

SERGIO BLANCO

La mano poética de Abraham...

«La representación teatral no sería el lugar de una unidad reencontrada, sino el lugar de una tensión, nunca apaciguadora, entre lo eterno y lo pasajero, entre lo universal y lo particular, entre lo abstracto y lo concreto, entre el texto y la escena. La representación no realiza, más o menos, un texto: lo critica, lo fuerza, lo interroga. La representación se confronta a él y lo confronta a ella. No se trata de un acuerdo, sino de un combate.»
(Bernard Dort)

Pensar sobre la escritura teatral —al menos sobre la mía—, me es imposible sin reflexionar al mismo tiempo, y de forma irremediable, sobre el vínculo que esta misma mantiene con la escena para la cual es escrita: ese espacio externo a la palabra, pero, al mismo tiempo, engendrado por dicha palabra. Concebir el vocablo teatral sin concebir simultáneamente la escena es una empresa desprovista de sensatez, puesto que, en el teatro, los sentidos no emergerán nunca del texto, sino del conjunto de aquellos procedimientos escénicos —entre los cuales el texto es apenas un elemento más—, que se encargarán de construir la representación.

La escritura teatral es tan solo una fase —y no necesariamente la primera como comúnmente se suele hacer creer— de todo un proceso de producción en el cual intervienen toda una serie de componentes tan indispensables los unos como los otros. Y al igual que el resto de los demás elementos que Alain Badiou define como «componentes materiales e ideales extremadamente discordantes, cuya única existencia es la representación», el texto tampoco estará apto para existir aisladamente fuera de la realización escénica final, porque como lo explicita el propio Badiou: «la idea acontece en y por medio de la representación: es irreductiblemente teatral y no preexiste a su entrada en escena».

Un texto de teatro no preexiste, entonces, a su representación: mientras no haya acontecer escénico, el texto teatral no existe, no puede existir, puesto que, como cualquiera de los demás «componentes materiales e ideales», el verbo no puede

anteceder por sí solo a la escena. La escritura teatral es para mí, solamente, un proyecto de existencia: la organización de toda una serie de unidades y dispositivos lingüísticos que si bien son aptos para construir la escena, son sin embargo incapaces de preexistirla. Una pieza de teatro solo existe en escena y nunca fuera de ella.

Discrepo profundamente con la idea que sostiene que un texto teatral goza de un estatuto excepcional y privilegiado que lo diferencia y extrae de este conjunto de componentes que constituyen el andamiaje teatral, permitiéndole ser el depositario de un sentido inicial y supremo que deberá ser representado e interpretado por un director y su equipo de técnicos y actores. En lo que a mí respecta, no concibo de ningún modo al texto de teatro como el custodio de una significación preestablecida que debe ser dilucidada por la representación. Esta forma de concebir la pieza teatral encierra en sí misma un contrasentido fundamental ya que todo texto de teatro, desde el momento que está destinado a la escena, será siempre, y más allá de su voluntad, una entidad forzosamente abierta e inacabada.

La gran incongruencia que plantean algunas formas que descienden del drama moderno es justamente, la de pretender que es en el texto en donde reside el sentido único. Esto último termina atentando contra la esencia epistémica y fundadora del teatro que no puede ser otra cosa más que ese espacio concreto, en donde los significados serán inexorablemente, contruidos de manera colectiva por —y desde— la escena. Es claro que todo esto responde a una importante querrela en torno al tema de la producción de sentido en el espacio teatral. Aceptar la apertura del texto de teatro y considerarlo como un discurso más, dentro de todo un conjunto de lenguajes que colectivamente terminarán produciendo un sentido sumado, gracias a toda una serie de procedimientos escénicos, implica obviamente terminar con la idea de que el autor es el único que posee el monopolio del sentido —del 'logos'. Todo esto implica, además, reconocer una participación plural a la hora de manipular los significados, cosa, esta última, que obviamente no agradaba mucho a los hacedores del teatro burgués del siglo XIX, quienes eran los representantes de una nueva clase ascendente y ávida de controlar la producción del saber.

Escribir una pieza de teatro no significa para mí la construcción de significados cerrados que deberán ser ejecutados por la escena, sino que, por el contrario, significa la construcción de las «condiciones» que permitirán producir sentidos múltiples. Ninguna de mis piezas construye sentido, sino que proponen, solamente, una posibilidad de construcción semántica. La escena no es para mí un espacio de exhibicionismo textual, sino que es una verdadera plataforma autónoma que crea sentidos propios, gracias a una intervención concertada de discursos sonoros y visuales.

Es por ello mismo que no sólo nunca puedo responder a las obstinadas preguntas acerca de los significados que he intentado articular en mis piezas, sino que, además, siempre me he mostrado completamente indiferente a todas las hipotéticas especulaciones que intentan dictaminar si los «supuestos sentidos» de mis piezas han sido, o no, comprendidos por los directores, o lo que es peor aún, respetados. El sentido no nace en el acto de escritura, sino que surge en el acto escénico. Mis textos de teatro están completamente y radicalmente abiertos a que los significados surjan de la totalidad del mecanismo teatral, ya que, desde su propia gestación textual, han sido concebidos como meros útiles de trabajo que solo funcionarán en la medida que sean descifrados escénicamente.

Nunca dejo de insistir en que mis textos están dispuestos a ser concretados estéticamente y semánticamente por la materialidad de la escena: cualquiera de mis piezas teatrales asumen su in-completitud e in-suficiencia, es decir, su estatus de piezas inconclusas. Mis textos, sin la escena, no son más que una materia literaria hueca. Nunca dejé de considerar el verbo como principio: el vocablo como germen: la palabra como resorte y disparador de un posible acontecimiento escénico. Una pieza de teatro es apenas una invitación: un comienzo: el umbral de algo que no sucederá en su estéril expresión literaria, sino que sucederá en otro lugar.

El espacio teatral es un territorio plural en el que todos —incluso y sobre todo el espectador—, pueden participar en la construcción del saber: no es por azar que el texto de teatro nace junto con la emergencia de la democracia ateniense, que, a fin de cuentas, es la fundación del reconocimiento y la aceptación social del colectivo.

Y es, precisamente, esta misma construcción plural y colectiva del saber, la que me lleva a sostener que en medio de la sociedad hipermediatizada en la cual nos encontramos actualmente inmersos, y que no hace más que ahogarnos a través del diluvio permanente de imágenes inconexas y dispersas —para manipularnos y digitarnos mejor—, el teatro se levanta como uno de los pocos espacios alternativos capaces de invitarnos a una posible elaboración semántica. En efecto, en medio del actual neofascismo hacia el cual lentamente se va deslizando este ultraliberalismo salvaje de un mundo pos-industrial que como bien lo describe María Esther Burgueño «promete la felicidad mientras dosifica la destrucción», el teatro se levanta como uno de los últimos espacios de resistencia en donde todavía es posible participar en esa construcción de sentido que nos impide la sociedad espectacular del mega-consumo.

En esto último es en donde reside su infranqueable e increíble capacidad de sobrevivencia antropológica: la posibilidad de una ceremonia a escala humana, en la cual la escena y la sala se encuentran en directo y sin ninguna intermediación tecnológica —eso que se llama «convivio»—, para intentar una elaboración semántica común. Y al mismo tiempo, es en esto en donde reside, también, su poderosa dimensión política, ya que, por medio de la defensa de este espacio de discusión semántica colectiva, el teatro apuesta, así, a re-fundar el imprescindible «contrato natural entre los humanos» del cual tanto habla Michel Serres.

Si no concibo al texto teatral como un objeto aislado de la escena que cuenta con sus sentidos propios y preestablecidos, sino que lo pienso como un componente más que participa e interviene democráticamente en la compleja red de diferentes discursos visuales y sonoros que se entrecruzan en forma simultánea en el espacio de la representación escénica, entonces, creo que mi tarea de autor teatral es la de componer todo este denso espesor de signos que componen la escena: distribuir y articular todo un conjunto de discursos escénicos capaces de componer una verdadera retórica espacial.

Como lo he escrito en varias ocasiones, mi labor de dramaturgo es la de escribir un texto —o textura—, que consistirá en el enhebrado de todo un entretejido compuesto de ruidos, cuerpos, sonidos, luces, formas, palabras, músicas, movimientos, objetos, etc.,

en el cual ninguno de todos estos elementos dominará a otro, sino en el que todos se articularán igualmente, en ese lugar concreto que es la escena.

Ahora bien, puesto que de todo esto se desprende que el texto y la escena no son dos entidades opuestas que se suceden cronológicamente y territorialmente, sino que son dos entidades que interactúan simultáneamente en el mismo tiempo y espacio —de hecho utilizamos la expresión «escribir una escena»—, sostendré, entonces, que ambas se contienen mutuamente. Pero esta contención funcionará no como un vínculo de complementariedad (que implica forzosamente una diferenciación), sino como un vínculo de inclusión (que implica una identificación), es decir que ninguna de estas dos entidades viene a complementar a la otra, sino que ambas se incluyen mutuamente. Del mismo modo que toda representación escénica encierra en su interior un texto, también es posible reconocer que todo texto enclaustra una representación escénica que estará contenida virtualmente en su interior lingüístico.

Es por esto último que escribir una pieza de teatro consiste esencialmente, en la programación de la escena desde la propia lengua, es decir, la articulación de toda una serie de códigos —¿genéticos?— que, además de promover una ficción, serán capaces de contener en su interior su concretización escénica. De allí mismo, la importancia de conocer el espacio de la representación escénica, ya que cuanto más conocemos la escena y las contingencias materiales de representación hacia las cuales se proyectará un texto, mejor podremos componer estos códigos verbales. Cada día estoy más convencido de que la palabra teatral no debe ser indiferente a la materialidad de la escena, sino que debe tratar de considerarla en todo momento, para poder contenerla de la mejor forma posible en sí misma.

El verbo teatral de Shakespeare está influenciado por las condiciones de representación de su época, al igual que, en las piezas de Racine, es posible reconocer que la materialidad del espacio escénico afecta en forma evidente toda su escritura. Tanto en la palabra teatral del uno como del otro —sin lugar a dudas, conocedores exhaustivos de los espacios escénicos de sus respectivas épocas—, es posible reconocer la influencia capital que opera la escena en sus verbos teatrales y, sobre todo, en la estructuración espacial de la acción dramática. A la exuberancia de la arquitectura

escénica barroca de los teatros isabelinos, le corresponde una palabra profusa y excesiva, mientras que al racionalismo de las escenas clásicas francesas del siglo XVII, reducidas a un espacio extremadamente íntimo y estrecho de salón para una corte de privilegiados, le corresponde una métrica íntimamente ordenada, equilibrada y mesurada.

Se trata, entonces, de una doble influencia bilateral que ejercen mutuamente entre sí la escena y la palabra, en donde, como lo acabamos de ver, ninguna complementa a la otra, sino que ambas se incluyen recíprocamente: el espacio escénico modela la palabra teatral que al mismo tiempo construye este mismo espacio de representación. Esto es lo que hace que mi trabajo de escritura teatral gravite en torno a la idea de ser permeable a la materialidad de la escena para poder, así, producir toda una serie de núcleos verbales que contengan a su vez y en sí mismos —como si se tratara de poderosos resortes vitales que se encuentran en el interior mismo de las palabras—, la capacidad de poder construir dicha escena. La propia escritura contiene en su «adentro» verbal una parte de su propia escenificación: de su propia concretización: de su propia encarnación semántica y estética, aquello que Roland Barthes destacaba al decir que «la teatralidad debe estar presente desde el primer germen escrito de una obra, es un dato de creación, no de realización [...] el texto escrito es de antemano arrastrado por la exterioridad de los cuerpos, los objetos, las situaciones».

La palabra teatral encierra en sí misma la extraordinaria capacidad lingüística para poder ser encarnada escénicamente, y por medio de esta encarnación que la pronuncia auditiva y visualmente —es decir que la vivifica como voz e imagen—, desaparecer en tanto que vocablo. Es inevitable: una vez que la palabra es dicha, se desvanece irremediabilmente: una vez que se vuelve fonema, luz, gesto o espacio, la palabra se diluye y se disipa para siempre. El trayecto de escenificación de una palabra es el itinerario fatal de su propio suicidio lingüístico.

Esto es lo que hace que el dispositivo teatral consista en un modo de vivificación por medio de un sacrificio: de hecho, ¿no es acaso con una inmolación que los atenienses celebran la palabra teatral? Nos guste o no, escribir una palabra dentro de una pieza de teatro es sentenciarla a muerte.

La escritura teatral es, en definitiva, un verdadero procedimiento de aniquilación: la palabra está condenada a desaparecer para dar nacimiento a la escena que no es otra cosa más que la huella de su deserción. Por ello mismo, en varias oportunidades he sostenido que el acto de escritura teatral no es tanto el acto de gestionar una presencia, sino el acto de lograr establecer una ausencia: la de la palabra perecedera.

Si en un inicio sostuve que la palabra teatral no puede preexistir a la representación escénica, y si ahora afirmo que no sobrevive tampoco durante la representación que la sacrifica para dar lugar a la escena, entonces, es posible —e incluso hasta deducible—, sostener que la palabra teatral no tiene posibilidad de existencia: es solo un instante transitorio entre el folio textual y el acontecimiento escénico. Es en este sentido que toda palabra teatral es extremadamente frágil y efímera. Y esta misma imposibilidad de presencia lingüística es la que, finalmente, la terminará volviendo abismalmente poética.

De allí la extrema complejidad de la escritura teatral, ya que, además de exigir un conocimiento exhaustivo de la escena, requiere, a su vez, una comprensión profundamente pasional y vehemente de la lengua. En definitiva, solo podemos sacrificar aquello que poseemos intensamente como está estipulado en el inicio de los comienzos: «Toma a tu hijo, a tu unigénito, a quien tanto amas, a Isaac»...

París, Julio, 2007