se espera de uno.
- Por último se tiene en cuenta el público.
- Se pueden contar cosas parecidas con experiencias incluso antagónicas.
- La presencia pública del teatro ha de ser mayor de lo que es, porque no ha de hacerse de espaldas al público.
- En cuanto a las estrategias, hay cierto apuro a asumir que se tiene, incluso de soslayan evitando el concepto y 'echándole la culpa' a la propia historia. Hay cierto pudor o miedo para entrar en esto.
- Determinados discursos de algunos dramaturgos, terminan ahogando su propia dramaturgia. Asistimos a maravillosos programas de mano que anteceden a textos bastante inanes. Siempre estaría mejor lo contrario, un programa que no dice nada y después una historia fascinante. ¡Podrían haberse esmerado un poco.



Surge entonces la amarga polémica de la generosidad frente a la traición. De por qué el autor no puede ser autoritario con su texto y se debe a los caprichos de un director o una producción.

Íñigo Ramírez de Haro da la clave junto con Juanluis Mira.

Depende del acuerdo que tenga el autor con la producción. A Íñigo le encanta 'donar' la obra para que el elenco haga con ella lo que quiera y, cuando la ve encima del escenario, les da las gracias y sin duda hay algo nuevo, y mejor en la propuesta.

La autoridad no debe equivocarse con autoritarismo, a no ser que el acuerdo autor / compañía sea ese.

Y es más, están un poco lejos los tiempos en que el texto era la base de toda producción. Cada vez más se considera el lenguaje literario como uno más del producto teatral.

Y es interesante considerar que el texto que dona el autor, generosamente, no es una obra de teatro completo hasta que no surge con todos los lenguajes encima del escenario.

Luis Miguel apunta que autoridad significa poder, pero poder de renuncia. No retener la autoridad sin más. Para eso es mejor esperar al director en una esquina... ●

ÑAQUE EDITORA