

CONSIDERACIONES SOBRE LA CREACION TEATRAL

Por Franklin Domínguez*

¿Qué se pretende encontrar cuando hablamos de la formación de dramaturgos? Hablamos de la preparación para serlo o de las condiciones por las cuales puede llegar a serlo? ¿Puede hacerse el dramaturgo? ¿Cuáles reglas rigen su trabajo? ¿Para quién trabaja el dramaturgo? ¿Qué puede hacerlo exitoso? ¿Como llegar al público y hacer que éste acepte una obra? ¿Están nuestros públicos preparados para recibir todo lo que queremos darle?

Goethe decía que “escribir para el teatro es un asunto muy peculiar... Supone una cantidad de exigencias que Ud. debe aprender y un talento que Ud. debe poseer. Ninguno es corriente y ambos son esenciales”.

Partiendo de esta idea que encontraremos repetida vamos a esbozar algunos puntos que nos han sido de mucha utilidad en nuestro trabajo puesto que lo han facilitado y creemos que son de aplicación general que economizan tiempo al aprendiz de dramaturgo. Son principios básicos para el ejercicio de la dramaturgia. Tomándolos en cuenta luego ya se podrá experimentar libremente si se desea.

A) Lo primero que necesita un escritor que desee incursionar en el teatro es poseer lo que llamaríamos “instinto dramático”. Talento lo llaman Goethe y Robert Finch en su libro *Cómo Escribir una obra* cuando dice: “La habilidad para escribir una obra exitosa depende grandemente de la posesión de un talento particular el cual no es posible aprender”. O, como afirma Kenneth McGowan: “El hecho, la realidad es que los dramaturgos nacen, no se hacen”. “Sin embargo, agrega, y es por esto que se escriben libros acerca de la dramaturgia, un cierto número de escritores posee un talento dramático innato e instintivo y este talento puede ser impulsado hacia adelante y ampliado y guiado hacia una expresión más rápida y efectiva para el drama escrito”.

* Conocido dramaturgo, autor y actor dominicano. Su numerosa producción teatral le ha valido reconocimiento tanto en su país como internacionalmente y premios a su labor, entre ellos, el nacional de teatro de la República Dominicana.

Es decir que ese instinto dramático sería ese algo tan personal, tan dentro de sí mismo, tan propio del escritor que lo impulsa a expresarse a través del diálogo y de las situaciones dramáticas con tal efectividad que, casi inconscientemente, maneja con habilidad muy propia las reglas del juego teatral para producir acción dramática.

No basta con que se escriba buen diálogo, se tenga un buen tema, se plantee un argumento de gran interés, se necesita, al mismo tiempo que exista la intuición de cómo manejar todos estos elementos y organizar las escenas y desarrollar los caracteres de la obra de tal forma que se logre la magia teatral. Será muy difícil para un escritor lograr comunicación con el público si carece de esta condición innata, de este instinto. Es en esta habilidad natural, que no puede enseñarse en ninguna clase de dramaturgia, donde reside muchas veces el éxito o fracaso de una exposición teatral.

De seguro habremos escuchado a muchos decir “el tema es interesante, pero se le escapó de las manos al autor” o “la obra es interesante pero no logra convencer o impactar, es confusa”. En el fondo de estas aseveraciones simplemente se encuentra la ausencia de ese instinto dramático que pudo haber conducido con habilidad eficaz la mente del autor en la organización de su trabajo.

B) Supongamos que poseemos el instinto dramático, entonces, ¿cómo empezar a escribir una obra teatral, qué hacer, qué necesitamos para iniciar nuestro trabajo?

Algunos dicen que basta con que tengamos un incidente que precipite el conflicto de caracteres o que resuelva ese conflicto. Otros se conforman con poseer un tema o lo que llamarían “una idea” y otros hasta dicen que teniendo un título pueden desarrollar un argumento.

Yo, particularmente, participo de la opinión de William Archer quien recomienda que debemos partir en nuestro trabajo del “argumento que nos elige a nosotros, de la idea que llega cuando menos la esperamos, de los lugares en que menos hemos pensado, clamando a las puertas por nacer y que no nos dejará tranquilos hasta que la convirtamos en cuerpo y alma dramáticos”. Esto es, en cierta forma, lo que Ionesco ha querido decir cuando explica el proceso emocional

que dio nacimiento a algunas de sus obras que han sido consideradas más dramáticas como *Amadée* y *Víctimas del Deber*. Sin querer juzgar sus obras Ionesco dice que sólo ha buscado explicar el material emocional que lo llevó a escribirlas y sus fuentes: una motivación o disposición a escribir y no una ideología; un impulso y no un programa; la unidad cohesiva que asegura estructura formal a las emociones en su estado primitivo, satisface una necesidad muy profunda y no responde a la lógica de algún orden estructural impuesto desde fuera; no sumisión a alguna predeterminada acción sino la exteriorización de un dinamismo psíquico, una proyección a la escena de conflictos internos, de ese universo que reposa dentro”.

Y, realmente, la obra que parte de una idea sin que esa idea haya llegado a nosotros en forma natural, espontánea, puede resultar trabajada artificialmente porque se nos dificulta descubrir cuando es realmente valiosa para el teatro. Pero esa idea que nos llega sin estarla esperando, que nos choca y perturba como un mosquito molesto y nos motiva a trasladarla a la escena, sí puede brotar con veracidad y hacer saltar la llama creadora de emociones dramáticas.

C) El material con que se ha de trabajar es también importante. Debe ser un material de tal significación y atractivo que interese al público y que no sólo permita el conflicto de caracteres y el suspenso sino que tenga tal fuerza que pueda generarlas sin destruir o falsear los elementos elegidos.

Debido a que nuestro material de trabajo debe ser tratado con espontaneidad y sinceridad es por lo que recomendamos que tratemos de utilizar aquellos caracteres y acontecimientos que nos son familiares, que están más cerca de nosotros, tales como nuestros vecinos, nuestros funcionarios, amigos, o nuestro pueblo, nuestro barrio, nuestro país, etc.

D) Encontraríamos en el mismo problema argumento para nuestras piezas. Lo más recomendable sería partir de los caracteres o de situaciones que nos rodean. Una persona puede servirnos para desarrollar un argumento y si una no es suficiente podemos unirla con otra o con otras, entremezclando y aprovechando nuestras experiencias con ellas. Lilian Helman, inclusive, logró la obra que quería mezclando el argumento de dos obras que revoloteaban en su ca-

beza sin poder concretizar ninguna de las dos hasta que decidió fundir ambas.

Ahora bien es preciso tener en cuenta que estos caracteres y situaciones que sugerimos arriba se nos presentan generalmente en estado bruto, rudimentario y necesitamos modificarlos en cierta forma, pulirlos, transformarlos en material interesante.

E) Los aprendices de dramaturgos siempre tienden a escribir sus primeros trabajos como drama o tragedia en vez de escribir comedias, olvidando que Chejov solía decir que amaba el "vaudeville" y recomendaba que se escribiera con lenguaje poderoso pero "simple", para ser comprendido por el público. Y debido a esta tendencia al drama o la tragedia, que complican el trabajo, el balance señala que, generalmente los resultados son piezas truculentas y exageradas o morbosas. Creen que con el drama su trabajo es mejor apreciado o valioso.

Mi experiencia con el público me ha enseñado, a través de sátiras o comedias, que el público suele identificarse tanto como en el drama, con un mensaje dado sutilmente entre risas.

F) La tragedia de frustración debe evitarse porque al público no le gusta. Aún en la muerte el protagonista debe siempre dejar en el público un sentimiento de realización detrás de él.

G) El aprendiz de dramaturgo debe evitar también la rapidez tanto en la concepción de su obra como en el trabajo.

H) No debe preocuparnos ser originales. Esto no es importante. Bien sabemos que muchos autores han trabajado sobre un mismo tema y los resultados han sido valiosos independientemente, lográndose obras de calidad indiscutible y es que, como se ha repetido muchas veces "nada hay nuevo bajo el sol" y así nos encontraremos que los mismos temas se repiten una y otra vez aunque con las diferencias que el enfoque y tratamiento del autor les impriman.

I) En la dramaturgia hay cosas que pueden aprenderse y otras que no pueden ser enseñadas.

Será difícil enseñar cómo escribir buenos diálogos, cómo descubrir buenos argumentos, cómo crear caracteres, cómo decir algo importante, cómo desarrollar crisis, conflictos, obtener un buen clímax, usar complicaciones dramáticas que provean suspenso.

Pero sí se puede orientar, cuando el escritor posea la intuición dramática necesaria para escribir teatro, algunas reglas que facilitarían el trabajo del autor y lo ayudarían a ganar tiempo en su trabajo, tales como: lograr una buena exposición mediante *el planteamiento* de cosas del pasado, el "background" que el público necesita conocer para comprender mejor los caracteres y el argumento de la pieza; *la preparación* de escenas o caracteres para que, en el momento preciso, produzcan el efecto que deseamos; *la eliminación* de elemento superfluos que puedan restarle unidad emocional a la obra.

No hay que olvidar que el teatro se escribe para un público. Louis Jouvet lo ratifica al señalar que "ningún trabajo dramático es válido a menos que encuentre un público que lo escuche y lo haga vivir, ya que es el público el objeto y razón para el trabajo dramático y esto impone al teatro la necesidad de dejar satisfecho a ese público; aunque para algunos esto huele a comercio". Pero, indiscutiblemente, el objetivo principal de una obra debe ser crear una reacción emocional favorable en el público, satisfacerlo.

Kenneth McGowan nos recomienda 7 palabras básicas que asegurarían el logro de interés en la audiencia y son las siguientes: EXPOSICION (asuntos que, ocurridos en el pasado, el público necesita conocer para comprender mejor la obra y sus caracteres); PREPARACION (asuntos del pasado o del presente que deben ser planteados previamente a fin de que en el momento preciso produzcan determinado efecto con naturalidad y efectividad); COMPLICACION (un hecho o un carácter, que ya ha sido planteado en la obra, se presenta para adelantar el argumento y aumentar el suspenso); SUSPENSO (preocupación por la posibilidad de un conflicto y acerca de sus consecuencias); CONFLICTO (tensión entre dos o más caracteres que lleva a una crisis menor o mayor o a un clímax); CRISIS (el desarrollo mayor o menor de un conflicto); y CLIMAX. (el punto más alto de una serie de crisis).

J) Antes de comenzar a escribir una obra debemos saber con qué material contamos, analizarlo, estudiarlo. Después de conocer nuestro material, la intuición dramática nos llevará a determinar si será o deberá ser utilizado, en un acto, en dos o en tres actos.

Generalmente encontraremos obras que, en vez de dos o tres actos, debieron escribirse en uno. El haberla extendido demasiado, sin contar con material suficiente o sin conocer bien nuestro material, podría llevarnos a una pieza aburrida o repetitiva, forzada y, por supuesto, a un fracaso. Y puede suceder también lo contrario, una obra en un acto que, por exceso de material importante, pudo bien haberse llevado a dos o tres actos.

Luego de haber determinado y clarificado nuestro material, lo recomendable es planear el desarrollo de la acción, dividir el material para utilizarlo en el primero, el segundo o el tercer acto, planificar las escenas de tal modo que la acción dramática siempre avance, proyectar el diálogo y su desarrollo de tal modo que la pieza también avance.

Generalmente yo divido mis actos por escenas y para cada escena proyecto cuáles caracteres aparecerán, qué dirán o harán y hasta qué momento de la obra dirán o harán lo proyectado y anticipo y planifico el final del acto o de la obra y hasta reservo líneas claves del diálogo para los mismos.

Pero es interesante —y eso hace más excitante y sorpresivo el trabajo del dramaturgo— saber que no siempre las cosas resultan como las planeamos y puede ser que los acontecimientos y, principalmente, los caracteres de nuestras obras se “rebelen” contra el autor e impongan a final de cuenta sus ideas y su criterio dando así un nuevo giro al desarrollo de la trama que nos obligará a modificar o alterar escenas o caracteres previamente definidos.

Yo he pasado por la experiencia de ver a un personaje que había planeado morir en la obra imponerse y sobrevivir por encima de mis deseos. También he visto personajes proyectados para ser secundarios en la pieza, venir hacia adelante y convertirse en caracteres principales o demasiado relevantes que roban la atención del público. Tengo muchos ejemplos de ellos en mi teatro. Y son tan atrevidos los

personajes que hasta alteran, modifican o “revolucionan” su diálogo sin que uno pueda controlarlos, porque, en el fondo, nos divierte verlos actuar libremente y hasta nos hacemos cómplices de ellos en su empeño de “rebelarse”. Luego, pasada la catarsis hermosa de la crea-

ción, vemos a esos caracteres, a esas situaciones, con vida propia independiente completamente de la nuestra, nos lucen como “extraños” cuya aparición no comprendemos. Me ha ocurrido muchas veces, relejendo algunas de mis obras, que me pregunto: ¿de dónde me salió decir esto? ¿cuándo decidí que esto fuera así? ¿cómo decidí escribir acerca de este o aquel personaje o esta o aquella situación? ¿cuándo me sentí motivado y por qué? ¿de dónde saliste?

Asimismo, luego de planificadas las escenas, procedo a crearle una historia, el “background” a que hemos hecho referencia anteriormente a cada uno de los caracteres de la pieza a fin de configurarlos mejor y definirlos con caracteres propios. Es lo que hacía Enrique Ibsen con tan buenos resultados para la configuración de sus maravillosos caracteres que son los que han salvado sus obras de perecer.

En general no me gustan los sirvientes ni los niños en mis obras, a menos que tengan algo importante que hacer en ellas. Trato siempre de eliminar todos los personajes que no aporten nada firme al desarrollo de la trama y, tal como hacía Ibsen, me gusta comenzar las obras en aquel momento crucial en que ya el conflicto de caracteres está planteado y se acerca la crisis de una situación, en ese instante en que ya prácticamente sólo nos espera el clímax del planteamiento general. Quizás ahora se comprenda mejor por qué titulé una de mis obras más conocidas como “El Último Instante”, escrita en el año 1958.

Evito, asimismo, en todo momento, que mis caracteres sean portadores de consignas encaminadas a que el público adopte una determinada posición ideológica. Creo, más bien, como lo hace Bertold Brecht en sus obras, que nuestra meta, aparte de mantener interesado al público —heterogéneo en sí mismo— es el de crearle “inquietud” acerca de los problemas que nos afectan ya sean sociales, familiares o ideológicos. El teatro, visto así, debe ser mucho más que un medio de propaganda. Howard Lindsay escribió con mucho acierto lo siguiente: “Si Ud. va a escribir lo que se llama una obra de propaganda,

no permita que ninguno de los caracteres de la obra se entere de en qué consiste la propaganda. Actúela, no hable de ella. En el momento en que Ud. permite que un carácter sepa en qué consiste la propaganda que Ud. está tratando de difundir, desde ese momento dicho carácter comenzará a hablar y a hablar y Ud. no podrá pararlo, y su obra se tornará inevitablemente autoconsciente". Por su parte, Walter Kerr escribió que "la mejor forma de destruir una obra es forzándola a probar algo". Y Arthur Hopkins, en su libro *Cómo es su Segundo Acto?* da un prudente consejo: "En el teatro, dice, yo no quiero la emoción que surge del pensamiento, prefiero el pensamiento que puede surgir de la emoción". Por esto participo de la idea de que el teatro debe ser creador de "inquietudes", un motivo para alertar las conciencias no para adoctrinarlas en tal o cual sentido —misión que corresponde a los tratados políticos— y de aquí que el planteamiento de nuestra realidad como latinaamericanos debe ser motivo muy importante para que sea seriamente tomado en cuenta al escribir y hacer nuestro teatro, pero sin perder de vista que el teatro auténtico, o el auténtico teatro —el que perdura y sobrevive— no debe ser circunstancial ni necesariamente localista, sino principalmente permanente en su mensaje, tan universal y humano que, como el de los griegos, o como el de Ibsen, para tomar un ejemplo más contemporáneo, sobreviva al tiempo.