

PROHIBIDO
ESCRIBIR
OBRAS
MAESTRAS



Taller
de
Dramaturgia
Textual

José Sanchis Sinisterra



Institut del Teatre

TÉCNICA TEATRAL
SERIE PRÁCTICA

© Diseño editorial y de colección:
Cristina M^a Ruiz Pérez

© Diseño de portada:
Cristina M. Ruiz

© Ilustración de portada:
Andrea Díaz Reboredo

© Ilustraciones de interior:
Andrea Díaz Reboredo

Director de colecciones:
Fernando Bercebal

© José Sanchis Sinisterra

© De esta edición:

ÑAQUE Editora
Pasaje Gutiérrez Ortega, 1
13001 - Ciudad Real
ESPAÑA
ISBN 978-84-944812-6-0

Diputación de Barcelona
www.Institutdelteatre.cat
ISBN 978-84-9803-773-9

1^a Edición, 2017

2^a Edición, 2018

Depósito legal CR-210/2017

Impreso en
Aventura Gráfica S. L.

Queda prohibida, sin la previa autorización escrita de los titulares del copyright, la reproducción parcial o total de esta obra, incluido el diseño de cubierta, por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares mediante alquiler público.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

PROHIBIDO
ESCRIBIR
OBRAS
MAESTRAS



Taller
de
Dramaturgia
Textual

José Sanchis Sinisterra

A Helena y Clara,
mis *obras maestras*.

ÍNDICE

12	INGRESO
14	GUÍA DE LECTURA
17	PARTE I · (PRE)HISTORIA Y UN POCO DE GEOGRAFÍA
23	Mapa 1 (Opciones fundamentales de intervención dramática)
25	Mapa 2 (Distribución del discurso entre los locutores)
26	Monólogo modalidad 1-a
29	De <i>La mujer judía</i> a <i>El ensayo</i>
31	<i>El ensayo</i>
32	Comentarios
35	Monólogo modalidad 1-b
36	Monólogo modalidad 2-a
37	Monólogo modalidad 2-b
38	Monólogo modalidad 2-c
39	Monólogo modalidad 3-a
40	Monólogo modalidad 3-b
41	Monólogo modalidad 3-c
45	PARTE II · EXTRAÑO INTERLUDIO
48	Mapa 3 (Acepciones del término “Dramaturgia”)
53	Modelo Espacial de Yuri Lotman
55	Próximo/lejano
57	Mapa 4 (Intraescena-Extraescena)
59	Apostilla 4 (El espaciotiempo dramático)
60	Apostilla 5 (Dramaticidad del tiempo referencial)
60	Apostilla 6 (El espacio psico-físico en <i>La gaviota</i> y <i>Woyzeck</i>)
61	Apostilla 7 (El tiempo entrópico)
62	Apostilla 8 (La cualificación del espacio)
63	Apostilla 9 (Espacializar el tiempo)
64	Apostilla 10 (Las expectativas temporales de la acción dramática)
65	ANTOLOGÍA DE VESTIGIOS
65	El diálogo
65	Interacción verbal
66	Objetivos
66	Procedimientos de descalificación comunicativa
67	Doble capa de contenidos del diálogo
67	El habla del personaje
68	La ruptura de la cuarta pared

ÍNDICE

75	PARTE III · EL DIÁLOGO Y MÁS ALLÁ
82	INSTRUCCIONES DE USO
86	PROBLEMAS DE DRAMATURGIA TEXTUAL
87	1 ● El relato
88	2 ● Lo nuevo y lo viejo
89	3 ● Vuelve a casa
90	4 ● Cooperación
91	5 ● El año pasado en X
92	6 ● Te conviene romper
93	7 ● Disuasión
94	8 ● La confesión
95	9 ● Construyendo el porvenir
96	10 ● Inducción
97	11 ● ¿Quién está conmigo?
98	12 ● Devuélvemelo
99	13 ● El escribiente
100	14 ● La quinta pared
102	15 ● ¿Qué hacemos con X ?
103	16 ● Interpretando
104	IMPROMPTUS DRAMATÚRGICOS
105	17 ● Secuencias I-XX
110	18 ● Diálogo no lineal
111	19 ● Turbulencias
112	20 ● Encuentro en su lugar
113	21 ● Línea múltiple de pensamiento
115	22 ● La quinta pared
117	23 ● Inminencia
118	24 ● Enseñando a B
119	25 ● Entrelazados
122	26 ● Objetivos secretos
123	27 ● Discrepancias
125	28 ● Autobiografía
126	29 ● Extraescena
127	30 ● Voces en la noche
129	31 ● Criptodiálogo
131	32 ● Algunos mensajes

ÍNDICE

132	33 ● El tiempo es espacio
133	34 ● Rostros en la oscuridad
137	35 ● ¿Dónde estarás ahora?
139	36 ● Archipiélagos (1), (2) y (3)
141	37 ● Ensayando
143	38 ● Hacer es decir
145	39 ● Reconstrucción de los hechos
148	40 ● Ejercicio de fragmentación (2)
151	PARTE IV · MATERIALES
153	EL MONÓLOGO (Modalidades discursivas)
153	DESGLOSE Y EXPLICACIÓN DEL ESQUEMA
156	TIPOS DE DIÁLOGO
156	Clasificación distribucional
156	Clasificación interpelativa
157	VARIABLES ANÓMALAS DEL DIÁLOGO CONVERSACIONAL
158	FRASES DESENCADENANTES
160	ESTRATEGIAS
160	TÍTULOS
162	AFORISMOS
163	DECIR ES HACER
163	Teoría de los actos de habla
165	RESUMEN DEL LIBRO DE GRACIELA REYES LA PRAGMÁTICA LINGÜÍSTICA
167	COMPLEJIDAD DEL DISCURSO DEL PERSONAJE
168	SILENCIO
168	SITUACIONES TRIÁDICAS
169	PROGRESIVIDAD
170	EL LEGADO DE BECKETT
172	DRAMATUGIA(S) DE LA FRAGMENTACIÓN
173	BYE, BYE ARISTÓTELES
177	PARTE V · HERRAMIENTAS
179	ARCHIPIÉLAGOS
179	ASIMETRÍAS
179	BIFURCACIÓN Y SEMIBIFURCACIÓN
179	COMUNICACIÓN MEDIATA
180	CONFLICTOS
180	CONGELACIÓN

ÍNDICE

180	CONTRADICCIONES, AUTOCONTRADICCIÓN
181	CRIPTODIÁLOGO
181	DESTRUIR
181	DIVERGENCIAS, DISCREPANCIAS
182	DOSIFICACIÓN INFORMATIVA
182	<i>DROMPLIN</i>
182	ECO PARCIAL O TOTAL
183	ESPACIOS, LUGARES
183	ESTICOMITIAS
184	ESTRATEGIAS
184	EXTRAESCENA
185	FINALES
186	FRAGMENTACIÓN
187	INTERROGATORIO
188	JERARQUÍA
189	LÍNEA MÚLTIPLE DE PENSAMIENTO
190	MALENTENDIDO
190	MONÓLOGOS ALTERNADOS
191	MONÓLOGOS AL PÚBLICO, RUOTURA DE LA CUARTA PARED
191	OBJETIVOS SECRETOS
192	OPCIONES
193	PAUSA, SILENCIO, MUTISMO
194	PERIMIMÉTICO/A
194	PERSONAJE AUSENTE, PRESENTE-AUSENTE
195	PREGUNTAS SIN RESPUESTA
195	POLÍLOGOS
196	PROGRESIVIDAD, EVOLUCIÓN
197	PÚBLICO FICCIONAL (O FICCIONALIZADO)
198	REITERACIONES, REPETICIONES
198	RETROALIMENTACIÓN
199	SITUACIÓN CRUCIAL
199	SOLILOQUIO, MONÓLOGO INTERIOR
199	SUEÑO (RELATO DE)
200	TAREA FÍSICA, ACTIVIDAD, ACCIÓN FÍSICA
200	TRENZADOS NO CONSECUTIVOS
200	TRÍADA
203	IBA A SER LA HISTORIA DE UN CUADERNO, O EPÍLOGO PARA LEER ANTES

INGRESO

Dejando de lado la nebulosa cuestión del “talento innato”, es difícil sustraerse a esta evidencia: toda práctica artística conoce -y requiere- un proceso más o menos duradero de conocimiento y apropiación de una praxis humana que nos precede, nos sobrepasa y nos desafía.

Cierto, tal proceso puede llevarse a cabo en relativa soledad, bebiendo de las diversas fuentes que el azar y la necesidad van haciendo brotar en el camino del creador, al cual suele llamársele, en este caso, “autodidacta”. Pero no nos engañemos: todos somos epígonos. Todos aprendemos de quienes recorrieron antes el camino. Y de nuestros coetáneos.

Pero puede también procederse con la humildad y el tesón de quien aprende música, danza, artes plásticas..., que asume sin complejos la inicial dimensión técnica, artesanal, de su arte. Y no desdeña asimilarla en el marco amigable y protector de la Escuela o el Taller.

Se trata, en el mejor de los casos, de ahorrar tiempo y acumular experiencias ajenas que permitan, cuanto antes, encontrar la voz propia, alumbrar los parajes que cada uno quisiera explorar. En el peor, de conocer y manejar herramientas que más pronto o más tarde habrá de abandonar. Y en ambos, de compartir y debatir el por qué y el para qué y el cómo de un arte y un oficio que nos ha elegido, quizás a pesar nuestro.

Mis Talleres de Escritura Dramática -o de **Dramaturgia Textual**- suelen acotar un campo específico de la teatralidad constituyente y actuante **desde** la partitura literaria (**partitura**, sí) del hecho teatral. Sin ignorar -muy al contrario- el destino representacional del texto dramático, propongo en cada programa focalizar un ámbito dramático susceptible de revisión, cuestionamiento e innovación. Y ello desde la certidumbre de que la matriz literaria del teatro no es un lastre ni una rémora en los procesos evolutivos de las artes escénicas, sino un laboratorio de investigación desde el cual es posible abordar (casi) todos los procesos de producción y recepción del Sentido que se desencadenan en el hecho teatral.

Valga, a modo de ejemplo, esta relación (parcial) de mis talleres:

- “El arte del monólogo” (o La complejidad del **uno**)
- “Dos que hablan” (o El diálogo y más allá)
- “Coralidad contemporánea” (o La comparecencia de lo colectivo)
- “El final del texto” (o Cómo, cuándo y por qué acabar la obra)
- “Mundo roto: Dramaturgias de la fragmentación”
- “Contar o no contar” (o Supervivencias de la “fábula”)
- “La obra por encargo” (o Cómo “bailar en cadenas”)
- “Lo no dicho” (o Indagaciones sobre el sub-texto)
- “Teatro en la Plaza” (o Textos y gestos para un teatro callejero del siglo XXI)
- “Del relato al teatro” (o Nuevos retos en *narraturgia*)
- “Qué hacer hoy con los clásicos” (aparte de mutilarlos)
- “La teatralidad de Kafka”
- “Dramaturgias basura” (o Cómo hacer Obra de cualquier cosa)
- Etc.

De esta voluntad indagatoria (además de “didáctica”) que aspiro a introducir en mis talleres nace la insistencia en los recursos **formales** que es preciso identificar, definir, clasificar, explorar, transgredir, combinar, multiplicar... con el fin de dotar a la partitura textual de una perenne adaptabilidad a los procesos socio-culturales en que el teatro se inscribe. El contenido **es** la forma, la forma **es** el contenido, decía Samuel Beckett...

Combinando la exposición teórica y las referencias textuales concretas con una serie de ejercicios de escritura dramática -que focalizan los aspectos técnicos y estéticos de distintas problemáticas dramatúrgicas-, el presente estudio aspira a proporcionar **una** metodología para la enseñanza de la escritura dramática. Pero tal metodología no ha sido nunca -ni lo es ahora- un territorio sistemáticamente constituido y cartografiado, susceptible de afirmarse como un **Método** o un **Canon**.

Muy al contrario -y este será el objeto de la primera parte de mi exposición-, prefiero desplegar en el tiempo su progresiva constitución, señalando los errores, los “pasos perdidos”, los hallazgos imprevistos, así como los encuentros y las confluencias que, con el transcurso de los años, han ido estructurando lo que no es más que el paisaje de mi experiencia.

GUÍA DE LECTURA

Sé que estas líneas son inútiles, porque cada lector o lectora leerá este libro como le dé la gana. Pero yo cumplo -aunque no sé con quién- sugiriendo varios modos de lectura. Uno de los cuales, naturalmente, consiste en empezar por el principio y terminar, llegado el caso, por el final. Otro modo es **casi** el opuesto: leer de corrido la última parte, HERRAMIENTAS, como quien hojea sin demasiada concentración un catálogo de destinos turísticos *low cost*, deteniéndose quizás en los que más le llamen la atención, a saber por qué motivos. Y preguntarse luego por dónde se sigue.

Hay una variante de la anterior, quizás más útil -o utilitaria- pero, por eso mismo, más fructífera para quien abriga objetivos pedagógicos de mayor o menor calado: empezar, sí, por la última parte, pero retrocediendo infatigablemente hacia algunos de los ejercicios que figuran en la Parte III en los que cada una de las “herramientas” es requerida. El término **CRIPTODIÁLOGO**, por ejemplo, remite a los ejercicios 6, 7, 8, 14, 17-I, 22, 27, 31, etc. Puedo afirmar que el esfuerzo lector invertido en este permanente vaivén no habrá sido mayor que el de su elaboración autoral (y es de esperar, señor Editor, que la encuadernación resista tal ajetreo...).

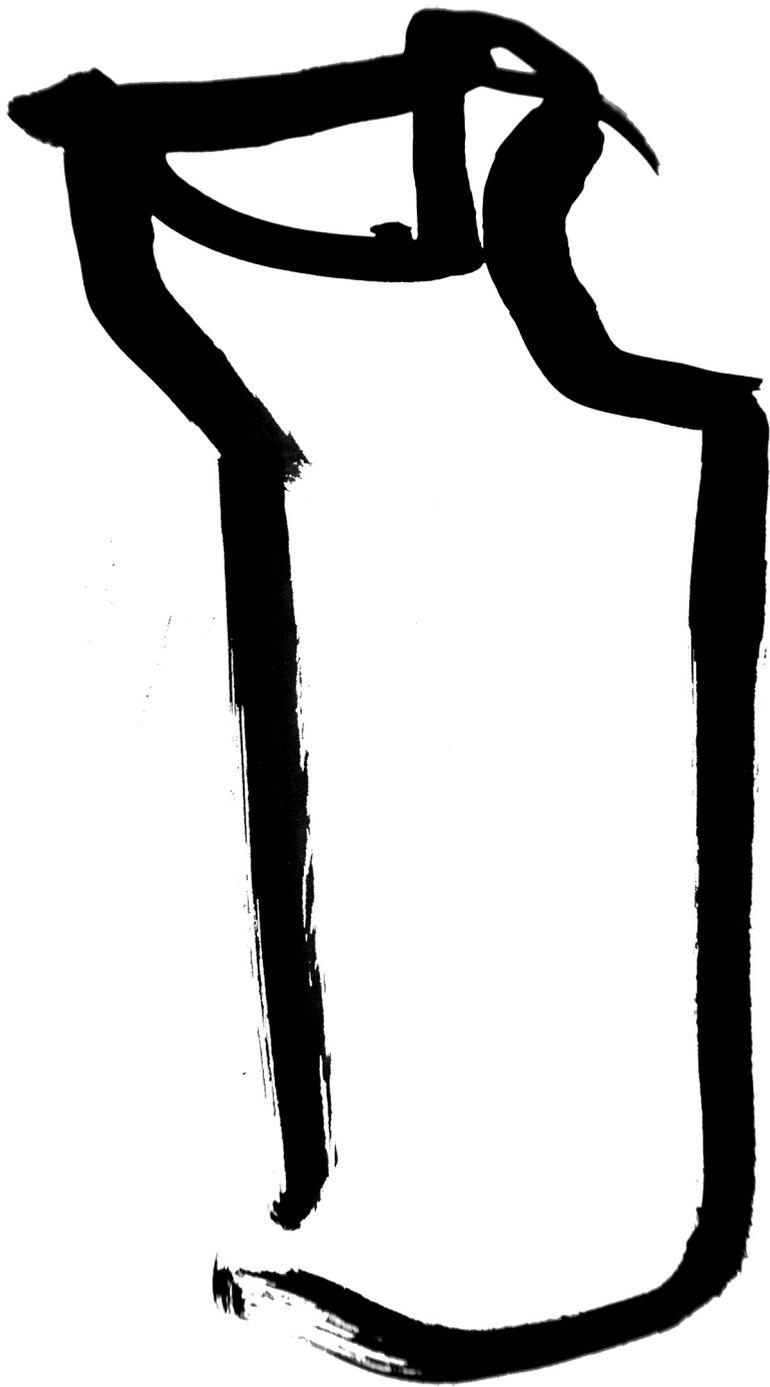
Superado este recorrido laberíntico, la apacible lectura de las dos primeras partes, útiles para comprender y aceptar la progresiva configuración de esta metodología, quizás se viva como la llegada a un destino turístico, tras el largo e intrincado trayecto que el *low cost* suele deparar.

La Parte IV, MATERIALES, puede consultarse esporádicamente cuando el “texto principal” lo sugiere; o bien, como un apéndice dispersivo, al final del viaje.

Hay un cuarto modo, que quizás produzca un efecto de *shock*, consistente en comenzar por la lectura de los 40 ejercicios (cuarenta) recogidos en la Parte III, quizás recurriendo a la sección HERRAMIENTAS, por si **ese** término que no se acaba de entender figurase allí debidamente explicitado. A tal efecto, el viejo y querido orden alfabético de dicha sección constituye una inestimable ayuda.

Esto en cuanto a la **lectura** del libro. Por lo que se refiere a la **escritura** -es decir, al uso práctico de su intención didáctica confesa-, la utilización de los protocolos no presenta ninguna dificultad (¿?) en lo que respecta a los aquí llamados **Problemas de Dramaturgia**. Tanto su abordaje personal, solitario, como su empleo en talleres más o menos grupales, cumplirá su función de *training* una vez haya sido comprendido y/o explicado el dispositivo dramatúrgico focalizado en cada esquema. Los **Impromptus dramatúrgicos**, en cambio, basan su posible eficacia en el desvelamiento progresivo de cada una de sus consignas, que el conductor de la sesión va enunciando cada X minutos (Ver, en la Parte III, el final del capítulo **Más allá del diálogo**). ¿Puede la escritora solitaria utilizar los protocolos según esta dinámica, siendo así que la página impresa exhibe la totalidad del ejercicio? ¿Será capaz de imponerse el uso de, por ejemplo, una cartulina que oculte todas las consignas, desvelándolas una a una... y a golpe de cronómetro? El trabajo grupal, claro está, no presenta estos dilemas: basta con que alguien ejerza de “conductor” o “maestra” y vaya desgranando cada consigna a su debido tiempo...

Buen viaje.



PARTE I

(PRE)HISTORIA Y UN POCO DE *GEOGRAFÍA*

...Pues sí, es cierto: todo territorio tiene su historia. Mitad recordada, mitad inventada, pero historia, al fin y al cabo. Una historia que lo constituye y, en cierto modo, lo define. Y es lo que ocurre con este territorio que vamos a transitar y a compartir, y al que designaremos **Dramaturgia Textual**. Recordando e inventando su historia, tengo la casi seguridad de poder compartirla y transitarla con vosotros. Sobre todo si llegamos juntos al punto en que la Dramaturgia Textual (D. T.) empieza a definirse y a constituirse como una cierta metodología de la “enseñanza de la escritura dramática”.

Sí, sí: ya escucho las voces escépticas de algunos lectores que se (y me) preguntan con sorna: “Pero, ¿tú crees que puede enseñarse a escribir teatro?”. A lo que suelo responder: “De lo que no me cabe duda es de que se puede -y se tiene que- aprender. ¿O no?”. Porque sospecho que hasta el talento más intuitivo y autodidacta tendrá que ir conociendo, inventando, explorando, dominando, rectificando, abandonando... (o sea: aprendiendo) un cierto conjunto de recursos técnicos, códigos, problemas, “reglas”, efectos, opciones formales, posibilidades compositivas, etc. que configuren lo que son para él la **poética**, la **función** y el **sentido** de su quehacer dramático.

Pero volvamos a ese territorio de la D. T. y a su historia. Aunque ahora que lo pienso, para entender cómo esta historia lo define y, en cierto modo, lo constituye, habría que esbozar antes su “prehistoria”. Y quizás incluso su “geografía”, vaya por dios... Es lo malo de pensar y expresarse con metáforas: que a veces se engarzan unas a otras como cerezas, y nos arrastran por un laberinto de asociaciones.

(Por cierto: se me olvidó advertir de que las notas a pie de página (**N. p. p.**) no irán a pie de página, sino en el interior del mismo texto... Es el modo más adecuado de transcribir las frecuentes digresiones que suelo insertar en mis Talleres, y que me conducen a veces a un cierto extravío discursivo, muy parecido, es verdad, a un laberinto conceptual...).

N. p. p. 1: Metáfora. Tanto la lingüística como la neurociencia coinciden en destacar el decisivo papel de la metáfora (y de la sinestesia) en la evolución del lenguaje y, por tanto, del pensamiento humano. Parece demostrado que la mente de los primates superiores evolucionó hacia la capacidad de razonar y de elaborar conceptos abstractos a partir de metáforas basadas en sus capacidades perceptivas y motrices. “El pensamiento -dirá aproximadamente George Lakoff- hunde sus raíces en la experiencia corporal”. Y -también más o menos- afirmará Steven Pinker: “La mente humana solo puede pensar directamente sobre experiencias concretas: visiones y sonidos, objetos y fuerzas, hábitos de conducta y sentimientos. Todas nuestras IDEAS son alusiones metafóricas a estos quiones concretos.”

Decía, pues, que antes de configurarse como un campo específico de pedagogía dramática, la D. T. compartió territorio con otros dos ámbitos de formación, investigación y creación (en adelante *for-in-cre*) que articulan mi trayectoria teatral desde hace casi cincuenta años. Me refiero a la **Dramaturgia Actoral** (D. A.) y a la **Dramaturgia de Textos Narrativos** (D. T. N.).

Tendríamos entonces, desplegando la metáfora, un territorio hoy dividido en tres regiones o comarcas -de fronteras sumamente permeables- que se constituyeron,

no obstante, sucesivamente (o, al menos, con una cierta continuidad cronológica) y muy en función de mis avatares profesionales. Y aquí es donde la memoria y la invención entran en conflicto, de modo que sacrificaré el “rigor histórico” (que, para el caso, ¿a quién le importa?) en aras de la claridad y la lógica expositivas (que, ellas sí, nos importan a todos).

Esquemáticamente, el proceso podría trazarse así:

1.- A mediados de la década de los 70, en mis cursos y talleres de Interpretación del Institut del Teatre de Barcelona, empiezo a diseñar y aplicar ejercicios que apelan a la improvisación... pero una improvisación sometida a pautas que podríamos considerar **dramatúrgicas**, y que conducen a (o parten de) procesos actorales no siempre realistas. El germen de algunos de estos ejercicios está en mis experiencias de creación colectiva con adolescentes (Teruel, 1968-1970) y en las Prácticas de Creatividad Grupal que desarrollé en el entorno de la Sociedad Española de Psicoterapia y Técnicas de Grupo (Barcelona, 1972-1975, aprox.). Pero no voy a ocultar que el fermento (¡y vaya con las metáforas...!) de los ejercicios “no realistas” en el Institut del Teatre tuvo mucho que ver con la triunfal introducción en España del Método (del Actors Studio), y con mis dudas sobre su eficacia para abordar la nueva textualidad. ¿Cómo harán estos jóvenes actores y actrices -me preguntaba- para interpretar personajes del teatro de Beckett, Pinter, Handke, Bernhard, Romero Esteo, Brossa...? En todo caso, dado que el marco académico del Institut no era el más idóneo para la experimentación, en los primeros 80 comienzo a explorar, en los talleres del Teatro Fronterizo, un variado y creciente corpus de ejercicios que pronto constituyeron el Laboratorio de Dramaturgia Actoral.

2.- También a finales de los 70 y principios de los 80 intento sistematizar los procedimientos de dramatización de textos narrativos puestos en práctica en los primeros montajes de El Teatro Fronterizo (Brecht, Joyce, Kafka, Sábato, Melville, Beckett, Cortázar...), a partir de mi rastreo en los métodos del formalismo ruso, el estructuralismo francés, el análisis del discurso... y un disperso campo teórico que se extiende entre la lingüística y la narratología. Los textos fragmentarios de Kafka, en particular, son objeto de varios talleres y seminarios. Pero no solo. Muy pronto, y partiendo fundamentalmente de la distinción conceptual entre “historia” y “discurso”, otros textos narrativos me desafían a cuestionar algunos parámetros tradicionales del texto dramático, desde la envidiable libertad formal de la narrativa (Thomas Bernhard, Alexander Kluge, Borges, Elena Garro, Jack Matthews, Dino Buzzati, Eliot Weinberger...).

3.- En 1985, El Teatro Fronterizo es invitado a participar en el Festival de Manizales (Colombia) con el montaje de *Ñaque o De piojos y actores*. En su transcurso, se me pide un breve taller sobre mi (todavía incipiente) metodología de D. T. N. y, al finalizar, soy invitado a impartir durante el 86 un taller más extenso en la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia (Medellín). Y, efectivamente, allí desarrollo un programa más bien insólito, alternando planteamientos y ejercicios de Dramaturgia

Actoral y de Dramaturgia de Textos Narrativos. Comienza la contaminación entre ambos campos... Pero el salto cualitativo se produce el año siguiente: soy invitado a impartir un semestre académico en la misma Facultad y, cuando llego a Medellín con un programa más o menos estructurado, se me informa de que la demanda se refería a Dramaturgia **Textual**, ya que en Colombia (y no solo) **el teatro de texto** había sido prácticamente abolido y desterrado por la Creación Colectiva, en parte por influencia del T. E. C. de Cali y la Candelaria de Bogotá... Por no hablar de la gran impronta, en toda América Latina, del Odin Teatret y de su fundador y director, Eugenio Barba.

N. p. p. 2: Medellín. El artífice de esta "Operación Medellín" fue mi gran amigo y casi hermano Luis Carlos Medina, actor, director y maestro, cuya labor en aras de la regeneración del teatro colombiano solo empezó a ser reconocida -y no lo bastante- después de su muerte, en 1993. Conste aquí este homenaje a su memoria.

Por descontado, esta neta periodización no se corresponde exactamente con lo que llamamos "la realidad", pero tiene la ventaja de ilustrar la relativa autonomía de estas tres comarcas contiguas, la D. T. N., la D. A. y la D. T. que, como veremos, no cesan de contaminarse y de comerciar entre sí. Lo cual no es de extrañar, dada mi propia condición mestiza (teórico, director, autor, pedagogo...), abocado personal y profesionalmente a tender puentes entre la literatura -y los estudios literarios, en especial la narratología-, la escritura dramática y la formación y dirección de actores.

Pero, podemos preguntarnos: ¿es la simple contigüidad de estos tres ámbitos la única causa de tales transiciones y transacciones? Probablemente no. Supongo que interviene también un común denominador, digamos **metodológico**. Sí: una tendencia que podríamos llamar "cartográfica" o, mejor aún, taxonómica, que me induce casi compulsivamente a clasificar, esquematizar, sistematizar... Trazar mapas, sí, en ámbitos en apariencia agrestes, imprecisos, además de en perpetua mutación. El anhelo imposible de introducir un poco de orden y racionalidad en ese dominio por naturaleza caótico, inaprensible, enigmático... que llamamos arte.

De ahí que, a día de hoy, tenga "catalogadas" **dieciocho** clases de monólogo, **quince** variables anómalas del diálogo conversacional (**A** interpela a **B**; **B** interpela a **A**), más un número superior de diálogos no interpelativos (aún por clasificar...), **seis** tipos de conflicto (por lo menos), **quince** parámetros de intervención sobre el texto clásico, **diez** criterios clasificatorios para los finales, **quince** factores de complejidad en la actuación, cinco funciones dramáticas del coro, **once** factores de cohesión en los textos fragmentarios, etc. Listas, series e inventarios que aumentan con el tiempo, ya que cada nuevo taller abre nuevas perspectivas, el teatro de texto no deja de explorar nuevas posibilidades formales... y la relectura de autores del pasado puede siempre deparar sorpresas.

Un pensamiento, pues, que quiere ser **sistémico** y una praxis tendente a la **deconstrucción** parecen combinarse con el fin de, por una parte, tratar de aplicar criterios (vagamente) científicos para investigar la fugitiva sustancia de la teatralidad; y,

por otra, de organizar dispositivos conceptuales, técnicos y artesanales para ponerlos al servicio de la creación dramática.

N. p. p. 3: artesanales. Walter Gropius, fundador de la Bauhaus (1919), decía a sus alumnos: “El arte halla sus raíces en el artesanado; hay que empezar por ahí. Todos los grandes hechos artísticos de los tiempos pasados, el milagro hindú como el milagro gótico, son el fruto de un dominio perfecto del artesanado.”

Dicho de un modo más simple: para introducir un máximo de concreción y de comunicabilidad en esa experiencia compartida que es la pedagogía teatral, tan proclive a la subjetividad, a la vaguedad y a la arbitrariedad (del Maestro o la Maestra...)

Y, en efecto, revisando mis viejos cuadernos de aquellos años germinales, compruebo que las primeras tentativas de -por ejemplo- transmitir en cursos y talleres la metodología de mis adaptaciones de textos narrativos, se organizan en esquemas de este tipo (que nos permiten unir la “historia” con la “geografía”, y por ello los llamaremos MAPAS).

MAPA 1

(Opciones fundamentales de intervención dramática)

(Entiéndase: intervención sobre los textos narrativos que se pretende adaptar...)

Alternativa previa:

- Texto único: intervención dispersiva (la pluralidad intra-textual).
- Textos diversos: intervención cohesiva (la identidad trans-textual).

Opción 1

- Dramaturgia *historial* (o *fabular*): adaptar los elementos de la *historia*.
- Dramaturgia *discursiva*: traducir la textualidad en teatralidad.

Opción 2

- Contexto o marco intrínseco al texto.
 - Circunstancias de enunciación explícitas (Ej.: *La noche de Molly Bloom*).
 - Circunstancias de enunciación implícitas (Ej.: *Carta de la Maga a bebé Rocamadour*).
- Contexto o marco extrínseco al texto.
 - Dispositivo enunciativo analógico (Ej.: *Informe sobre ciegos*).
 - Dispositivo enunciativo foráneo (Ej.: *La leyenda de Gilgamesh*).

Opción 3

- Receptor omitido o excluido: “circuito cerrado”, cuarta pared... (Ej.: *La leyenda de Gilgamesh*, *La noche de Molly Bloom*).
- Receptor asumido o incluido: “circuito abierto”.
 - En su identidad real: público de un teatro (Ej.: *Ñaque*, *Primer amor*).
 - Con identidad ficcional: audiencia colectiva que asiste a la acción escénica (Ej.: *El Gran Teatro Natural de Oklahoma*, *El Retablo de Eldorado*).
 - Con identidad indeterminada o ambigua, pero “real” (Ej.: *Informe sobre ciegos*).

Opción 4

- Fidelidad total a los enunciados del texto narrativo.
- Alteración parcial de los enunciados:
 - Supresiones.
 - Reestructuración (modificaciones del orden del original).
 - Alteraciones gramaticales (intervención sobre el sistema verbal, pronominal, sintáctico, etc.).
 - Reelaboración estilística (atenuación retórica).
 - “Proliferación” textual (inserción de textos derivados).
- Parcialidad (textos narrativos extensos) o integridad (textos breves).

N. p. p. 4: Opciones. Para dotar de una mayor inteligibilidad al esquematismo de este MAPA (secuela inevitable de la mencionada propensión “metodológica” y “taxonómica”, ay...), sugiero la lectura de mi ensayo “El Teatro Fronterizo: taller de Dramaturgia”, texto recogido en *La escena sin límites*, ÑAQUE Editora, Ciudad Real, 2002.

Por las mismas fechas (1987) y en el mismo cuaderno, aparece también una primera tentativa de clasificación del discurso de los personajes (monólogo, diálogo, coloquio y coro; ver MAPA 2) que está en la base de los primeros ejercicios de Dramaturgia Textual. Ejercicios que empiezan a aparecer en las sesiones del penúltimo mes -noviembre- del curso de Medellín. Como si hubiera sido preciso que los actores y actrices colombianos exploraran durante cuatro meses con sus cuerpos, a través de la Dramaturgia Actoral, tales modalidades textuales, y que se hubieran aproximado a la escritura a través de frecuentes incursiones en la Dramaturgia de Textos Narrativos (con relatos de Marguerite Yourcenar, García Márquez, Mario Benedetti, Juan Rulfo, Cortázar, Hnos. Grimm, Maupassant, Guimarães Rosa, Allan Poe, Horacio Quiroga...), al principio en la modalidad de “dramaturgia discursiva” (o sea: manteniendo al máximo la textualidad del original), pero paulatinamente incursionando también en la “dramaturgia historial” (es decir: versionando con mayor o menor libertad las situaciones de la **historia** o fábula, previamente analizadas).

MAPA 2

(Distribución del discurso entre los locutores)

Monólogo

Un locutor interpela:

- 1) a sí mismo
 - a) en primera persona
 - b) en segunda persona
- 2) a otro(s) locutor(es)
 - a) presente(s) en escena
 - b) presente(s) / ausente(s)
 - c) ausente(s) de escena
- 3) al público
 - a) real
 - b) ficcionalizado
 - c) indeterminado.

Diálogo

Dos locutores se interpelan:

- indirectamente, dirigiéndose al público (mons. paralelos)
- en largos parlamentos alternados (mons. cruzados)
- en proporción asimétrica (cuasi-monólogo)
- en proporción simétrica (diálogo “puro”)
- en réplicas breves alternadas (esticomitias).

Coloquio

Tres o más locutores se interpelan:

- en situación común de interacción (audibilidad parcial o total)
- en situaciones diversas alternantes (idem)
- en situaciones diversas entrelazadas (idem).

Coro

Un número variable y relativo de locutores, escasamente individualizados y con función dramática grupal o colectiva:

- interpelan al público
- interpelan a los personajes
- se interpelan entre sí.

En las modalidades:

- recitación o canto coral
- recitación individual fragmentada
- recitación individual alternada.

Se advertirá la relativa simplicidad de las clasificaciones cuando comparemos algunas de ellas con su versión actual, en particular por lo que afecta a los monólogos y diálogos (ver sección MATERIALES). En cambio, el primer “protocolo” de un ejercicio de Dramaturgia Textual que aparece en el cuaderno de Medellín ofrece una complejidad más bien intimidatoria... Veámoslo.

MONÓLOGO MODALIDAD 1 – A

(El locutor se interpela a sí mismo en primera persona)

Fórmula

- **A** debe elegir entre **X** e **Y** (dilema).
 - **X** : deber (norma moral, obligación, coacción...)
 - **Y** : querer (deseo, necesidad, aspiración...)

Concreciones

- **X** e **Y** pueden vincularse:
 - a sujetos distintos
 - al mismo sujeto
 - a ningún sujeto (afectan solo al locutor).

En todo caso, entre ambas opciones hay **incompatibilidad**.

Antecedentes

- **X** e **Y** afectan al locutor:
 - como realidades dadas que se vuelven incompatibles por una circunstancia nueva;
 - como virtualidades que se presentan ahora al locutor;
 - como realidad y virtualidad entre las que hay que optar.

Consecuencias

- **X** e **Y** generan ambivalencia:
 - por sus consecuencias objetivas
 - por sus consecuencias subjetivas
 - para el locutor
 - para alguno(s) de los sujetos vinculados
 - para una “tercera instancia” que engloba a locutor y a sujetos.

Situación

- La opción debe efectuarse **ahora**, pero una tarea secundaria la interfiere.

Objetivo

- Ordenar ideas y sentimientos con vistas a la inmediata decisión.

Efecto identificatorio

- El deseo (**Y**) de **A**, que sustenta su situación real, es contrario al punto de vista autoral y, supuestamente, al del “Espectador Modelo”.
- A la inversa: la coacción (**X**), que irrumpe como virtualidad y provoca el dilema, es supuestamente positiva para el Autor y para el “Espectador Modelo”.

Confieso que, al transcribir este “protocolo”, no he podido dejar de experimentar cierta inquietud retrospectiva... Y no solo por los alumnos-cobaya, que tan generosamente se prestaban a abordar la escritura dramática desde una perspectiva para ellos (y también para mí) inédita, y a partir de una metodología incipiente (también por mi parte) ¿De dónde procedía -y hacia dónde conducía- ese afán de restringir la sacrosanta “libertad creativa”? ¿Por qué y para qué someter los procesos espontáneos, orgánicos e intuitivos a tal conjunto de constricciones? ¿Mero sadismo pedagógico, tan frecuente en el medio teatral? ¿O acaso era ya la percepción -aunque todavía difusa- de un tipo de discurso del personaje arraigado en la **complejidad** y generador de **progresividad**? Estas dos dimensiones requeridas a los intérpretes en los ejercicios de Dramaturgia Actoral, ¿podían y debían generarse desde la propia escritura?

Quizás. Pero habría que añadir a ello la incipiente presencia del **receptor** en la génesis del texto. Una conciencia -que se iba configurando en mi propia escritura- de construir desde la partitura textual esa figura del Lector Ideal (Umberto Eco) o del Receptor Implícito (Wolfgang Iser) como destinatario último de la “estructura de efectos” que toda obra articula. De ahí la inclusión del apartado **Efecto identificador** en los protocolos de aquel período...

Me apresuro a pedir disculpas por este concentrado conceptual y terminológico que ha irrumpido de golpe, formando -me temo- un verdadero “grumo” en el fluir del relato. O sea: de la historia... Pero es que así, precisamente, aparece ese ejercicio en el Cuaderno de Medellín (5 de octubre), seguido, pocas páginas -y días- después por otros siete protocolos (¡...!) de las restantes modalidades enunciadas en el esquema de monólogos del MAPA 2, todos ellos de complejidad -o complicación- similar.

Cuando lo cierto es que el primer ejercicio de Dramaturgia Textual propuesto, escrito y analizado en el curso había sido (redoble de tambor...): ¡**El ensayo!** Y no menos cierto es que no aparece por ninguna parte su formulación esquemática; es decir: su protocolo. De modo que, para incluirlo aquí y, por añadidura, abandonar la “historia” y la “geografía” (por ahora) y cumplir con el propósito de este libro, deberemos recurrir a un redactado tardío y, por añadidura, destinado a los talleres de Dramaturgia Actoral. Paradojas de la historiografía...

Llegados a este punto, presiento que alguna lectora se preguntará: “Pero, ¿por qué tanta insistencia en trazar la genealogía de los ejercicios? ¿No bastaría con haber seleccionado y comentado los más adecuados, **en su versión actual?**”. Pues sí; y esa era mi intención inicial. Pero, aparte del riesgo de conferir a este libro la apariencia de un recetario de cocina (dramatúrgica) -cosa que no sería tan grave, al fin y al cabo-, nos impediría comprender y asimilar el **procedimiento matriz** de la concepción y elaboración de muchos protocolos. Y -lo que sería de lamentar, al menos para mí- también quedaría fuera de campo el pensamiento sistémico, en la frontera de lo concreto y de lo abstracto, que sustenta todo mi abordaje de la Dramaturgia. Que es como decir todo mi planteamiento -teórico y práctico- del Teatro...

N. p. p. 5: dramaturgia: Si nos atrevemos a definir este término como “la organización de todos los procesos de producción y recepción del Sentido que se dan en cualquier acontecimiento representacional”, no resultará extraño que, además de considerar la dramaturgia textual y actoral, podamos hablar de dramaturgia coreográfica, escenográfica, sonora, lumínica, etc.

¿A qué “procedimiento matriz” me refiero? Al que consiste, por ejemplo, en abstraer la estructura formal de una determinada escena (pongamos *La mujer judía*, de la obra de Bertold Brecht *Terror y miseria en el III Reich*) o el mecanismo dialógico de una obra (*Paisaje*, de Harold Pinter; o *La petición de empleo*, de Michel Vinaver) y transformarlos en modelos analógicos para la “confección” de protocolos de ejercicios. Y para ilustrarlo, querida lectora, nada mejor que recurrir a la genealogía, sí, y mostrar cómo surgió el protocolo (hoy perdido) del primer ejercicio de Dramaturgia Textual: ***El ensayo***.

“*Francfort, 1935*”, acota Brecht al inicio de esta pieza breve, una de las 24 que componen su gran fresco sobre la Alemania bajo el poder de Hitler; un texto escrito en el exilio, basado en relatos y noticias de prensa... En escena, una mujer, Judith, está haciendo el equipaje. Duda entre qué llevarse y qué dejar. Cansada, se sienta en una maleta “*con la cabeza entre las manos*”. Finalmente va al teléfono y efectúa hasta cuatro llamadas, en las que comunica a otros tantos interlocutores su decisión de irse de viaje. Pero la versión del mismo que da en cada llamada depende del grado de proximidad y confianza que tiene con sus interlocutores, y poco a poco nos damos cuenta de que no es un viaje de placer, sino que abandona Alemania porque su condición de judía la pone en peligro, y problematiza la situación de su marido, médico ario.

Al terminar la cuarta llamada, quema la pequeña agenda telefónica, deambula inquieta por el cuarto y, finalmente, interpela a una silla vacía: “Sí, me marcho ahora, Fritz. Tal vez haya esperado demasiado, tienes que disculparme, pero... (*Se detiene, reflexiona y vuelve a comenzar de otro modo*)”. En la acotación precedente, Brecht ha indicado: “*Ensaya el pequeño discurso que piensa soltar a su marido.*” Aclaración innecesaria, ya que el texto va revelando claramente las diversas tentativas, punteadas por interrupciones, que Judith **ensaya** para comunicar a su marido la verdadera y más dolorosa motivación de su viaje: no solo la situación de los judíos bajo el III Reich es ya insostenible, sino que también va deteriorando su relación conyugal en lo más íntimo; y la actitud de Fritz con Judith ha cambiado sustancialmente...

Tras la cuarta interrupción del **ensayo**, “*se oye una puerta*” y entra Fritz. Ante la evidencia de la inminente partida de la mujer, el marido no intenta retenerla y pretende creer que se trata de un viaje temporal, ya que “esto no durará mucho”. Con la información que el receptor ha obtenido de las llamadas telefónicas y del ensayo entrecortado de Judith, el diálogo aparentemente sereno, frío, amigable y evasivo del matrimonio se carga de una poderosa tragicidad subtextual.

Pues bien: de esta pequeña pieza de orfebrería dramática -que había osado montar en mis años de teatro universitario-, me pareció interesante someter a exploración las dos últimas secuencias (el “ensayo” de Judith y el diálogo de los esposos), para focalizar un haz de cuestiones actorales y dramáticas.

¿Es posible interpelar orgánicamente a un “personaje ausente” como si ya estuviera en escena? ¿Pueden el actor o la actriz imaginar (e interactuar con) las reacciones supuestas del personaje que está a punto de llegar? ¿Verse afectado/a por ellas e interrumpir su discurso una y otra vez, alterando quizás sus estrategias y transitando de un estado emocional a otro? ¿No conduciría esto último a la construcción de un personaje diverso, contradictorio, imprevisible, complejo y, en definitiva, “poliédrico” (como hoy lo designo)? ¿En qué medida el discurso podría articularse -y articular

“interiormente” al personaje- si, además del propósito al parecer meramente informativo de Judith, estuviera dotado de un **objetivo** concreto y perentorio? ¿Algo que el personaje debe lograr, obtener, modificar en su interlocutor cuando llegue, es decir: aquí y ahora? Y en el diálogo final, ¿cómo dosificar lo verbal para que el subtexto adquiriera mayor relevancia y densidad que el texto?

Si a esto añadimos otras consideraciones referidas al proceso de la recepción (cómo dosificar la información sobre los personajes, la situación, sus antecedentes y circunstancias; cómo modular y aun alterar el punto de vista, etc.) se entiende que **El ensayo**, cuyo protocolo afrontamos **ya**, fuera uno de los ejercicios más trabajados en los primeros talleres de Dramaturgia Actoral y Textual. Se advertirán las notables diferencias con el “modelo” originario brechtiano, de las que daremos oportuna cuenta...

EL ENSAYO

(Modalidad: monólogo / diálogo)

SITUACIÓN

- **A** está esperando a **B** para resolver un grave y urgente conflicto, y **ensaya** el modo de hacerlo.
- **B**, al llegar, le comunica una circunstancia inesperada que no estaba en las presuposiciones y/o expectativas de **A**.

OBJETIVOS (OPCIONALES) DE A

- **A** tiene que romper con **B** sin dañarle.
- **A** necesita que **B** renuncie a **X**, su bien máspreciado.
- **A** tiene que retener a **B**, que pretende abandonarle.
- **A** tiene que confesar a **B** algo
 - vergonzoso para **A**;
 - doloroso para **B**.
- **A** tiene que reconciliarse con **B**, a quien hizo mucho daño.
- **A** tiene que plantarle cara a **B**, a quien teme.
- **A** necesita que **B** le ayude en una acción que, sin duda, contraría los principios de **B**.

ACCIÓN

- Mientras realiza una tarea física (relacionada o no con su conflicto), **A** interpela a **B**, ausente, mediante diversas estrategias comunicativas.

ESPACIALIDAD

- El lugar en que va a producirse el encuentro no resulta favorable para el objetivo de **A**.

TEMPORALIDAD

- El conflicto debe resolverse **hoy** y la llegada de **B** es **inminente**.

RESOLUCIÓN

- En el diálogo subsiguiente a la llegada de **B**, el núcleo del conflicto no es mencionado de un modo explícito.
- La circunstancia inesperada -que **B** no comunica a **A** inmediatamente- es susceptible de transformar radicalmente incluso la situación y/o el conflicto.

En la relación de **Objetivos (opcionales) de A**, se advierte un factor esencial del procedimiento analógico antes mencionado, que rige a menudo el diseño de los protocolos: el texto de Brecht parece “justificar” el artificio del **ensayo** por la inseguridad de Judith para explicar a su marido (y tal vez a sí misma) la verdadera motivación de su partida. El ejercicio, por su parte, extrapola dicha motivación a una serie de situaciones (opcionales) **análogas**, en las que **A** tiene que “resolver un grave y urgente conflicto” con **B** y, ante la dificultad del mismo y/o la propia confusión del sujeto, procede a **ensayar** “diversas estrategias comunicativas” para lograr su objetivo al menor coste posible... Dichas estrategias pueden oscilar desde la falsedad más obvia hasta una brutal sinceridad, así como “teatralizar” su conducta en mayor o menor grado y hasta fingir una variada gama de tonalidades emocionales... En cualquier caso, tanto la situación de *La mujer judía* como las que propone el ejercicio apuntan hacia un tipo de teatralidad no plenamente “realista”.

Lo deseable es que el personaje resulte complejo, contradictorio y, en último término, “multidimensional” e irreductible al estereotipo. Cuanto peor, mejor. Quiero decir: cuanto más erróneas puedan parecer (y parecerle a **A**) las estrategias utilizadas, más se hace patente la inseguridad del personaje. Suelo proponer que esta dificultad interna se manifieste también en la conducta física (especialmente en la tarea que **debe** realizar) y más aún en el uso del discurso: titubeos, vacilaciones, rectificaciones, reiteraciones, contradicciones... Y sugiero que ello se fundamente en el segundo término de alguno de los objetivos: una cosa es, simplemente, “romper con **B**” y otra hacerlo “sin dañarle”; ídem, que “renuncie a **X**”, cuando se trata de “su bien máspreciado”; o bien “retener a **B**”, sabiendo “que pretende abandonarle”; y también “plantarle cara a **B**”, siendo así que le “teme”...

N. p. p. 6: “plantarle cara”. En esta fórmula, no se trata nuevamente de “romper con **B**”, sino de alterar sustancialmente los términos actuales de la relación, que se han ido volviendo intolerables para **A**. Y esta modificación de la jerarquía relacional no resulta fácil, si se da la circunstancia de que **A** teme a **B**...

La mencionada dificultad del objetivo que, como vimos, es esencial para la conflictividad del monólogo (interpelativo, aun en ausencia del interlocutor), puede basarse asimismo en la desfavorable (para **A**) **jerarquía dramática**. Pero este factor, que puede llegar a ser determinante del conflicto, será definido más adelante, así como la naturaleza “desfavorable” del lugar (espacio adverso), la inminencia de la llegada de **B** (urgencia) y la elusión del núcleo conflictual (subtexto, implícitos...). Por último, la “circunstancia inesperada” que **B** comunica (gradualmente) al final, no solo debería alterar sustancialmente las expectativas de **A**, sino también las presuposiciones que el receptor haya podido elaborar acerca de la relación entre ambos.

N. p. p. 7: “inesperada”. En el ámbito de la Dramaturgia Actoral, la preparación del ejercicio (cuyo protocolo es idéntico) requiere que ambos intérpretes elaboren

conjuntamente todos los antecedentes y circunstancias de la situación... excepto el factor inesperado del final, que el actor o la actriz **B** debe maquinarse en privado (quizás con la malévola complicidad del maestro...).

Me gustaría pensar que ha quedado clara la relación analógica (aunque parcial) de la estructura situacional del ejercicio con su modelo dramático, *La mujer judía*, así como las alteraciones propuestas por el protocolo con vistas, por una parte, a simplificar el texto originario y, por otra, a *complejizar* los factores dramáticos puestos en juego. Que, naturalmente, pueden y deben ser explicitados y explorados antes y después de la realización del ejercicio. ¿Después? Sí: después, a medida que los textos van siendo leídos y comentados en grupo. Porque -y esta es otra de las particularidades que tuve que ir aprendiendo y enseñando en mis talleres- es conveniente renunciar a emitir **juicios de valor** sobre los textos producidos. No solo porque hoy sabemos que lo estético es el “imperio de la subjetividad” -y también el Maestro debería renunciar a erigirse como poseedor de los criterios sancionadores de la “calidad”-, sino, sobre todo, porque en los talleres estamos más del lado de la artesanía que de la creación artística. Más aprendiendo a plantear y resolver problemas técnicos que creando una Obra. De hecho, cuando los talleres de Dramaturgia Textual fueron convirtiéndose en una práctica habitual de mi actividad profesional, solía -y aún suelo- enunciar una norma perentoria: “PROHIBIDO ESCRIBIR OBRAS MAESTRAS”. Cosa que alivia notablemente el clima de trabajo...

Entonces, ¿qué se comenta en grupo tras la lectura de cada texto particular? Fundamentalmente, si el trabajo cumple o no con los requisitos del protocolo, y con qué grado de eficacia; si el sometimiento a las pautas es o no demasiado evidente y si violenta o no la “organicidad” de la acción dramática; si se genera la suficiente (¿?) complejidad situacional; si hay o no progresividad; si el texto sería o no inteligible para un receptor “inocente” (o sea: desconocedor del protocolo), etc.

Pero, en fin: como estas y otras cuestiones metodológicas serán abordadas a lo largo del libro, creo conveniente ir concluyendo este ya largo introito sobre la “prehistoria” de la Dramaturgia Textual. Y lo haremos añadiendo tres “**apostillas**” que nos permitirán abandonar el que vengo llamando “Cuaderno de Medellín” que -no me sonroja confesarlo- me ha deparado no pocas sorpresas. Sobre todo, al descubrir en él los gérmenes de muchos conceptos, esquemas, recursos y ejercicios que pensaba haber elaborado en fechas más recientes...

Fue para mí, sin duda, 1987 un *annus mirabilis*, como suele decirse, a pesar de la ola de violencia que se abatía sobre la Universidad de Antioquia, sobre la ciudad de Medellín y, en último término, sobre todo el territorio colombiano. Hasta el punto de que la Universidad, objetivo permanente de asaltos, asesinatos y ocupaciones, hubo de ser cerrada a poco de iniciarse el semestre académico. Y mi curso se desarrolló en diversos espacios de la ciudad... incluido mi propio apartamento. Quizás la tenacidad con que perseveraba en sus respectivas tareas la gente de la cultura en general -y del teatro en particular-, fue un acicate para intensificar mi dedicación pedagógica.

Y mi afán por aguzar los recursos de una herramienta, la dramaturgia, susceptible de desvelar la complejidad del ser humano.

Apostilla nº 1: Puesto que, si hemos de fiarnos del título de la Parte III, esta recopilación de mis Ejercicios de Dramaturgia Textual va a centrarse en “el diálogo y más allá”, despedámonos del monólogo -hasta mejor ocasión- consignando los **siete** protocolos “de las restantes modalidades enunciadas en el esquema de monólogos del MAPA 2”, según se dice más arriba. Y ello, no solo en tanto que “vestigios arqueológicos” de una metodología que ha ido -quizás- ajustándose con los años y con la multiplicidad de contextos pedagógicos, sino como muestras de esa **aspiración a la complejidad textual** que, por entonces, echaba de menos en el teatro de nuestras latitudes.

MONÓLOGO MODALIDAD 1 – B

(El locutor se interpela a sí mismo en 2ª persona)

Fórmula 1

- **A** intenta disuadirse de realizar **X**, mientras se prepara para hacerlo.

Fórmula 2

- **A** intenta persuadirse para realizar **X**, mientras se prepara para realizar **Y**.

Fórmula 3

- **A** se justifica por haber realizado **X**, mientras trata de anular sus consecuencias.

Concreciones

- Tanto **X** como, en su caso, **Y**, afecta a otro(s) sujeto(s), **B**, que está(n) a punto de llegar.

Antecedentes

- **A** conoce a **B**, pero **B** puede no conocer a **A**.
- El vínculo de **A** hacia **B** es ambivalente.
- **B** es jerárquicamente superior a **A**.

Consecuencias

- Si **X** es bueno para **A**, es malo para **B**.
- Si **X** es malo para **A**, es bueno para **B**.
- **Y** es malo para **A** y para **B**.

Situación

- El lugar es desconocido para **A**, cuya presencia allí es difícilmente justificable ante **B**.

Objetivos

- Los expresados en las Fórmulas.

Efectos identificatorios

- La 2º persona del discurso de **A** (o sea, él o ella mismo/a), no debe ser inmediatamente reconocida por el público, que modificará al hacerlo su valoración.

MONÓLOGO MODALIDAD 2 – A

(El locutor interpela a otro personaje, presente en escena)

Variable α : **B** no quiere hablar.

(**A** lo sabe / **A** lo ignora).

Variable β : **B** no puede hablar.

(**A** lo sabe / **A** lo ignora).

Fórmula 1

- **A** quiere que **B** le perdone por haber hecho **X**.

Fórmula 2

- **A** quiere que **B** le confiese **X**.

Fórmula 3

- **A** revela a **B** un secreto para inducirle a hacer **X**.

Fórmula 4

- **A** quiere ocultar **X**, que **B** sospecha.
(En todos los casos, el silencio de **B** acucia el discurso de **A**).

Concreciones

- **X** afecta a un tercer sujeto, **C**, muy significativo para **B**.
- Determinar la relación jerárquica entre **A** y **B**.

Antecedentes

- **A** y **B** acaban de reencontrarse, después de una larga separación
 - provocada por **A**
 - provocada por **B**
 - provocada por **C**.

Consecuencias

- Si **A** no logra su objetivo, **X** dará lugar a graves perjuicios, muy especialmente para **A**.
- Si **A** logra su objetivo, **X** se vuelve perjudicial para **B**.

Situación

- **B** tiene que irse muy pronto, y su comportamiento físico lo va haciendo evidente.

Efecto identificatorio

- El silencio de **B** le cualifica negativamente hasta el final, en que se hace patente su positividad. **A** queda valorado de modo ambivalente.

MONÓLOGO MODALIDAD 2 – B

(El locutor interpela a otro personaje presente en escena, pero “ausente” del espacio figurado del locutor)

Variable α : **A** “ve” a **B** y este ignora a **A**.

Variable β : **B** “ve” a **A** y este ignora a **B**.

Variable γ : **A** y **B** se ignoran mutuamente.

Fórmula 1

- **A** trata de recordar un confuso episodio que le separó de **B**.

Fórmula 2

- **A** trata de imaginar la suerte corrida por **B**.

Fórmula 3

- **A** trata de “impedir” la inminente llegada de **B** (“conjuro”).

Concreciones

- La aparente despreocupación de **A** deja traslucir una profunda y creciente perturbación interior.

Antecedentes:

- **B** es el causante directo de las actuales circunstancias (felices o desdichadas) de **A**.

Consecuencias:

- La ausencia de **B** va a producir que **A** se vincule con **C** para realizar **X**, virtualidad ambivalente.

Situación:

- **A** realiza los preparativos de **X** mientras espera la llegada de **C**.

Efecto identificador:

- El comportamiento de **B** (en su espacio “otro”) hace evidente que las suposiciones de **A** son erróneas.

MONÓLOGO MODALIDAD 2 – C

(El locutor interpela a otro personaje, ausente de escena)

Variable α : **B** está en un espacio contiguo.

Variable β : **B** está en un espacio distante.

Fórmula 1

- **A** quiere ser admirado por **B**.

Fórmula 2

- **A** quiere impedir que **B** le abandone.

Fórmula 3

- **A** quiere animar a **B** y sacarle de su peligroso abatimiento.

Fórmula 4

- **A** quiere enfurecer a **B** y ser castigado por él/ella.

Concreciones

- En todos los casos, por debajo del objetivo manifiesto, hay una finalidad oculta que afecta a un tercer personaje, **C**.
- Tanto en α como en β , **B** podría hacerse presente.

Antecedentes

- En otro tiempo, **A**, **B** y **C** estuvieron vinculados:
 - por una noble causa común
 - por una abyecta culpa común
 - por una relación de sumisión de **A** y **B** hacia **C**.

Consecuencias

- En la variable α , **B** aparece en escena al final y evidencia, sin hablar, el fracaso de **A**.
- En la variable β , **A** termina revelando su finalidad oculta.

Situación

- **A** busca un objeto que necesita de inmediato para una circunstancia de importancia secundaria.

Efecto identificatorio

- La figura de **C** aparece gradualmente, en el discurso y/o la acción de **A**, como causante del infortunio actual de **A** y de **B**.

MONÓLOGO MODALIDAD 3 – A

(El locutor interpela al público real)

Variable α : en tanto que “actor”.

Variable β : en tanto que personaje (no actor).

Fórmula 1

- **A** finge presentar la actuación de **B**, ausente de escena, sabiendo que no va a tener lugar.

Fórmula 2

- **A** increpa al público por haberle degradado (como artista), a cambio del éxito.

Fórmula 3

- **A** ensalza los méritos artísticos de **B**, presente en escena, impidiéndole actuar.

Fórmula 4

- **A** denuncia públicamente una supuesta injusticia, creyendo arriesgar así su posición y su vida.

Concreciones

- **A** actúa motivado (estimulado, inducido coaccionado...) por **C**, que tal vez se encuentra entre el público.
- En **F.1** y **F.3**, el vínculo de **A** hacia **B** es ambivalente.

Antecedentes

- **A** ha permanecido largo tiempo alejado de la vida pública por oscuros motivos.
- En **F.1** y **F.3**, **A** está convencido de que **B** traicionó su confianza y abusó de su generosidad.

Consecuencias

- Del efecto de su discurso sobre **C** depende la suerte futura de **A**.

Situación

- De la extraescena puede llegar un obstáculo que interrumpa el discurso y/o la presencia de **A** en escena.

Efecto identificatorio

- La presencia de **C** entre el público, así como su identidad y su poder sobre **A**, se harán patentes gradualmente y modificarán la valoración inicial (positiva o negativa) que haya suscitado **A**.

MONÓLOGO MODALIDAD 3 – B

(El locutor interpela al público ficcionalizado)

Variable α : cuantitativamente similar al público real.

Variable β : cuantitativamente disímil (mayor o menor) del real.

(En ambos casos, el espacio puede también ser ficcionalizado o conservar su identidad: un teatro o salón de actos).

Fórmula 1

- **A** quiere revelar una verdad oculta que supuestamente afecta a los presentes.

Fórmula 2

- **A** quiere defenderse de una grave acusación que pesa sobre él.

Fórmula 3

- **A** quiere inducir a los presentes a abrazar su insostenible causa.

Concreciones

- El objetivo expresado en la Fórmula yace oculto bajo unas circunstancias aparentemente objetivas y/o banales, que implican a un segundo personaje, **B**, ausente.
- **A** puede suponer que el público tiene hacia él:
 - una actitud hostil
 - una favorable predisposición
 - una indiferencia neutral.

Antecedentes

- La motivación subjetiva de **A** nace de una vieja “cuenta pendiente” con **B**, que ahora es preciso saldar.

Consecuencias

- Hacia el final de su discurso, **A** cree percibir que el público abandona la sala.

Situación

- **A** se encuentra vestido impropiaemente para las circunstancias objetivas.

Efecto identificatorio

- El público real debe quedar con la sensación de que no se le ha revelado toda la verdad: un enigma sigue flotando.

MONÓLOGO MODALIDAD 3 – C

(El locutor interpela al público en tanto que destinatario indeterminado)

Variable α : insertándolo en su discurso.

Variable β : omitiéndolo de su discurso.

Fórmula 1

- **A** traza planes y estrategias para vengarse de **B**, a quien teme.

Fórmula 2

- **A** se lamenta de sus desventuras y trata de buscarles un causante.

Fórmula 3

- **A** se vanagloria de sus triunfos pasados y se recrea imaginando los futuros.

Concreciones

- El estado de ánimo de **A**, motivado por una circunstancia aparentemente secundaria, contrasta con lo requerido por la Fórmula.
- En la presuposiciones que cimentan la posición de **A** hay un dato que no encaja.

Antecedentes

- Tanto en la **F.1** como en las restantes, **A** está en deuda con **B**, que acaba de abandonar la escena.

Consecuencias

- La circunstancia secundaria, al revelarse como vinculada también a **B**, amenaza con desencadenar un fatal desenlace.

Situación

- **A** se está preparando para acudir al lugar en que ha de desarrollarse la circunstancia secundaria.

Efecto identificatorio

- El objetivo de **A**, expresado en la Fórmula, inicialmente percibido como negativo, debe juzgarse al final como difícilmente condenable.

... ..

Apostilla nº 2: Hay en el ejercicio **El ensayo** un par de cuestiones sobre las que quisiera insistir. Una, quizás tangencial, relativa a la poética no plenamente realista que implica la propia convención del “ensayo”. En la vida real (¿?) es quizás posible que, ante la inminencia de una situación decisiva y problemática, resulte plausible ensayar mentalmente las estrategias más adecuadas para salir airosos del conflicto. Incluso -me han confesado algunos talleristas- hay quien esboza a solas los gestos, actitudes y hasta frases para prefigurar su conducta. Pero que, con dicha finalidad, uno -o una- se pase diez o quince minutos interpellando a alguien que aún no está presente, componiendo actitudes, tonos y emociones de diversa naturaleza, ofrecería un cuadro netamente psicopatológico. Recurso que suelo proscribir en mis talleres... De ahí que el ejercicio planteara un primer -y tímido- abordaje a formas y convenciones dramáticas que eluden la pretensión de realismo y delegan en el actor o la actriz la tarea, no de buscar la **verdad**, sino de organizar la **verosimilitud**. (Se admiten preguntas y opiniones adversas...).

La otra cuestión que plantea el ejercicio -y que hemos visto asomarse, amenazadora, en los protocolos de los monólogos- constituye la columna vertebral de la metodología que vamos a compartir, y se refiere a las severas restricciones que en los ejercicios sufre la **libertad creativa**. Libertad que ha sido proclamada y reclamada por no pocos creadores, teóricos y/o corrientes artísticas -de ayer y de hoy- como condición *sine qua non* de la verdadera creación. Dado que el tema no solo excede mis capacidades, sino, sobre todo, el objetivo eminentemente práctico de estas páginas, me permito aportar al debate (¿?) dos textos que suelo invocar cuando la irritación de algún -o alguna- adalid de la “libertad creativa” amenaza con soliviantar al grupo. Cosa que ocurre muy de tarde en tarde.

“El clásico que escribe una tragedia observando cierto número de reglas que él conoce es más libre que el poeta que escribe lo que le pasa por la cabeza y que es esclavo de otras reglas que ignora.” (**Georges Perec**)

La eficacia (supuesta por mí) de este texto radica muy posiblemente en su indemostrable rotundidad, como ocurre con otras muchas máximas y no pocos aforismos. No obstante, la última frase (“es esclavo de otras reglas que ignora”) no deja de suscitar cierta inquietud, incluso en los más recalcitrantes “libertarios”. ¿Qué otras reglas me esclavizan sin yo saberlo? Como todos hemos oído hablar del inconsciente -aunque sea de lejos-, la sentencia de Perec queda resonando en sus orillas...

El segundo texto, aun tratándose también de un aforismo, expande sus resonancias hacia los prestigiosos horizontes de la historia:

Bailar en cadenas. En todo artista, poeta y escritor griego hay que preguntarse: ¿Cuál es la nueva constricción a que se somete, y que logra hacer atractiva para sus contemporáneos (de modo que encuentra imitadores)? Pues lo que

se llama “invención” (por ejemplo en la métrica), siempre es un grillete así, impuesto a uno mismo. “Bailar en cadenas”, ponérselo difícil y luego extender sobre ello el engaño de la facilidad: ésta es la obra de arte que ellos nos quieren enseñar. Ya en Homero hay que observar una abundancia de formas heredadas y leyes narrativas épicas, dentro de las cuales tenía que bailar; y él mismo creó nuevas convenciones para los que vinieran luego. Esa fue la escuela de educación de los poetas griegos: ante todo, dejarse imponer una múltiple constricción por parte de los poetas anteriores; luego, inventar y añadir una nueva sujeción, imponérsela a uno mismo y vencerla con gracia, de modo que se noten y se admiren la constricción y la victoria. (**Friedrich Nietzsche**: *El caminante y su sombra*)

Y también aquí es en la última frase donde radica la más fértil provocación del filósofo: ¿cómo conciliar positivamente la constricción y la victoria sobre ella? ¿Puedo “vencer con gracia” un artificio, una convención autoimpuesta que, además, resulta perceptible como tal? ¿De qué “gracia” estamos hablando? En cualquier caso, debo reconocer aquí -no en mis talleres- que ambas citas son arteramente extemporáneas, ya que tanto Pereg como Nietzsche se refieren a **obras de arte**, mientras que los ejercicios se producen, como he dicho, en el terreno de la artesanía. Pero, ¿hay pedagogía sin trampas?

Apostilla nº 3: No sería justo cerrar este capítulo sobre la (pre)historia de los ejercicios de Dramaturgia Textual sin dejar constancia del generoso grupo de actores y actrices de la Universidad de Antioquia (Medellín) que, durante casi seis meses, compartieron y experimentaron mis indagaciones en este -para mí- ignoto territorio pedagógico. Ya que, además, me consta que algunos/as de ellos/as ejercieron después la docencia en las mismas y otras aulas.

Luz Dary Alzate

Gilberto Amariles

Clara Arango

Patricia Arroyave

Marleny Carvajal

Héctor Molina

Roberto Ospina

Ana C. Saldarriaga

Ernesto Aguilar

Con mi agradecimiento por su confianza, generosidad y talante creativo, que incentivaron mi búsqueda de una pedagogía hasta entonces inexistente.



PARTE II

EXTRAÑO INTERLUDIO

¿Por qué me resisto a abandonar el discurso narrativo, cuando sé que lo que se espera -y yo pretendo- de estas páginas es la articulación más o menos clara de una metodología pedagógica (por llamarla de algún modo)? ¿Acaso creo, consciente o inconscientemente, que la historia de “algo” contiene su sentido? ¿O es que, simplemente, estoy tratando de entender yo este territorio dramático que se ha ido configurando con los años y que necesito **comprender** para **compartir**?

No se equivocaba Kierkegaard al afirmar que la ironía de la vida radica en que se vive hacia adelante, pero se entiende hacia atrás... Y ya que recurrimos a la filosofía, traigamos también a colación a su colega Schopenhauer, quien (según Joseph Campbell en *El poder del mito*) señalaba que “cuando uno llega a una edad avanzada y evoca su vida, esta parece haber tenido un orden y un plan, como si la hubiera compuesto un novelista. Acontecimientos que en su momento parecían accidentales e irrelevantes, se manifestaban como factores indispensables en la composición de una trama coherente. ¿Quién compuso esa trama?”

En mi opinión, tal trama la compuso (la compone) el sujeto en el presente (o, si me apuran, su biógrafo...), de lo cual deduzco que esta relativa coherencia narrativa que me resisto a abandonar, soy yo quien la impone en ese conjunto de “acontecimientos accidentales e irrelevantes” que fueron balizando el territorio de la Dramaturgia Textual.

Lo cual me induce a componer este “extraño interludio” en el que el lector podrá hallar (si es que no decide prescindir de él) un conjunto de materiales heterogéneos que, no obstante, considero indispensable (bueno: conveniente...) traer a colación para “entender hacia atrás” la materia central de este libro. Y el primer “material”, a modo de mapa (incompleto) del andamiaje teórico que sustentó mi trayecto hasta 1987, lo constituye este extenso esquema que pretendía clarificar -en una época en que su uso no era frecuente en la jerga teatral hispana- las diversas acepciones del término “Dramaturgia”.

MAPA 3

(Acepciones del término “Dramaturgia”)

(Esquema incompleto. 1987)

1ª acepción: invención y composición de obras dramáticas

(Por derivación genérica: conjunto de obras dramáticas producidas por un autor, durante una época, en un país...)

- No realidad “primera” del hecho teatral, sino “segunda”, derivada de (y determinada por) la “matriz representacional”.
- Pero también, en tanto que producto de **escritura**, factor de cuestionamiento y transgresión de la práctica escénica.
 - Esta, por su naturaleza colectiva, se halla comprometida con las estructuras sociales y las instancias controladoras del Poder.
 - La escritura, en cambio, por su naturaleza individual, puede materializar las contradicciones, aspiraciones y procesos del Sujeto.
- En todos los casos, la Dramaturgia representa la dimensión más **estable** del Sistema teatral en que se produce: huella, inscripción, registro... diseño, proyecto, mapa.

2ª acepción: adaptación de textos dramáticos

- Como registro de un acontecimiento teatral, todo texto posee un carácter esquemático, es depositario de una **parte** del Sentido.
- Cada nueva representación de un texto implica un replanteamiento de su significancia (capacidad de significar).
- En la medida en que un texto dramático cristaliza sus condiciones de **producción** y de **recepción**, al variar estas se modifica (positiva o negativamente) la parte de Sentido depositada en las estructuras verbales.
- Puede, entonces, resultar necesario, en función de un nuevo contexto productivo/receptivo, o en función de un nuevo designio signifiante, alterar el texto. (Lo cual no significa necesariamente mutilarlo, expurgarlo, actualizarlo, domesticarlo, banalizarlo...).
- Puesta en escena = lectura = (re)escritura.
- La Historia del Teatro abunda en ejemplos de esta permanente reescritura de los textos.
 - Por parte del propio autor (Eurípides: *Hipólito*, *Fedra*).
 - Por la compañía “propietaria” del texto.
 - Por autores y/o directores “piratas” (Shakespeare, Calderón, Brecht...).

3ª acepción: articulación del texto y la (una) representación

- Tras la crisis del clasicismo (finales del XVIII), progresivo desfase entre las categorías escénicas (“matriz representacional”) y las textuales.
 - (Relativización de las categorías, modelos, etc.).

- Necesidad de reconstruir los vínculos entre **cada** texto y **cada** representación.
- De Lessing a Brecht, la tradición teatral alemana va perfilando e institucionalizando la figura del *Dramaturg* (no *Dramatiker*) y la práctica de la *Dramaturgie*.
- Experto en literatura dramática, asociado a un proyecto escénico (puntual o global): puente entre el Autor y el Director, híbrido de Intelectual y Artista.
- Amplio espectro de competencias posibles:
 - Consejero literario (textos antiguos, textos nuevos).
 - Descodificador de las claves (estéticas, ideológicas).
 - Manipulador textual.
 - Instancia crítica y teórica del montaje.

... ..

4ª acepción: dramatización de textos narrativos

- Una práctica constante de la Historia del Teatro.
- Narratividad y dramaticidad: afinidades y diferencias entre lo épico y lo dramático.
 - Platón (*República*).
 - Ditirambo (diégesis).
 - Tragedia y comedia (mímesis).
 - Epopeya (forma mixta).
 - Brecht: la oposición entre:
 - Teatro dramático.
 - Teatro épico.
- La distinción fundamental radica en:
 - La naturaleza y función de la **acción** dramática.
 - La ostentación o “desaparición” del **Narrador**:
 - Dispositivo enunciativo.
 - Mediador extraficcional.
- Dramaturgia “historial” y dramaturgia “discursiva”.

... ..

Variante: la dramaturgia actoral

- La mera presencia del Actor en Escena ante un Público implica la instauración de los parámetros que se articulan en la Dramaturgia:
 - La ficcionalidad pactada de su identidad (y el modo en que este pacto es respetado o transgredido).
 - El “papel” que el público debe desempeñar (empezando por su “presencia” o “ausencia”).
 - La ocupación y transformación del espacio (a partir de la mayor o menor escisión entre “escena” y “sala”).

- La organización de la dimensión temporal (en su triple vertiente: real, figurada y referencial).
 - El desarrollo del acontecer escénico que su comportamiento genera (sea la “acción dramática” **fabular** u **ocurrencial**).
 - El despliegue (virtual o efectivo) del discurso verbal.
- En determinados momentos de la Historia del Teatro, la Dramaturgia Actoral ha sabido bastarse a sí misma:
 - Comedia del Arte.
 - Farsas populares campesinas.
 - Teatro de guerrilla y *agit-prop*.

... ..

Todas estas acepciones tienen en común:

- la noción de organización
- en un espacio textual (excepto la Dramaturgia Actoral)
- de un conjunto de códigos significantes
- según un propósito comunicativo concreto
- en función de unos previsibles efectos receptivos
- que deben producirse en el contexto de una representación
- inscrita en un determinado Sistema Teatral.

Un **Sistema Teatral**, en el que toda Dramaturgia se inserta, comporta la interrelación compleja de un conjunto de factores de naturaleza diversa:

- Una función socio-cultural atribuida consensuadamente a la representación de simulacros.
- Un espacio público en el que se produce, con determinada regularidad (o no) el encuentro de:
 - unos ejecutantes especializados en la actividad mimética, en grado variable de profesionalidad, organización e institucionalización, y
 - un público habitual, más o menos homogéneo, más o menos familiarizado con los códigos de realización de simulacros.
- Un dispositivo técnico y estético que organiza modalidades artísticas y artesanales diversas (desde la métrica hasta la electrónica, pasando por la música, la acrobacia, la pintura, la declamación, etc.).
- Una legislación que controla el Sistema y su relación con las estructuras sociales.
- Una permanente y fructífera “fricción” con manifestaciones miméticas, lúdicas y/o artísticas vecinas.
- Una tradición más o menos arraigada, más o menos próxima, que regula los fenómenos de permanencia y cambio en el interior del Sistema, tradición manifiesta en la práctica teatral y, eventualmente, en los discursos teóricos.

Cada **Sistema Teatral** produce (y es configurado por) una serie de Textos que poseen en común ciertas características estructurales y formales, consecuencia de ciertos:

- Principios.
- Reglas.
- Convenciones.
- Limitaciones.
- Licencias.
-

Si tuviera que ser sincero -cosa que nadie me reclama, en este oficio de fingidores-, reconocería que **jamás** abrumé a los participantes de mis talleres con la exposición “magistral” de semejante avalancha teórica. Supongo que, aparte de servir de arquitectura conceptual e histórica a mis incursiones prácticas y puntuales en la Dramaturgia, operaba también como “máquina de guerra” frente a la relativa pobreza teórica que, en mi opinión, sustentaba (¿y sustenta?) el quehacer teatral en nuestros pagos.

Porque, así como este esquema **abre** el cuaderno de Medellín, en sus últimas páginas aparece un par (¡!) no menos pretencioso (y/o pedante) que intenta a su vez sistematizar otros campos temáticos igualmente ayunos de reflexión entre nosotros: **El discurso teatral** (con apartados como “El doble registro: didascalias y diálogos”, “El doble emisor y el doble destinatario”, “Las determinaciones formales”, “Pragmática del discurso dialogal”, “Las imperfecciones del discurso oral”...) y -con el título de **Taller de Dramaturgia Actoral-** un primer intento (truncado) de sistematizar lo que iba a ser mi tarea durante las siguientes décadas.

N. p. p. 8: siguientes décadas. Pero ya lo era -mi tarea, digo- desde, por lo menos, 1985, según dan fe dos cuadernos que registran bastante minuciosamente los dos primeros años del **Laboratorio de Dramaturgia Actoral**, en los que El Teatro Fronterizo definía su vertiente experimental centrada en el trabajo del actor: “Laboratorio: lugar de trabajo, investigación y experimentación, sin más objetivo que el de plantear preguntas a la práctica escénica -y a la teoría que la subtiende, explícita o implícitamente- en torno a sus dos ejes fundamentales, aquellos sobre los que se articula ese complejo organismo que llamamos teatro: la interpretación actoral y la elaboración dramática.”
Pero esto será otra historia...

Para seguir con esta, apenas transcurrido un año desde el final del curso de Medellín, e instalado El Teatro Fronterizo en la flamante Sala Beckett de Barcelona -aún antes de su inauguración como espacio de programación regular de espectáculos-, se pone en marcha el primer “Seminario de Dramaturgia Textual (1989-90)”, con un tema específico... aunque, en cierto modo, también inconmensurable: “Espacio y tiempo dramáticos”.

Antes de despedirnos -o casi- del sesgo narrativo e historicista con que he querido abordar el arranque de mi exposición, permitidme puntualizar que es en este punto donde acabaría la “prehistoria” de la Dramaturgia Textual y entraríamos de lleno en su historia. Porque en el mencionado Seminario la escritura dramática y sus alrededores son la materia central y exclusiva del programa de trabajo. ¿A qué alrededores me

refiero? Según consta en la segunda página del nuevo cuaderno, la metodología va a (intentar) entrelazar la lectura, exposición y debate de textos teóricos vinculados al tema y el establecimiento de una bibliografía; la lectura y análisis de textos dramáticos, también desde la perspectiva de la espacialidad y la temporalidad; y la realización, lectura y comentarios de **ejercicios de escritura dramática**. Y este va a ser en lo sucesivo, con creciente énfasis en el último punto, el modelo dominante de mis talleres de Dramaturgia Textual.

Sin embargo -¡oh, paradoja!-, en el mencionado cuaderno apenas si figuran protocolos similares a los complejos (o enrevesados) ejercicios que hemos tenido ocasión de conocer. En su lugar, esbozos teóricos sobre la naturaleza del espacio y del tiempo según la filosofía y la ciencia, sobre la identidad del espacio/tiempo dramático y su relación con el e/t representacional y con el e/t referencial (**apostilla 4**), temáticas temporales frecuentes en la dramaturgia occidental (**apostilla 5**), análisis del espacio psico-físico en *La gaviota*, de Chéjov y en *Woyzeck*, de Büchner, (**apostilla 6**), dramaticidad de las tensiones entre la intra-escena y la extra-escena, ídem entre la irreversibilidad del tiempo humano y sus (posibles) transgresiones (**apostilla 7**), la “cualificación” antropológica y cultural del espacio social (**apostilla 8**), una propuesta de escritura de textos a partir de espacios escenográficos dados, las funciones del anacronismo, las posibilidades dramáticas de la dilatación y de la contracción del tiempo, la espacialización del tiempo como matriz textual (**apostilla 9**), las expectativas temporales de la acción dramática (**apostilla 10**)... y todo ello combinado con mis parcas anotaciones sobre la lectura de ejercicios producidos por los participantes (entre los cuales, por cierto, se encontraban algunos de los que pronto serían nombres relevantes de la nueva dramaturgia catalana...).

N. p. p. 8: apostillas. Ver **apostillas 4, 5, 6, 7, 8, 9 y 10** al final del EXTRAÑO INTERLUDIO, para mayor comodidad.

Dichos ejercicios, pues, partían de propuestas tan vagas como

“Despegue espacio-temporal. A partir de una situación esp.-temp. común a actores y espectadores, abrir gradualmente la escena hacia la otredad esp.-temp.”

“Modelo Espacial. Desarrollar en el tiempo de la acción dramática un modelo espacial complejo.”

“Intra y extraescena. Desarrollar una situación cuya estructura se base en el conflicto entre la intraescena y la extraescena.”

Nada que ver, desde luego, con los protocolos anteriores...

Pero, ojo: bajo su aparente simplicidad, algunos ocultaban “abismos insondables” de complejidad. Por ejemplo: ¿qué es eso del “Modelo Espacial”? Pues nada menos que la poderosa herramienta de análisis sistémico y semiótico propuesta por Yuri M. Lotman en su obra *Estructura del texto artístico* (Moscú, 1970) y reelaborada desde la perspectiva teatral (y un sesgo estructuralista) por Anne Ubersfeld (*Lire le théâtre*, Paris, 1977). Puede ser útil incluir aquí el resumen que, todavía hoy, utilizo en alguno de mis talleres.

(Resumen y aplicación al texto dramático)

Poner en escena un texto consiste fundamentalmente en **espacializar** las estructuras dramáticas que lo constituyen y/o el Sentido que se pretende destacar.

De hecho, todo texto contiene, explícita o implícitamente, una representación de la “realidad” que puede conceptualizarse mediante el lenguaje de las relaciones espaciales:

arriba/abajo; superior/inferior; abierto/cerrado; próximo/lejano; derecho/izquierdo; interior/exterior; grande/pequeño; delimitado/ilimitado; discreto/continuo etc.

El **modelo espacial** implícito o explícito de un texto reproduce siempre un sistema de significados y valores que remite a la visión del mundo propia del autor y/o de su grupo social, al contenido temático e ideológico de la obra y al proyecto ético y estético que subtiende su creación.

En torno a este **modelo espacial** se organizan los temas y subtemas, los motivos, las imágenes, las acciones, los personajes, los sentimientos... así como los objetos que pueblan el microcosmos dramático y los espacios reales y virtuales (escénicos y extraescénicos) que lo configuran. También las **dimensiones temporales** (presente, pasado, futuro...) pueden insertarse en dicha configuración.

Para establecer el **modelo espacial** de un texto hay que detectar y caracterizar la existencia de -al menos- dos subespacios en relación de oposición (no siempre antagónica), cuyos componentes y/o cualidades puedan esquematizarse según el principio de simetría invertida.

En los casos más complejos, cada uno de estos espacios en oposición puede presentar en su interior otros subespacios más o menos caracterizados, con o sin correspondencia en el espacio opuesto.

La zona fundamental de todo modelo espacial es el **límite** o **frontera** entre los dos subespacios opuestos que lo constituyen, ya que es precisamente la puesta en contacto de ambos lo que desencadena todo el posible **movimiento** (o acción) en el interior del texto. Los conflictos y los procesos dramáticos, es decir, lo que constituye el dinamismo propio del texto teatral, solo son posibles a partir de las tensiones que se producen en la interferencia de los dos subespacios opuestos.

Toda **acción dramática** implica la transgresión efectiva o posible (real o virtual) de la naturaleza “**inmutable**” e “**impenetrable**” del modelo espacial. La simple posibilidad de deslizamiento de **un** componente de un subespacio a otro, basta para poner en cuestión la estabilidad del primero, del segundo o de ambos, provocando así la crisis del **Sistema** que dicho modelo configura.

En el texto coexisten dos clases de elementos: aquellos que caracterizan la topología del modelo espacial y los que revelan las posibles relaciones entre los dos subespacios opuestos.

La puesta en escena, en la medida en que es también **puesta en espacio** de un texto, debe seleccionar y organizar sus elementos a partir del modelo espacial, que ha de definir, no solo sus características, sino también su **funcionamiento**.

Ahora bien: en la medida en que la puesta en escena es también un texto (“espectacular”) -un discurso complejo de varios códigos simultáneos- superpuesto al texto dramático, puede a su vez instaurar otro u otros modelos espaciales que complementen -o se contrapongan- al modelo originario.

Pese a su aparente (y evidente) abstracción, la aplicación del Modelo a los textos dramáticos ofrece resultados concretos, tanto como herramienta de análisis (la propia Anne Ubersfeld apunta brillantes esbozos en su libro) como en relación más o menos directa con un diseño de puesta en escena. En esta vertiente, puede llegar a constituir un buen antídoto contra la excesiva creatividad (léase arbitrariedad) de no pocos directores y directoras, cuya “lectura personal” de los textos supone a menudo una “escritura personal” (y frecuentemente reduccionista) del universo configurado por el autor. Hablo por experiencia propia...

Pero el Modelo de Lotman contiene también un desafío: ¿puede operar como generador de textos dramáticos? Es decir: la diversa vivencia subjetiva con la que varios personajes “habitan” un mismo espacio objetivo, en función de su posición respectiva ante el Modelo Espacial, ¿puede ser la matriz conflictual de situaciones dramáticas complejas? ¿Y estas dar pie a una **acción** dramática? Sin duda, el desafío debió de surtir efecto, del que deja constancia el siguiente protocolo...

PRÓXIMO / LEJANO

(Ejercicio de Dramaturgia del Espacio)

Dado un Modelo Espacial (Lotman) complejo, desarrollarlo temporalmente en la acción dramática.

MODELO ESPACIAL

PRÓXIMO

Conocido, familiar

Seguro, benigno

Estable

Estéril

Desordenado

LEJANO

Desconocido, extraño

Inseguro, maligno

Inestable

Fecundo

Ordenado

Tres personajes: **A**, **B** y **C**.

Para el personaje **A**, la vivencia del modelo se ajusta a la valoración preestablecida. Se identifica con los rasgos pertinentes de lo **próximo**.

Para el personaje **B**, la vivencia del espacio es inversa a la valoración preestablecida. Se identifica con los rasgos pertinentes de lo **lejano**.

Para el personaje **C**, los rasgos pertinentes de los dos espacios de la valoración preestablecida son justamente los contrarios.

(O sea: lo **próximo** es desconocido, extraño, inseguro, maligno, inestable, fecundo y ordenado, mientras que el espacio **lejano** es conocido, familiar, seguro, benigno, estable, estéril y desordenado).

Opción

El espacio **escénico** en el que transcurre la acción dramática puede figurar:

- el espacio dramático "próximo"
- el espacio dramático "lejano"
- el límite entre ambos.

La acción dramática muestra el proceso por el cual el personaje **C** impone su vivencia invertida del Modelo a **A** y/o a **B**.

... ..

Sin embargo, ni en el cuaderno ni en mi memoria constan huellas de que el ejercicio hubiera generado textos particularmente sustanciosos. Cuatro tentativas apenas mencionadas, y solo un par de líneas a propósito de una de ellas: "El modelo funciona como antecedente implícito de la acción dramática, y no llega a hacerse evidente" (entiendo: en el texto comentado). Y es probable que la clave del "fracaso" relativo del protocolo radique en la desproporción existente entre dicho **antecedente implícito** -nada menos que el complejo Modelo Espacial de Lotman- y la escueta constricción

referente a la **acción dramática**, contenida en las dos últimas líneas. Como veremos más adelante, dicha desproporción tenderá en los años sucesivos a equilibrarse... e incluso a invertirse. O sea: leves antecedentes y creciente incremento de los factores susceptibles de generar acción dramática compleja.

En cambio, la tercera “vaga propuesta” de ejercicios esbozada en el cuaderno del seminario sobre **Espacio y tiempo dramáticos**, la referente al conflicto entre intra y extraescena, se reveló como un poderoso instrumento dramatúrgico. Y no tanto -o no solo- en los Talleres de Dramaturgia Textual. También mi propio trabajo dramatúrgico juega a menudo con esta dialéctica entre lo escénico y lo extraescénico. ¿En qué sentido?

Para entenderlo, tenemos que considerar la peculiar naturaleza del **espacio dramático** y aceptar que no siempre (o, por mejor decir, casi nunca) se circunscribe a los límites del **espacio representacional**, es decir, al ámbito concreto y específico en el que transcurre la acción dramática, un ámbito ofrecido a la mirada de los espectadores y más o menos aderezado por la escenografía y la iluminación. Muy a menudo, dimensiones fundamentales de dicha acción tienen lugar en (o tienen que ver con) zonas sustraídas a la vista del público, ya sean contiguas al espacio representacional o lejanas en mayor o menor grado... siempre y cuando afecten de un modo u otro a “lo que ocurre” en escena. Factores tal vez determinantes para los personajes y su devenir escénico pueden **no figurar** en el microcosmos que la obra muestra y, a pesar de ello, gravitar sobre su destino de un modo decisivo.

El Moscú de *Las tres hermanas*, de Chéjov, por ejemplo, paraíso perdido (en el pasado) y a la vez anhelado objetivo (en el futuro), ejerce -desde su lejanía y desde su inaccesibilidad- un poderoso influjo sobre la perenne insatisfacción presente en el hogar de los Prozórov, sustancia dominante de la acción dramática. Asimismo, el entorno inmediato de la casa de Bernarda Alba es percibido como una constelación de lugares, personas, peligros e incitaciones que gravita sobre los personajes y zarandea su inestable equilibrio. Incluso en un mundo tan indeterminado como el que Beckett nos propone en *Final de partida*, ese “*interior desamueblado*” en que parecen haberse recluido los únicos supervivientes de quién sabe qué catástrofe(s), hay un exterior declinante (una extraescena), solo accesible visualmente para Clov, que no deja de gravitar sobre su menguante acción dramática.

Pues bien: ¿cómo interactúan ambas zonas constitutivas del espacio dramático, la intraescena y la extraescena? Además de su función referencial, ¿pueden cumplir una función propiamente dramatúrgica? El siguiente esquema nos permitirá tal vez reflexionar sobre ello.

INTRAESCENA y EXTRAESCENA

La relación in-ex puede estar caracterizada por:

- La contigüidad-la lejanía.
- La transitividad-la intransitividad.
 - In \longleftrightarrow Ex (Salir / Entrar).
 - In $\begin{array}{|} \hline \longleftrightarrow \end{array}$ Ex (Salir / No entrar).
 - In $\longleftrightarrow \begin{array}{|} \hline \end{array}$ Ex (Entrar / No salir).
 - In $\begin{array}{|} \hline \begin{array}{|} \hline \end{array} \end{array}$ Ex (No entrar / No salir).
- Comunicabilidad-Incomunicabilidad.
 - Visual.
 - Auditiva.
 - Mental.
- Unicidad-Multiplicidad.
 - De uno. $\left\{ \begin{array}{l} \text{In.} \\ \text{Ex.} \end{array} \right.$
 - De ambos.

La oposición in-ex puede definirse en términos de:

- Positividad-negatividad.
- Accesibilidad-inaccesibilidad.
- Conocimiento-desconocimiento.

... ..

Así, a primera vista, el MAPA no parece mostrar un territorio dramáticamente rico; pero, a poco que se comience a explorarlo desde el terreno -e invito a las lectoras y lectores a hacerlo con la imaginación y la memoria teatral-, empiezan a perfilarse parajes situacionales fértiles, tanto en conflictos explotados con frecuencia por la escena clásica y contemporánea, como en otros raros e incluso insólitos.

Por ejemplo: en *A puerta cerrada*, de J.-P. Sartre, el factor **transitividad-intransitividad**, es decir, el acceso entre la intra y la extraescena, opera de un modo determinante, tanto a nivel dramático, situacional, como a nivel conceptual y filosófico. Garcin, Inès y Estelle acceden sin problemas al espacio escénico (definido como salón estilo Segundo Imperio), pero no pueden salir de él ya que, en su infierno particular (que son “los otros”), están condenados a convivir y torturarse a perpetuidad. El tormento se extrema porque, por añadidura, el factor **comunicabilidad visual, auditiva** y hasta **mental** les permite fugazmente percibir lo que hacen los suyos en la vida...

Sobre el mismo factor (**transitividad-intransitividad**) incide Boris Vian en su obra *El Schmurz o Los constructores de imperios*, aunque en sentido vertical. Los personajes

pueden huir hacia arriba, piso a piso (acto a acto), del amenazador Ruido (¿?) que los cerca y acosa desde la calle, la ciudad, ¿el mundo?... Pero no pueden volver atrás, es decir, descender, ya que bloquean ellos mismos el acceso para defenderse del indefinible ruido “extraescénico”.

Obvio es decir que, asomándonos al hemisferio de las poéticas más o menos realistas, la lista de obras y/o situaciones que giran en torno a las temáticas del “encierro”, del “asedio”, del “refugio”, del “ocultamiento”, etc., presentan una variada gama de tensiones en torno a la posibilidad -o no- de acceso entre ambas dimensiones del espacio dramático: la “visible” y la “invisible”. La inserción textual de un espacio extraescénico **otro**, anhelado o temido, cargado pues para algún personaje -o varios, o todos- de valencias positivas o negativas, puede generar dramaticidad por su mera ubicación contigua o lejana con respecto al espacio intraescénico. ¿Es **tal** entorno inmediato el que merecen mis aspiraciones? ¿Podré alguna vez acceder a **aquel** remoto “paraíso”? ¿Nos llegarán alguna vez noticias del añorado **hogar** perdido? Algún filósofo insensato debería remedar a Heidegger y escribir *Ser y espacio*, pues si el pensador alemán arraigó el ser en el tiempo, su Dasein es también un **ser-ahí** (da-sein), es decir, en el mundo. Y el mundo es no solo temporalidad irreversible, condición del ser-para-la-muerte, sino espacios que habitamos y que nos habitan... durante nuestro breve **estar-aquí**.

Pero también situaciones domésticas en apariencia banales pueden enrarecerse por el modo en que un personaje realiza la trivial acción de, por ejemplo, entrar y salir. En uno de los textos más poderosos de Thomas Bernhard, *Ritter, Dene, Voss*, el correteo permanente “entre el comedor y la cocina” de Dene -como lo describe su hermana Ritter- (nueve entradas y otras tantas salidas, solo en el primer acto) materializa físicamente su neurótica sumisión a Ludwig (Wittgenstein), el hermano filósofo, “genio-loco”, que pronto hará su entrada en escena para la primera comida familiar (fraternal, en realidad), recién salido del manicomio de Steinhoff.

Cuando, además, el hecho de **salir** implica un **ver** que no debía haberse producido, como sucede en la primera escena de *Lejos*, de Caryl Churchill, y asistimos a la gradual reconstrucción verbal (a través de un magistral diálogo “clásico” entre Harper y Joan, tía y sobrina) de lo ocurrido esa noche “ahí fuera”, en el jardín y el cobertizo, la apacible situación intraescénica se va impregnando del horror extraescénico, que el receptor no puede dejar de reconstruir. Y valga este ejemplo como anticipo del sustancial papel que podemos atribuir a la palabra dramática en la intersección conflictual de lo visible y lo invisible, lo presente y lo ausente, lo escénicamente mostrado y lo verbalmente -aunque no solo- evocado. Es una de las razones que me hacen proclamar a menudo el **ilimitado** poder representacional del teatro...

N. p. p. 9: ilimitado poder...Y a propósito de esta afirmación, permitidme citar una vez más las palabras de Shakespeare, que deberían figurar en el frontispicio de todos los teatros del mundo: “*Suponed que en este cercado recinto están contenidas dos poderosas monarquías (...)* *Suplid mi insuficiencia con vuestro*

pensamiento: multiplicad un hombre por mil y cread un ejército imaginario; cuando os hablemos de caballos, pensad que los veis hollando este frágil suelo. Porque son vuestras imaginaciones las que deben hoy vestir a los reyes, transportarlos de aquí para allá, cabalgar sobre las épocas, amontonar en una hora los sucesos de numerosos años... “

En ocasiones, en cambio, las reticencias de la palabra para designar la naturaleza del espacio extraescénico, no obstante su evidente importancia en la significación de lo que vemos y oímos en escena, contribuye precisamente a nimbarlo de un halo de opacidad y de misterio que está en la base de su teatralidad. Es lo que ocurre, por ejemplo, en *Rodeo*, de Lluïsa Cunillé, a propósito de la cual escribió: “Si la autora explicitara desde el principio que la acción transcurre en una vulgar empresa de pompas fúnebres y que, tras la puerta más amplia y en mejor estado yace un muerto, la evidencia aclararía gran parte de las situaciones de la obra.” Pero, sin duda, también se debilitaría “la atmósfera inquietante que cerca de misterio las palabras, los silencios y las acciones de los personajes.”

En cuanto al críptico apartado “Unicidad-Multiplicidad” del esquema, alude simplemente a la posibilidad de situar la acción dramática en un espacio escénico **unitario** (salón burgués, despacho modesto, pasillo de hospital, exterior de una granja...), desde el que se tienden vínculos subjetivos con **diversos** ámbitos extraescénicos, ya sean contiguos o remotos, quizás incidiendo sobre uno o sobre varios personajes. La opción inversa también es posible: un espacio escénico **múltiple**, en el que coexisten diversos lugares por los que transcurre la acción y, gravitando sobre todos ellos, un mismo y **único** entorno extraescénico, que afecta igual o diferentemente a los distintos fragmentos de historias que se entretajan en la trama.

Pero quizás ya es hora de ceder la iniciativa a los lectores y proponerles que rastreen en su biblioteca teatral en busca de ejemplos susceptibles de ilustrar las abundantes posibilidades combinatorias de la relación escena-extraescena, así como su compleja dramaticidad. O, mejor aún: que imaginen -¿y escriban?- situaciones dramáticas en las que algún factor de la acción dependa sustancialmente de alguna o algunas de tales posibilidades combinatorias.

Algo así tuvieron que hacer los participantes en el taller **Espacio y tiempo dramáticos**, aunque en el cuaderno que hemos estado rastreando no queden apenas vestigios de tal actividad...

... ..

Apostilla 4.

EL ESPACIOTIEMPO DRAMÁTICO

Constituye la intersección entre el e/t representacional (real, “común” a actores y espectadores) y el e/t referencial (ficcional, “ajeno” a actores y

espectadores). Este territorio de intersección se produce en el texto, por obra (y gracia) de la escritura, operación compleja, perversa, mediúmica, que compromete al autor en una tarea condenada de antemano al fracaso. Pues nunca su obra -el texto- será capaz de controlar las energías desencadenadas en y por las criaturas que habrán de apropiárselas. Nunca será capaz de garantizar los procesos de significación ni los efectos de recepción que actores y espectadores experimentarán en su nombre. El e/t representacional y el e/t referencial, infieles a sus pautas minuciosas, sonarán otra música, bailarán otra danza...

Apostilla 5.

DRAMATICIDAD DEL TIEMPO REFERENCIAL

- El pasado perdido que se añora.
 - Chéjov.
 - *Qué hermosos días*, de Beckett.
 -
- El pasado que impide el presente.
 -
- El pasado que regresa amenazante.
 - *Casa de muñecas*, de Ibsen.
 -
- Confrontación de los “yo” en el tiempo.
 - *La última cinta*, de Beckett.
 -
- El presente inmóvil.
 -
- La inminencia del futuro peligroso.
 -
- El futuro deseado que no acaba de llegar.
 -

(Propuesta -actual- de “juego” para lectores y lectoras: ampliar la lista y rellenar, con títulos concretos, las omisiones más flagrantes).

Apostilla 6.

EL ESPACIO PSICO-FÍSICO EN LA GAVIOTA

- Cada acto posee su espacio.
- Ordenación de su sucesividad en un sentido único, cuyo eje es la oposición dentro/fuera.

- **1º acto:** Orilla del lago, con el teatro de Kostia interrumpiendo la avenida hacia el agua.
 - Exterior acondicionado por la escena.
- **2º acto:** Entre el lago y la villa, ambos apenas perceptibles.
 - El interior avanza; exterior no modificado.
- **3º acto:** Comedor, habitación central de la casa.
 - Interior inmodificado, puertas y ventanas que abren lo individual a lo colectivo.
- **4º acto:** Salón de Sorine, con despacho de Kostia.
 - Interior acondicionado por el estudio, con puerta vidriera que da al exterior.
 - Invadido por la colectividad.
- Progresiva penetración del afuera en el adentro, que provoca su desorganización total... y la huida de Kostia hacia la muerte.

ESPACIOS DRAMÁTICOS EN WOYZECK, DE BÜCHNER

(Según Regina Yaari, en *Le texte et la Scène*)

- Articulación de la intraescena y la extraescena.
- Coincidencia de
 - espacios topográficos
 - espacios sociológicos
 - espacios psicológicos.
- Esp. dramático de la interioridad, de la intimidad.
- Esp. dramático de la ciudad, de lo cotidiano.
- Esp. dramático de la festividad.
- Esp. dramático de la exterioridad.
- La dispersión topográfica de los lugares escénicos se suma a la multiplicidad de espacios imaginarios, mutación de interiores en exteriores... Un mundo en el que los personajes no llegan a instalarse, a cooperar, a vivir.
- Confrontado a los cuatro espacios, Woyzeck no llega a centrarse, a integrarse. Está siempre fuera, desposeído del derecho a la palabra, considerado como objeto, negado. Solo en el "afuera" tiene la ilusión de ser sujeto.

Apostilla 7.

EL TIEMPO ENTRÓPICO

Para los seres vivos, el tiempo es la manifestación del segundo principio de la termodinámica: aumento de entropía (desorden · equilibrio).

Irreversibilidad.

- Actitudes:
 - *Vanitas vanitatum.*
 - Pensamiento constante de la muerte.
 - La Eternidad como consuelo.

- *Colligo virgo rosa.*
 - Ansia constante de la vida.
 - El instante como totalidad.
- *Où sont les neiges d'antan.*
 - Sentimiento de la fugacidad. **Pasado.**
 - La memoria como castigo.
- Todo cambia, nada permanece.
 - Aspiración al mañana.
 - La esperanza como salvación.

Transgresiones a la irreversibilidad.

- La caída fuera del tiempo.
 - La Eternidad como castigo.
- La alteración del curso temporal.
 - Repetición del pasado.
 - Regreso al pasado: *Yo estuve aquí una vez* (J. B. Priestley).
 - Anticipación del futuro.

Apostilla 8.

LA CUALIFICACIÓN DEL ESPACIO

(Françoise Paul-Lévy / Marion Segaud)

Desde su origen, los grupos humanos han dado a sus asentamientos espaciales un conjunto de significaciones y de atributos vinculados a un conjunto de prácticas y de representaciones sociales y simbólicas.

Lévy-Strauss señala que bastó con que los misioneros salesianos obtuvieran el traslado espacial de los Bororo desde sus poblados circulares a un pueblo de tipo europeo para que estos, renunciando a su concepción del mundo, se convirtieran al cristianismo. Las organizaciones espaciales son garantías de la identidad social y cultural y aseguran su reproducción. Fundamento de la memoria.

¿Qué es lo que, en un conjunto espacial, garantiza la identidad del grupo? Todo, o mejor, el todo: los elementos, las relaciones entre los elementos, los diferentes niveles de relaciones, su combinación, su estructura y su empleo por hombres, mujeres y niños, mediante sus gestos, sus prácticas cotidianas o excepcionales, habituales o desviadas.

La dimensión espacial solo se manifiesta en la intimidad de los sistemas y de las estructuras sociales, en la intimidad de los dispositivos simbólicos.

Todo dispositivo simbólico funciona a partir de la noción de lo discontinuo, es decir, a partir del establecimiento de un límite. La delimitación es pues un

elemento fundamental en la constitución y representación de los sistemas espaciales de las sociedades.

Hay límites materialmente codificados por fosos, muros, recintos, etc.; otros proceden naturalmente del paisaje; otros nacen del paso de un tipo de espacio material a otro: campos / bosques, suelo de tierra / suelo de madera...; otros apenas están marcados materialmente; los hay nítidos y rígidos, otros son vagos y fluctuantes...

La primera delimitación espacial conocida -en los últimos paleoantropos, de 50.000 a 30.000 años a. C.- es la que separa el hábitat del caos exterior. Espacio humanizado, seguro / espacio no humanizado, peligroso.

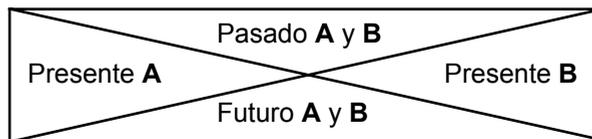
En algunas culturas, lo sagrado se encuentra también escindido por esta delimitación:

- sagrado organizado por los ritos, periodizado;
- sagrado incontrolado, funesto, indiferenciado (solo accesible sin riesgo por el mago)."

(*Anthropologie de l' espace*, Centre Georges Pompidou, 1983).

Apostilla 9.

ESPACIALIZAR EL TIEMPO



A y B estuvieron unidos en el pasado.

Están separados en el presente, y la ausencia del otro pesa en sus vidas.

Desearían reunirse en el futuro, aunque fuera fugazmente

La acción comienza en el presente.

Espacios distantes

Situaciones distintas

Monólogos paralelos entrelazados

Eventualmente, la acción se remonta al pasado.

Y regresa al presente.

Finalmente, se traslada al hipotético futuro.

*(Nota actual: evidentemente, el esquema propone que los tiempos estén inscritos en el espacio escénico, tal como los distribuye el grafo; y los personajes se desplazan de un espacio a otro... para "viajar" en el tiempo. Permítaseme añadir -¿y quién me lo iba a impedir?- que este sencillo mecanismo se encuentra, con algunas variantes, en dos ejercicios bastante posteriores: **La quinta pared** y **El tiempo es espacio**, explorados inicialmente en *Dramaturgia Actoral* y más tarde adaptados a la *Dramaturgia Textual*).*

Apostilla 10.

LAS EXPECTATIVAS TEMPORALES DE LA ACCIÓN DRAMÁTICA

- ¿Qué va a pasar?
- ¿Qué ha pasado?
- ¿Qué está pasando?

(Nota actual: esta escueta anotación, que en el cuaderno no tiene más desarrollo, me resulta hoy bastante sugerente como principio clasificatorio de aquellas obras en las que la acción dramática posee un alto componente narrativo; es decir, cuya estructura se organiza en torno a una "historia" (o fábula) como soporte del significado esencial. Cada una de las tres preguntas apuntaría a la tarea principal que el texto propone al receptor. La primera comprendería aquellas obras que se basan en una intriga más o menos sembrada de factores de imprevisibilidad, y la expectativa afectaría a los sucesos que podrían o no acaecer. La segunda remitiría a un amplio corpus de obras cuya trama parece avanzar "hacia atrás", ya que la acción dramática va revelando progresivamente las causas remotas y/o inmediatas de la situación presente. En cuanto a la tercera pregunta, rige la actividad receptora de aquellas obras en las que el devenir de la acción resulta inexplicable "en sí mismo", tan desconcertante y paradójica es la conducta de los personajes y sus motivaciones...)

... ..

Pero el cuaderno de la Sala Beckett contiene una segunda parte: un nuevo Seminario de Dramaturgia Textual (1990-1991) precisamente sobre EL DIÁLOGO, (mira tú por dónde...). Y aunque las anotaciones allí registradas no parecen traslucir unos planteamientos pedagógicos demasiado rigurosos, no me resisto a rescatar algunos jirones que considero significativos, más por lo que anuncian que por lo que enuncian.

¿Y qué es lo que anuncian? Fundamentalmente, una creciente conciencia de la función **pragmática** del discurso teatral; o sea, el anclaje de la acción dramática, no solo en los avatares de la trama, en el proceso factual de las interacciones entre los personajes, etc., sino, aún más íntimamente, en el **hacer** que todo **decir** contiene. Pinter está ya cerca, desde luego, pero también el "descubrimiento" de la Lingüística Pragmática como **disciplina** (en el doble sentido) indispensable en la formación dramaturgica. Y asimismo hay huellas de la Psicoterapia Sistémica (Watzlawick y la Escuela de Palo Alto), algunas incursiones en el Análisis del Discurso (Oswald Ducrot y otros), además de huellas evidentes de una innegable "especialidad de la casa": la taxonomía ("Modalidades dialógicas") que ya se había esbozado en los dos talleres (1986, 1987) de Medellín.

Como, por otra parte, los ejercicios de Dramaturgia Actoral -subrepticamente infiltrados en mis cursos de Interpretación del Institut del Teatre, y desarrollados sin ambages en los Laboratorios de la Sala Beckett- ya hacían hincapié en algunos aspectos clave del "último Stanislavski", en especial su énfasis en las acciones físicas y en la acción verbal ("¡No me interesa lo que dice su personaje, sino lo que hace al decir!"), la contaminación de la Dramaturgia Textual era inevitable.

La siguiente "**ANTOLOGÍA DE VESTIGIOS**" del Seminario dará fe de lo dicho.

ANTOLOGÍA DE VESTIGIOS

EL DIÁLOGO

Todo discurso teatral, toda palabra proferida por un personaje es, en esencia, diálogo.

En primer lugar, porque implica la presencia de, al menos, dos interlocutores; en último término, el segundo es el público, interpelado o no, aunque no replique.

En segundo lugar, porque toda palabra, incluso proferida en soledad, **instituye** un destinatario y, por lo tanto, un desdoblamiento del sujeto.

En sentido estricto, el diálogo implica la **reversibilidad** del acto de palabra (o acto de habla), el intercambio de discurso.

Pero,

- a) el simple intercambio discursivo no siempre comporta la teatralidad del discurso. Esta depende de la interacción que produce y/o revela.
- b) La simple alternancia en el uso del discurso, incluso sin intercambio ni interacción (aparente), puede generar una especial teatralidad (siempre que el espectador capte o intuya la unidad semántica subyacente).

*(Nota actual: esta breve introducción anuncia el **Grupo III (Ninguno de los interlocutores interpela al otro)**, de mi actual Clasificación Distribucional de los diálogos, que veremos en la sección MATERIALES).*

INTERACCIÓN VERBAL

- Ordenar, instar, aconsejar, sugerir.
- Suplicar, pedir, proponer, exigir.
- Preguntar, sonsacar, interrogar.
- Confesar, revelar, insinuar, informar.
- Amenazar, advertir, alertar, disuadir.
- Halagar, elogiar, encomiar.
- Prometer, ofrecer, sobornar.
- Acusar, amonestar, reprochar, censurar.
- Seducir, enamorar, fascinar, deslumbrar.
- Ocultar, disimular, negar, mentir.
- Prohibir, vetar, impedir, frustrar.

... ..

*(Nota actual: un ejemplo, entre tantos, de listas o inventarios, en este caso referidas precisamente a posibles **actos ilocucionarios** que pueden subyacer en una situación conversacional. Dicho más claramente: “Un enunciado lingüístico no es simplemente, ni siempre, el vehículo transmisor de una cierta información, verdadera o falsa. Tiene un alto poder performativo o ejecutivo, es decir, una fuerza pragmática”, según John Austin, iniciador de la Lingüística Pragmática. Ver -en la sección MATERIALES- “Decir es hacer. Teoría de los actos de habla”).*

OBJETIVOS

- **A** quiere romper con **B** sin dañarle.
 - **A** quiere retener a **B**, que va a dejarle.
 - **A** quiere ser perdonado por (o reconciliarse con) **B**, a quien hizo daño.
 - **A** quiere inducir a **B** a hacer **X**, que **B** rechaza.
 - **A** quiere disuadir a **B**, que pretende hacer **X**.
 - **A** quiere que **B** le de algo, muy valioso para **B**.
 - **A** quiere que **B** sepa algo que **B** prefiere ignorar.
 - **A** quiere confesar a **B** algo
 - doloroso para **B**
 - vergonzoso para **A**.
 - **A** quiere que **B** le confiese **X**.
 - **A** quiere plantar cara a **B**, a quien teme.
 - **A** quiere seducir o fascinar a **B**
 - que le odia
 - que le desprecia
 - que le teme
 - que le ignora.
 - **A** quiere animar a **B**, que está hundido/a.
 - **A** quiere hundir a **B**, que está animado/a.
 - **A** quiere indisponer a **B** con **C**.
-

(Nota actual: se reconocen aquí algunos de los Objetivos propuestos en el “proto-ejercicio” EL ENSAYO... Lo cual testimonia la mencionada insistencia en dotar a las situaciones de interacción dialógica de un concreto vector intencional. ¿En detrimento de qué? Probablemente de la tentación autoral de despliarse en despliegues retóricos de todo tipo...)

PROCEDIMIENTOS DE DESCALIFICACIÓN COMUNICATIVA

(Según Paul Watzlawick)

- Autocontradicciones.
- Cambios de tema.
- Tangencializaciones.
- Oraciones (subordinadas) incompletas.
- Malentendidos.
- Estilo oscuro o manierismos idiomáticos.
- Interpretación literal de metáforas.
- Interpretación metafórica de expresiones literales.

*(Nota actual: también la Psicoterapia Sistémica detecta, en las distorsiones comunicativas de sus pacientes, toda una serie de estrategias defensivas y ofensivas que permiten calificar las conversaciones habituales de las familias como verdaderas secuencias de “teatro del absurdo”. O, por mejor decir, como escenas del teatro de Harold Pinter. Frente a la forma convencional de la “obra bien hecha”, en la que los personajes conversan con precisión, brillantez y corrección sospechosas, una importante corriente del teatro contemporáneo siembra sus diálogos de aparentes incongruencias discursivas que, no obstante, revelan las tensiones subterráneas de lo que llamamos el **subtexto**. Y es algo semejante, aunque desde otra perspectiva, lo que expresa Anne Ubersfeld -resumido por mí- en su libro ya citado).*

DOBLE CAPA DE CONTENIDOS DEL DIÁLOGO

- a) El contenido mismo de los enunciados.
- b) Las condiciones de producción de los enunciados.

“El mensaje primero del diálogo de teatro reside justamente en la relación verbal y en los presupuestos que la gobiernan (...) Esta relación es, en sí, dependiente de las relaciones [de fuerza] entre los personajes (...) Estas relaciones se muestran como la imitación de relaciones en la realidad [dependientes a su vez] de las relaciones sociales.”

Las posiciones discursivas se establecen en función de una base común implícita, conjunto de presuposiciones no dichas que rigen la conducta verbal de los hablantes.

De la tensión entre el contenido de los enunciados y sus condiciones de producción brota en gran parte la teatralidad del diálogo.

De la disparidad de las presuposiciones (conocidas o ignoradas por los hablantes) pueden también surgir conflictos dramáticos (o cómicos).

También la no coincidencia en el referente del discurso de los hablantes (aquello de lo que hablan) es fuente de malentendidos, ambigüedades, contradicciones...

La acción avanza en función de los **cambios** que el diálogo suscita

- en los personajes
- en el público.

*(Nota actual: Ubersfeld se mueve aquí en la órbita del Análisis del Discurso, en particular siguiendo a Oswald Ducrot en **Decir o no decir**, que establece una **triple capa** en los intercambios comunicativos: a) lo implícito (fuera del enunciado); b) lo presupuesto (en el propio enunciado); c) lo sobreentendido (en la relación) [**subtexto**]. La tercera capa, como vemos, tiene que ver también con la percepción del oyente “exterior” al diálogo, es decir, con el receptor).*

EL HABLA DEL PERSONAJE

- Doble destinatario:
 - el (o los) otro(s) personaje(s)
 - el público real.

- Doble emisor:
 - el personaje mismo
 - el autor.
- Necesidad de diferenciación (entre la voz del autor y la voz del personaje).
 - No saberlo todo del personaje.
 - Saber menos que él.
 - Saber más que él.
 - Atribuirle cierta “impotencia verbal”.
 - Situarlo en otro registro lingüístico.

... ..

*(Nota actual: aparece aquí el germen de un criterio o convicción -¿o dogma?- que sobrevuela con insistencia mis talleres y que rige mi propia escritura. Su formulación más esquemática y perentoria sería: “Habla del personaje ≠ habla del autor” [y el extraño signo debe leerse “no igual a”]. Ante la insidiosa tentación dramática de usar a los personajes como portavoces de nuestros valores, principios, creencias, manías, opiniones, etc.; ante la no menos incontrolable propensión a exhibir nuestra brillantez expresiva y nuestros sutiles recursos estilísticos poniéndolos en sus labios, he reivindicado a menudo la opción opuesta: tratemos de dar a nuestros personajes una voz -un **idiolecto**, suelo decir- que sea solo suya. Y, en lo posible, bien diferente de la nuestra. O, dicho de otro modo: permitamos que se expresen del modo en que nosotros **no** lo haríamos. Dejemos que su lenguaje, pese a venir de nosotros, nos sobresalte, nos desconcierte... Porque lo cierto es que nos habita una tribu interior. “Je est un autre”, decía Rimbaud. Mejor decir: “Yo somos muchos”. Porque ser artista no es -no debería ser- afirmar el imperio de la propia subjetividad, exhibir la obesidad del ego. Es permitir que la colectividad nos sobrevuele, se pose en nosotros y haga allí su nido. Perdón por la metáfora...)*

N. p. p. 10: ... bien diferente de la nuestra. Cuando empecé a ser consciente de esta “apropiación indebida” de la voz de los personajes para transmitir mis puntos de vista (políticos) y ostentar mis cualidades (literarias), recurrí a unos cuantos procedimientos -no muy sutiles, lo admito- que me voy a permitir confesar. Uno de ellos, eficaz en las obras de temática política, consistía en “prohibir” a mis personajes tomar netamente partido; o bien, procuraba que estuvieran ayunos de ideología. En contrapartida, intentaba que **mi** toma de partido, **mi** ideología, se manifestaran en la situación y/o en la acción dramática. Cosa que no siempre conseguía. Otro recurso consistía en atribuirles un cociente intelectual francamente bajo... O, por el contrario, muy superior al mío. En todo caso -y el procedimiento sigue activo en mi teatro reciente-, trato de que mis personajes “no se me parezcan”, que me resulten “extraños”, que se comporten de modos no siempre “comprensibles” para mí y que no me permitan saber por qué dicen lo que dicen... o por qué lo dicen “así”. Al respecto, ver, en la sección MATERIALES, el Mapa “Complejidad del discurso de los personajes”. Y leer las múltiples declaraciones de Harold Pinter al respecto.

LA RUPTURA DE LA CUARTA PARED

A lo largo de la historia del teatro occidental, lo “normal” es que los personajes no cuenten con la existencia de una “cuarta pared” que los separa del público.

Lo incluyen como testigo y/o destinatario de sus discursos, pero sin que ello implique consecuencias “lógicas”.

Es decir: su presencia no significa que los personajes estén en un teatro, y en permanente exhibición de sus vidas; ni tampoco que dicha presencia afecte su conducta ficcional.

En consecuencia, le proporcionan toda clase de informaciones, explicaciones, revelaciones, confidencias... por medio de soliloquios y apartes.

Al menos hasta el siglo XIX, parece regir una ley: ningún personaje puede engañar al público. O bien: el público debe saber tanto o más que los personajes, nunca menos.

Es a partir de Realismo cuando se establece la convención de la cuarta pared.

En el siglo XX, el **teatro épico** vuelve a comunicar directamente con el público, destinatario de la “demostración”.

La ficcionalización del público (presente en algunas modalidades de monólogos y diálogos) comporta tres tareas dramatúrgicas:

- Atribución de identidad.
 - Reiteración.
 - Concretización progresiva.
 - Diversificación (incluso particularizando a algún “espectador”).
- Efecto *feed-back* sobre él (los) personaje(s).
 - Motivación de la interpelación al “público”.
 - Modulación de la conducta del personaje mediante reacciones supuestas.
 - Determinantes de su “destino”.
- Implicación del espectador **real** en la ficción.
 - Aquiescencia lúdica de la convención.
 - Identificación con el rol ficcional asumido.
 - Vivencia compleja y turbadora del desdoblamiento.

... ..

*(Nota actual. Sí, me es preciso reconocer que el esquema no es ni muy riguroso ni muy claro... pese a haberlo retocado al efecto. Pero lo rescato del cuaderno porque anticipa una interesante y compleja problemática -la “existencia” o no de la cuarta pared como convención teatral- que reaparece una y otra vez en el teatro contemporáneo. Y que afecta tanto a la dramaturgia como a la interpretación, aparte de determinar opciones fundamentales de puesta en escena. Pero dado que tal problemática se planteará con respecto a algunos de los ejercicios reunidos en la Parte III -ver **HERRAMIENTAS-**, limitémonos ahora a remitir al lector a los protocolos de Monólogos del cuaderno de Medellín, **Modalidades 3-a, 3-b y 3-c**, en los que se particulariza la interacción del personaje con el público, interpelado en tanto que “real” (espectadores de un teatro o de un acto público), “ficcionalizado” (o sea, atribuyéndole una identidad ficticia) e “indeterminado” (mera instancia receptora sin otra función realmente “dramática”).*

Demos ya fin a este EXTRAÑO INTERLUDIO, que ha pretendido, si no efectuar una síntesis, al menos tender un puente entre el planteamiento diacrónico, o más bien “historicista” (por el orden narrativo del discurso) y en cierto modo “geográfico” (por el trazado de una cartografía de la Dramaturgia Textual) de la Parte I, y lo que será el dispositivo sincrónico y práctico de la III. Pero no abandonaremos la perspectiva cronológica sin detenernos en el año 1992, otro momento crucial -para mí- en la configuración de la pedagogía dramática como ámbito indisociable de la formación teatral, cosa que poco tiempo antes no era evidente... ni siquiera para mí.

N. p. p. 11: ...pedagogía dramática. Cuando los Seminarios de la Sala Beckett se fueron conociendo en la profesión teatral catalana, un conocido y justamente valorado dramaturgo me dijo afectuosamente: “Tú eres un poco imbécil, ¿eh?”. Y yo: “¿Por qué lo dices?”. “¿No te das cuenta? Enseñando lo que sabes, te estás creando competidores”... Dejando aparte otras valoraciones, lo interesante de la anécdota es que mi amigo no estaba poniendo en cuestión la posibilidad o no de “enseñar a escribir teatro”, como opinaban otros muchos, sino que lo hiciera un dramaturgo en activo...

Pero ese año, aparte de una cierta regularización de mis talleres en la Sala Beckett, se dio la circunstancia de que el Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona incluyó la Dramaturgia -junto con la Puesta en Escena- en el Plan de Estudios académico. Todo un hito en la institución. Por otra parte, al socaire de la efervescencia hispanista que levantó en los organismos oficiales -tan sensibles a la “cultura de efemérides”- la conmemoración del Quinto Centenario del Descubrimiento de América (“Encubrimiento”, lo llamó mi amigo Eduardo Galeano), los intercambios teatrales entre ambas orillas del Atlántico se incrementaron notablemente.

En mi caso, los vínculos con Latinoamérica se habían limitado a Medellín y Manizales (Colombia) y La Habana, arrogándome allí el papel de un Mesías (calvo) que anunciaba la Buena Nueva: “¡Levantaos, autores y autoras! ¡Salid de la postración! ¡En verdad os digo que el **Texto** ha vuelto!”... Y cuando los vientos de la efemérides me llevaron en pocos meses a recalar en Caracas, Río de Janeiro, Managua, Bogotá, y La Habana, se me brindó la oportunidad de atemperar mi europeísmo y de confrontarlo con “otras voces, otros ámbitos”; que quizás tenían, sí, menos acceso a la información y a la comunicación recíproca, pero que no por ello se me revelaron menos sensibles a los procesos de renovación de la escritura dramática. Y ricos en problemáticas sociales y en abordajes estéticos que en la confortable Europa no éramos capaces de afrontar. De modo que mi horizonte pedagógico se vio impelido a ampliarse y flexibilizarse frente a tan diversa geografía teatral.

Particularmente fértil fue para mí el Congreso Internacional de Dramaturgia celebrado en Caracas, en el que compartí horas y días de apasionado debate con autoras y autores de varios países del continente. Con algunos de ellos, como Rodolfo Santana (Venezuela), Eduardo Rovner (Argentina), Carlos José Reyes (Colombia), Roberto Ramos Perea (Puerto Rico), Roma Maiheu (Polonia-Argentina) y el español Fermín Cabal, entre otros, los encuentros personales se repitieron en años sucesivos. El añorado e inolvidable Osvaldo Dragún (Argentina), me embarcó en numerosos talleres

de la EITALC (Escuela Internacional de Teatro de América Latina y el Caribe), especie de “universidad itinerante sin muros” creada e impulsada por él, que propiciaba el encuentro de maestros europeos (pocos) y americanos (los más) con la comunidad teatral de diversos países y ciudades hispanoamericanas. Otro participante del Congreso de Caracas fue Marco Antonio de la Parra (Chile), a quien alguna vez llamé “mi amigo gemelo”, cuyo magisterio madrileño en el CNNTE (Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, dirigido por Guillermo Heras) fue decisivo para las generaciones surgidas en aquellos primeros años de la democracia española.

La pluralidad geográfica de aquel año se completa con la apasionante gira de El Teatro Fronterizo por El Salvador, Honduras, Nicaragua, Costa Rica, Venezuela y Colombia, que confrontó a mi grupo barcelonés con públicos radicalmente diferentes entre sí, susceptibles de reaccionar ante un mismo espectáculo (*Ñaque o De piojos y actores*, por ejemplo) como si de varias propuestas escénicas distintas se tratara. ¿Hay mejor aprendizaje sobre la relatividad de la experiencia estética? ¿Puede un creador encastillarse en sus opciones artísticas, éticas, políticas -y, en mi caso, además “didácticas”- tras haber afrontado respuestas receptivas tan disímiles e imprevisibles?

Pero -se preguntará la impaciente lectora-, ¿por qué me cuenta a mí todo esto? ¿A santo de qué me trae este señor a colación, y tan pormenorizadamente, su frenético nomadismo de aquel año de 1992...? Pues porque me consta, querida amiga -y quiero que conste aquí-, mi enorme deuda -no solo pedagógica- con América Latina y su rica diversidad cultural. El tener que ir confrontando mi metodología en contextos tan distintos, ante gente de teatro de tradiciones y “niveles” tan heterogéneos, me inmunizó contra la tentación de elaborar un **Método** único, fijo y perenne.

Es el peligro de toda metodología: su tendencia a convertirse en Método y derivar hacia la rigidez o, cuando no, a la voluntad de permanencia y a la autopreservación, que pueden derivar en el estancamiento. Y aunque ya en los “Planteamientos” de El Teatro Fronterizo (1977) me había arriesgado a formular que “la teatralidad no es algo definitivamente establecido por los sistemas y códigos tradicionales, sino una dimensión humana de reconocimiento y autoconstrucción que cambia con el hombre, que precede, acompaña o sigue sus deseos de cambio”, mi horizonte cultural de aquella época era básicamente eurocéntrico. Y el proceso iniciado en 1985, 86 y 87 en Colombia se vio en el 92 consolidado y expandido; consolidado en mi concepción “elástica” de la pedagogía dramática y expandido en mi percepción plural de la teatralidad.

Plural, sí. Pero también atravesada por vectores de afinidad, que iban más allá -o más acá- de la lengua compartida. Como escribí durante el Congreso de Caracas, “lo que tenemos en común” -y me refería a los autores y autoras allí reunidos- “es que no pretendemos ilustrar un sistema explicativo de nuestro contexto. Lo cual no quiere decir que no tengamos, como ciudadanos, una postura inequívoca. Ni

que, como intelectuales, no nos interese el pensamiento contemporáneo. Pero no queremos ser predicadores ni maestros. No queremos tratar al público como carente de algo, como menor de edad, como rebaño. Queremos construir un espectador ideal que nos ayude a armar esa pequeña balsa de salvamento que es la obra. Que nos ayude a saber qué hemos escrito, que lo complete con su silencio, con su risa, con su sollozo, con su respiración, con los latidos de su pensamiento. Ahora bien, esa balsa no va a conducirnos al paraíso, ya sabemos que el paraíso no existe. La utopía es precisamente aquel no-lugar que nunca puede hallarse, porque no existe, pero que, precisamente por eso, no hay que dejar de buscar, de imaginar, de instaurar en esa breve navegación conjunta que es la representación.”

Dejando aparte la retórica de “final de acampada”, frecuente en congresos de esta naturaleza, mi discursito trasluce el reconocimiento de extrañas afinidades en los textos que íbamos dándonos a conocer. Porque el tema del Congreso -creo que propuesto por mí al coordinador del mismo, Rodolfo Santana- fue precisamente “Mi última obra”. O sea: cada autor y autora, para evitar la tentación de proferir generalizaciones y jeremiadas -cosa inevitable cuando más de cinco personas de teatro se reúnen-, debía simplemente **hablar de su último texto**. (Idea que brindo desinteresadamente a los organizadores de futuros Congresos de Dramaturgia que lean estas páginas...).

Esta fascinante imbricación de diversidad y afinidad que suele producir a nuestra gente de teatro la experiencia latinoamericana tuvo su colofón, por lo que a mí y al entorno de la Sala Beckett respecta, en el propio otoño del 92. Merced a diez becas concedidas por la Agencia Española de Cooperación Internacional, otros tantos teatristas de allende el océano recibieron un Taller de Creación y Producción Teatrales, impartido por el equipo de El Teatro Fronterizo y algunos de los mejores maestros del teatro catalán. Asistieron también varios jóvenes autores y autoras habituales de los Seminarios de Dramaturgia Textual de la Sala Beckett. Durante casi dos meses, el pequeño espacio del Barrio de Gracia de Barcelona fue un verdadero laboratorio de mestizaje cultural...

¿Es preciso añadir que mi Taller de Dramaturgia Textual se desarrolló en tal contexto como el peregrino en su patria?

N. p. p. 12: ... tuvo su colofón. No es cierto. Dada por concluida esta Parte II -lo juro-, retomo el cuaderno de mis andanzas durante el 92 y recaigo en una página que no había tomado en consideración, ansioso como estaba de abandonar el discurso narrativo. La página no lleva ni fecha ni lugar -cosa rara en mis cuadernos-, pero contiene, nada menos, que una serie de notas mías sobre intervenciones de una serie de “Dramaturgos-Maestros” españoles y latinoamericanos de la talla de Marco Antonio de la Parra, María Irene Fornés, Víctor Hugo Rascón Banda, Roberto Ramos Perea, Roberto Cosa, Alfonso Sastre, Mauricio Kartum y Fermín Cabal. ¡La flor y nata de la pedagogía dramática en español! **¿De dónde proceden estas notas?**, me pregunto. **¿Y de cuándo?** No pueden ser del Congreso de Caracas, aunque se repiten algunos nombres... Pero me consta que Alfonso Sastre no estuvo allí, ni Kartum, ni Tito Cosa, ni... Perplejo, telefono a mi amigo Fermín Cabal, que tiene -me consta- cabeza de

memorialista, además de otras capacidades, y le pregunto. Al punto me da la clave: fue un encuentro que tuvo lugar en octubre durante el Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz. ¡Acabáramos! Lo había olvidado totalmente... Y Fermín se prodiga en citarme más nombres y en darme detalles de lo allí tratado. Pero yo me resisto a ampliar estos datos. Me basta con añadir ese encuentro de dramaturgos pedagogos a la confirmación de la tarea que me había encomendado yo mismo: enseñar escritura dramática o, al menos, ayudar a aprender.



PARTE III

EL DIÁLOGO Y MÁS ALLÁ

El diálogo ha sido, a lo largo de los siglos, la forma discursiva dominante adoptada por el drama occidental, a partir de su formulación teórica en la Poética de Aristóteles. Ese “ámbito intermedio” (Peter Szondi) que configura las relaciones y los conflictos humanos encuentra, en los diversos remedos del intercambio conversacional, el soporte lógico y dialéctico de la mimesis dramática, con puntuales inserciones monologales, épicas o líricas.

Pero, desde finales del siglo XIX, la consistencia expresiva e informativa del diálogo tradicional, fundamentado en la interpelación recíproca de los personajes, comienza a agrietarse y a enturbiarse mediante un conjunto de “distorsiones comunicativas” que permiten, entre otras cosas, la emergencia del sub-texto, la “impropiedad” del discurso, la inflación de lo implícito, la oblicuidad del sentido, la direccionalidad incierta, el emisor dudoso, la prevalencia de lo pragmático sobre lo referencial, las disrupciones, contradicciones, reiteraciones, interrupciones... y, como telón de fondo amenazador, la sombra de la indecibilidad.

Pero hay un “más allá” del diálogo conversacional. Si en la definición clásica del diálogo teatral (“situación discursiva en la que dos personajes se interpelan mutuamente”) sustituimos la noción “se interpelan” por “se alternan (en el uso de la palabra)”, aparece una insólita combinatoria de modos dialogales que amplía considerablemente el repertorio formal (y situacional) de la palabra dramática.

De hecho, la polisemia que reverbera en el propio término diálogo parece responder a los diversos usos y sentidos con que se lo emplea dentro y fuera del teatro. El más corriente -aunque basado en la falsa etimología que asocia el prefijo dia- con el numeral “dos”- es el que remite al antes mencionado intercambio conversacional entre **dos** personas, que en dramaturgia se usa a menudo para distinguirlo del monólogo, del trílogo, del coloquio y del discurso coral. En un sentido menos restrictivo, los “diálogos” abarcan todas las formas del discurso verbal de los personajes, diferenciándose netamente, en el texto tradicional, de las acotaciones o didascalias, enunciados que contienen las instrucciones del autor concernientes a los códigos no verbales: escenografía, iluminación, espacio sonoro, acciones físicas... e incluso estados emocionales. Pero se da la circunstancia de que una creciente proporción de textos contemporáneos anulan esta diferenciación y, o bien ponen en boca de los personajes lo que, en rigor, pertenece al ámbito didascálico, o bien desdibujan las diferencias entre ambos tipos de discurso y dejan al director o al intérprete la decisión de distribuir los enunciados que constituyen la textualidad indiferenciada de la obra.

Pero también nos encontramos con una tercera acepción -cuya exactitud etimológica debo al dramaturgo Alberto Conejero- que se enraíza en la preposición griega δια-, con el significado de “por”, “a través de”, “de un lado a otro” (“diámetro”, “diacronía”, “diálisis”...), que confiere al término diálogo el significado de palabra fluente, moviente, alternante, errante... y que pareciera conectar más exactamente con los inciertos avatares del discurso de los personajes en cierto teatro del siglo XX y, aún con más frecuencia, en el XXI.

Porque, en efecto, aunque el diálogo “clásico” sigue hoy en día gozando de muy buena salud -y ofrece amplios campos de innovación-, no cabe duda de la proliferación de formas discursivas “anómalas” cuya genealogía, al menos en la dramaturgia occidental, podría trazarse con cierta precisión. Sin pretender ser exacto ni exhaustivo, me permito señalar, al respecto, los diálogos “superfluos” o “inútiles”, que en el teatro de Maeterlinck remiten al silencio y señalan lo indecible de la vida humana; la desconexión entre unas y otras réplicas de las conversaciones chejovianas, sus abundantes pausas (¿“vacías” o “llenas”?) y la frecuente “sordera” de sus personajes, que fingen no haber escuchado lo que no les conviene; el entrelazamiento de réplicas con locutores y destinatarios inciertos de Gertrude Stein en sus “obras paisaje”; las dislocaciones de la lógica conversacional en los textos dadá y surrealistas, prolongados por el (mal) llamado “teatro del absurdo”; los avatares de la epicidad brechtiana, refractada en los “materiales” y “máquinas” de Heiner Müller; el progresivo vaciamiento de los diálogos de Beckett y su deriva hacia el soliloquio, bajo la constante amenaza del silencio y del vacío; la “poesía escénica” de Joan Brossa, tan abundante y polimórfica como desconocida; la instauración del lenguaje como “campo de batalla” en Harold Pinter, siempre gobernado por la inverificabilidad y el “todo vale”; la serialidad coral de Peter Handke y las listas e inventarios de Novarina y de Rodrigo García, entre tantos; los diálogos “deconstruidos” de Michel Vinaver; las letanías y salmodias reiterativas del neobarroco M. Romero Esteo; la fragmentación y diseminación de discursos y sujetos en Sarah Kane; Ronald Schimmelpfennig y su...

N. p. p. 13: entre tantos. Me obligo, literalmente, a interrumpir esta relación, que amenaza con postergar todavía más el ingreso de los lectores en lo que todos -yo el primero- considerábamos la parte esencial del libro: la selección de Ejercicios de Dramaturgia Textual, así como los MATERIALES de apoyo y las HERRAMIENTAS que complementan algunos de mis talleres.

Pero, atención: que nadie se haga ilusiones (o que no cunda el pánico...). Los Ejercicios que constituyen esta Parte III no pretenden, ni mucho menos, ofrecer una metodología con la que abordar técnicamente todo este variado y estimulante panorama dramático -por cierto, escandalosamente eurocéntrico-. Se trata, sencillamente, de organizar y hacer inteligible una colección de ejercicios que ha ido surgiendo, a lo largo de los años, del proceso pedagógico y creativo de alguien empeñado en objetivar y compartir su propia experiencia. Y creativo, sí, ya que no pocos de los conceptos dramáticos, de los recursos técnicos y de los conceptos estéticos que los protocolos tratan de sistematizar, o bien me he tropezado con ellos **al escribir** muchas de mis obras, o bien se me han planteado al hilo de mis lecturas, o bien, tras haberlos utilizado en numerosos talleres -los protocolos, digo-, me he sentido estimulado o desafiado por ellos... y se han convertido en el cañamazo de algunos de mis textos.

N. p. p. 14: de algunos de mis textos. En un hipotético futuro, quizás ocurra que un estudioso de mi teatro quiera entretenerse en identificarlos...

Además, como espero haber dejado más que claro en la Parte I, esta “comarca” de la Dramaturgia Textual ha estado en permanente relación de vecindad, comercio y

fricciones varias con la Dramaturgia de Textos Narrativos y la Dramaturgia Actoral. Con esta última, especialmente, el trasvase ha sido frecuente en ambas direcciones: quiero decir que no pocos ejercicios de D. A. se han transformado en otros, muy similares, de D. T., y viceversa. La pregunta que desencadenaba el trueque era siempre: ¿Serán capaces los actores y las actrices de afrontar, desde la improvisación, esta compleja estructura, o esta infrecuente modalidad discursiva? O bien, al contrario: ¿Podría abordarse desde la escritura la fisicalidad de esta dinámica actoral? Y la respuesta a estas preguntas era generalmente: sí, se puede. Lo cual me ha confirmado una y otra vez la intrínseca afinidad de la escritura y la actuación y la necesidad de que ambos procesos creativos se desarrollen en íntima complicidad. Dicho de otro modo: la dramaturgia no debe perder nunca de vista que su destino inmediato es la compleja intersección de cuerpos y mentes en el espacio y el tiempo representacionales; y la interpretación requiere una extremada y rigurosa conciencia dramatúrgica (no solo atletismo vocal, corporal y emocional).

Hay un tercer factor, también biográfico (y hasta geográfico) que limita el horizonte dramatúrgico de esta metodología a mi limitada experiencia personal, desvinculándola drásticamente de la brillante genealogía mencionada arriba. Y que afecta muy concretamente a las **dos clases de Ejercicios** que los lectores van a encontrar: los **PROBLEMAS** y los **IMPROMPTUS**.

Durante los primeros años -evocados antes- de mi actividad pedagógica, la dimensión práctica de mis talleres giraba en torno al primer tipo de ejercicios. En función de los aspectos teóricos y técnicos que se pretendía abordar, yo elaboraba el protocolo de un PROBLEMA -pensemos en el ya conocido: **El ensayo**-, explicaba punto por punto lo que cada consigna implicaba, quizás con excursos teóricos *ad hoc*, y los participantes debían traer, en la siguiente sesión, una escena de cuatro o cinco páginas que, con total libertad temática y estética, cumpliera todas y cada una de las constricciones del protocolo. Los textos se leían en voz alta y el grupo intervenía, no para emitir juicios de valor, sino para señalar si la escena respondía o no a los requerimientos del ejercicio. Y yo fungía tan solo de “celador” del protocolo...

N. p. p. 15: ...explicaba punto por punto... Empleo en todo el párrafo el pretérito imperfecto, pero en realidad esta es hasta hoy la modalidad de trabajo sobre los **PROBLEMAS**. Y también sobre los **IMPROMPTUS**.

Transcurridos unos años, fui haciéndome consciente de dos inconvenientes derivados del procedimiento... Uno, que se creaba entre los asiduos a mis talleres una cierta **adicción** a los protocolos.

N. p. p. 16: adicción. No es broma: algunos de los autores y autoras de aquel período pasaban a saludarme, años después -a veces ya con obras estrenadas-, y me preguntaban si no tendría, por casualidad, protocolos nuevos para pasarles...

El segundo inconveniente, más grave, tenía que ver con un aspecto esencial de la creación, en general, y de la escritura dramática, en particular: suelo denominarlo

el “**imperialismo del logos**”. El tema es complejo, y quizás no es este el contexto adecuado para extendernos en él. Diré, simplemente, que el sometimiento a los protocolos, aun considerado una simple práctica “artesanal” -no olvidemos que, en los talleres, está “prohibido escribir obras maestras”-, implica un estricto control racional de los procesos creativos, de modo que todas las consignas se articulen según cierta lógica (la que propone el ejercicio). Desde la perspectiva neurocientífica, se diría que la máxima responsabilidad recae sobre el hemisferio izquierdo del cerebro. Pero, por aquella época, en mi propio trabajo de escritura ya estaba permitiéndome el recurso al azar, a la paradoja, a lo imprevisible, a lo inexplicable (incluso para mí), lo cual implicaba “poner a trabajar”, cada vez más, a mi hemisferio derecho. No era justo que en mis talleres pareciera privilegiarse el funcionamiento opuesto...

A esta “toma de conciencia” se sumó el antes mencionado “factor geográfico”. Mis talleres en América Latina, y luego en Italia, en diversas ciudades españolas, etc., se fueron haciendo cada vez más frecuentes. Eran, por lo general, talleres de corta duración (una o dos semanas), con sesiones diarias. A tal ritmo, los talleristas no tenían tiempo de resolver los “**PROBLEMAS**” de un día para otro, tanto más cuanto que, frecuentemente, debían atender a otros trabajos, en el teatro o fuera de él. De estos factores -y de un tipo de intervención pedagógica “rápida” que aprendí del dramaturgo y maestro Michel Azama- surgió la idea de los **IMPROMPTUS**, que hoy constituyen la más habitual de mis prácticas pedagógicas. Básicamente, aunque con variantes, se trata de ejercicios para realizar en la propia sesión del taller, que colocan a los participantes en una situación de **improvisación** (y de ahí el nombre) desde el territorio de la escritura.

Puede partirse de una **frase desencadenante** que **A** dice a **B**, a partir de la cual, en el transcurso de diez o quince minutos, se despliega en el papel (o la pantalla del ordenador) una situación en la que debe ser configurada, sin apenas reflexión, la identidad de ambos, la circunstancia (espacio y tiempo) en que se encuentran, la intención subyacente en la réplica de **A** y la interacción subsiguiente... hasta que suena una señal y la escritura se interrumpe. Llega entonces la primera **consigna** (en principio, sin ninguna relación con la frase desencadenante) y prosigue la escritura de la escena, debiendo cada autor integrar en ella aquello que la consigna le sugiere. Y así sucesivamente, durante el transcurso de una o dos horas. Dado que tanto la **frase desencadenante** como la serie de **consignas** son elegidas por el azar numérico, el “componente aleatorio” del protocolo debe articularse con la voluntad de “producir sentido” de cada participante.

Los textos así producidos nacen de la tensión entre la arbitrariedad de las constricciones recibidas “desde el exterior” y la necesidad subjetiva de preservar cierta continuidad lógica en la situación que progresivamente se va configurando. Y nace una extraña coherencia, que no procede plenamente del protocolo ni tampoco del imaginario del autor o autora, sino de la confluencia y/o tensión entre ambos. Veamos un ejemplo. (Ver MATERIALES) Escojo, de la Serie A de **frases desencadenantes**,

la réplica número 20, por ejemplo: *Nada de lo que digas podrá hacerme daño*, y el bloque de Secuencias **VI**, que voy enunciado, tras el arranque de la escena generado por dicha frase, cada diez o quince minutos:

- 1 • Conducta inexplicable y/o enigmática de **B**.
- 2 • Añoranza común de un espacio lejano.
- 3 • Interpelación extraescénica de uno de los personajes (en relación con la Frase Desencadenante).
- 4 • Monólogo muy reiterativo del otro... y posterior mutismo.
- 5 • Inversión de roles y/o jerarquías.
- 6 • Duelo de preguntas sin respuestas (no “trascendentales”).

La lectura de los textos depara no pocas sorpresas a los propios autores, algunos de los cuales no acaba de entender “de dónde ha salido” ese microcosmos dramático, urdido -como suele expresarse- bajo la coacción de una *pistola en la nuca*, en el que a veces les cuesta reconocer su “estilo” o incluso su universo imaginario. Se produce un interesante encuentro -o desencuentro- entre *mismidad* y *alteridad*; es decir, entre la parte consciente y racional de cada uno, más o menos gobernada por el logos, y ciertos procesos asociativos de recuerdos y emociones de algún modo similares a los que se producen, por ejemplo, durante los sueños.

En la sección **IMPROMPTUS** figuran 20 bloques de seis Secuencias cada uno, que combinan núcleos situacionales con figuras y/o modalidades discursivas. Y en **MATERIALES** se incluyen dos listados de **frases desencadenantes**: las de la Serie A (33), más o menos “realistas”, y las de la Serie B (30), algunas de las cuales abren diálogos más ambiguos.

Se observará que los restantes protocolos de esta modalidad poseen una estructura más amplia y más compleja (también podría parecer más rígida), pero como los “talleristas” van recibiendo las consignas una a una, sin imaginar la(s) siguiente(s), el efecto de imprevisibilidad es para ellos el mismo. Los hay también que parten de un aforismo (ver MATERIALES), de un título aleatorio (ídem), de unos antecedentes y/o circunstancias previas, de una acotación, etc., que se “dictan” antes de iniciar el ejercicio propiamente dicho, con su sometimiento al cronómetro (cinco minutos, diez, quince...) y su aceptación de las continuas interrupciones (aptas para explorar la discontinuidad).

INSTRUCCIONES DE USO

Por desgracia o por suerte, los protocolos de los **PROBLEMAS** y de los **IMPROMPTUS** no funcionan como las recetas de cocina o las instrucciones de un electrodoméstico, que el usuario interpreta y ejecuta con mayor o menor facilidad y eficacia. Al contrario: el esquematismo de su “estilo”, su recurso a tecnicismos no siempre de uso común, por no hablar de conceptos dramáticos generados desde un enfoque específico -el mío-, requieren a menudo de aclaraciones más bien prolijas antes de ser puestos en manos de los talleristas. Dependiendo de su grado de familiaridad con mi metodología, tales aclaraciones previas pueden ocupar entre quince y treinta minutos. Podemos asomarnos a esta cuestión utilizando como ejemplo el primer ejercicio de la serie **PROBLEMAS**: se trata de *El relato*.

Su eje central apunta precisamente a explorar la dramaticidad de los relatos inscritos en situaciones dialógicas. O, dicho de otro modo: a pulsar hasta qué punto aquello que un personaje **cuenta** a otro(s) supone un estancamiento de la acción dramática (producido por la **necesidad autoral** de suministrar al público información sobre los antecedentes) o, por el contrario, una estrategia “legítima” del personaje que, de este modo, contribuye a la complejidad y el dinamismo de la situación. Aún prohibiéndome citar ejemplos de uno u otro signo en la dramaturgia occidental -desde *Los persas*, de Esquilo, hasta *El cartógrafo*, de Juan Mayorga; desde *La tempestad*, de Shakespeare, hasta *Temptació*, de Carles Batlle-, es casi inevitable referirme en mis talleres a la íntima urdimbre de formas y funciones que el texto dramático efectúa entre narratividad y dramaticidad...

¿Y cómo eludir -remitiéndonos a la retórica clásica, a la pragmática lingüística y a las técnicas del *storytelling*- hablar del **poder** del relato en tanto que dispositivo configurador del pensamiento (“arte de formatear las conciencias”, lo llama Christian Salmon)? No hay religión, patria ni causa que no haya prosperado fabricando sus historias -sus relatos- para captar, seducir, cohesionar, sojuzgar, inducir, etc. a sus miembros... como saben hoy muy bien los brujos del marketing y los asesores políticos (que a menudo son los mismos individuos).

Pues bien: regresando a la concreción situacional del ejercicio, nos encontramos con un personaje, **A**, que va a utilizar un relato -sea su contenido verdadero o falso: opción muy relevante- con la oculta intención de modificar en algo la conducta de otro personaje, **B**. Pero antes de centrarnos en la espina dorsal de la escena -que es la **intención secreta**, a la que llamaremos **objetivo secreto**- hay que aclarar tres factores explícitos en el protocolo:

- a) la noción de “asimetría” (“diálogo asimétrico”, se especifica);
- b) el concepto de “abordar”, que supone emplear un modo de contacto comunicacional más bien “invasivo”;
- c) y la clase de vinculación de **A** con su relato **X**.

Sin aportar algunas precisiones sobre tales factores se haría difícil que todos hicieran “el mismo” ejercicio...

a) No vamos a entrar en las implicaciones físicas, matemáticas o estéticas de la noción de “asimetría” -cosa imposible, dada mi vasta ignorancia en dichos campos...-, pero sí considero conveniente señalar el hecho de que, en la comunicación verbal, la no proporcionalidad en el uso de la palabra sugiere una distinta implicación de los hablantes en el intercambio conversacional. Lo cual comporta diferencias de diverso signo: de jerarquía (¿tiene más “poder” el que más habla? ¿O es la locuacidad, al contrario, síntoma de debilidad, mientras que el silencio -o el laconismo- es prerrogativa del poder?), de cortesía, de carácter, de circunstancia específica... En la situación que el ejercicio plantea, la opción “**A** habla más que **B**” parece adecuarse precisamente a este último factor: **A** quiere algo de **B** y usa la narración de **X** para obtenerlo; **B**, por su parte, está pendiente de la llegada de **C**, con quien debe resolver un conflicto que, lógicamente, ocupa con prioridad su atención. Pero podría ser interesante explorar la asimetría inversa y otorgar a **B** una locuacidad vacua para camuflar su asunto con **C** y para neutralizar a **A**; el cual, por su parte, enunciaría su relato con un laconismo sospechoso y/o enigmático para captar el interés de **B**. (Ahora que lo pienso, no recuerdo que alguien haya escogido esta opción en mis talleres; pero lo cierto es que me gustaría explorarla a mí...)

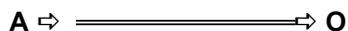
b) Abordar a un/a desconocido/a comporta, según en qué contextos, cierto grado de “violencia” o, cuanto menos, una transgresión de las normas de urbanidad, educación, respeto, etc., aún vigentes en determinadas circunstancias. En especial si, como prescribe el protocolo, **A no debería estar** en ese lugar. Tanto esta cláusula como la referente a su desconocimiento del mismo operan como obstáculos externos que, al volverse subjetivos, reducen la impunidad de **A**; se trata, en definitiva, de “ponérselo difícil”.

c) El tercer factor que conviene aclarar supone escoger entre varias opciones. La historia **X** que **A** narra -sea o no cierta-, ¿es enunciada en primera persona? O sea: ¿es **A** el/la “protagonista” de su relato? Y, en tal caso, ¿se refiere a acontecimientos remotos de su vida, recientes, **muy** recientes? ¿Tanto que podrían justificar su presencia **allí**, donde no debería estar? Y si, en cambio, la historia es narrada en tercera persona, ¿tiene, pese a ello, alguna relación con él/ella? ¿O se trata de un acontecimiento ajeno, tal vez lejano en el espacio y en el tiempo? ¿Incluso improbable, inverosímil, increíble...? Como puede apreciarse, el abanico de opciones se abre hacia el infinito. “Solo” hay que adecuarlo al objetivo secreto de **A**...

Porque este es, en efecto, el eje dramático que articula el protocolo del ejercicio. Y habiendo escogido entre las cinco opciones propuestas (u “otras”), hay que tener en cuenta la mayor dificultad: ¿cómo velar -puesto que la intención debe mantenerse oculta- lo que **A** desea obtener de **B**... y, sin embargo, permitir que se desvele progresivamente? Dependiendo del nivel de experiencia -supuesto- de los

participantes, suelo hacer un breve excurso que complejiza la noción de **objetivo** (pero confieso que no sé si ello facilita o dificulta la tarea...)

Sea el esquema más simple:



El sujeto **A** desea, necesita, tiende a... el objetivo **O**. Para empezar, en el ejercicio **El relato**, la flecha no puede ser ni directa ni evidente. Pero el protocolo menciona (o alude a) dos factores más, que habría que incluir en el esquema: “motivación” y (aunque no de modo explícito) “finalidad”. De manera que el esquema quedaría así:



El vector central del grafo (o sea: **A** quiere **O**) y las estrategias que conlleva son aquello que constituye la **acción** de la escena. El objetivo debe ser alcanzado en el aquí y ahora de la interacción. Pero todo objetivo o deseo puede nacer de una causa o **motivación** previa (que últimamente propongo que se concrete en una **carencia**, *une manque*, como dirían los lacanianos) y conducir hacia una **finalidad** o consecuencia (que colmaría la carencia... o la cancelaría). Por tanto, las “secretas intenciones” propuestas en el protocolo deberían concretarse, anteponiendo a cada una: “A causa de... **Y**” y posponiendo: “para... **Z**”.

Por ejemplo:

“A causa de una reciente experiencia decepcionante, que ha colmado su conciencia de soledad, **A** necesita despertar la compasión de alguien, incluso desconocido, para sentir que existe.”

N. p. p. 17: De hecho, este es el vector dramático que sustenta -aproximadamente- mi texto breve *Lo bueno de las flores es que se marchitan pronto*. Como confesé anteriormente, varias de mis obras nacen del deseo de explorar yo mismo algunos de los protocolos...

Hay más factores en el ejercicio que requerirían explicación; y de hecho suelo darla en mis talleres, proponiendo ejemplos diversos... Por ejemplo: ¿por qué **B no puede** hacer callar a **A**, siendo así que **su** problema con **C** debería ser resuelto en cuanto llegue? ¿Por qué no llega **C**? ¿Qué significa eso de “la motivación secreta de **A**” se insinúa “en su conducta no verbal”? ¿Qué “circunstancia extraescénica” podría “ayudar” a **A** en la consecución final de su objetivo? Esta última consigna podría comportar que **B** saliera de su laconismo y, o bien entablara con **A** un **diálogo simétrico**, o bien “se resarciera” mediante un **monólogo** más o menos extenso. La única restricción sería que el personaje no explicitara con claridad su conflicto (¿con **C**?). En esta prescripción del protocolo se formula ya una de mis (pocas) recomendaciones dramáticas: que el receptor salga del teatro llevándose “tareas para casa”. Que la obra no concluya y se esfume de su mente cuando caiga el telón... o se haga el oscuro final.

En fin: como las lectoras habrán percibido, acompañar cada uno de los 40 ejercicios incluidos en el libro -y elegidos tras una trabajosa selección- con aclaraciones previas

tanto o más prolijas que las precedentes hubiera triplicado su extensión. Confiriéndole, por añadidura, un inevitable “tufo” académico o enciclopédico... De ahí mi opción de presentar simplemente los protocolos, uno tras otro -en orden solo parcialmente arbitrario-, y de cerrar el libro con dos secciones que podríamos llamar “de apoyo” -MATERIALES y HERRAMIENTAS-, ya que contienen **casi toda** la base teórica, técnica y terminológica necesaria para transitar por el laberinto de la Dramaturgia Textual.

Una última aclaración, referida a la terminología de los protocolos. Dado que fueron redactados en el transcurso de muchos años, algunos de sus apartados emplean designaciones distintas para nombrar lo mismo. Por ejemplo: **Fórmula**, en los ejercicios más recientes se denomina **Situación**; el **Desarrollo** a menudo se denomina **Proceso**; la modalidad dialogal alguna vez figura directamente bajo el título; los **Antecedentes** y las **Circunstancias** aparecen tanto juntos como separados... Pero no es importante, hasta el punto de que no he necesitado darles un formato homogéneo.

PROBLEMAS DE DRAMATURGIA TEXTUAL

EL RELATO

(Diálogo asimétrico)

SITUACIÓN

- **A** aborda a **B** y le relata **X** con la secreta intención de
 - despertar su compasión
 - intimidarle
 - inducirle a realizar **Z**
 - venderle algo de dudosa utilidad
 - “desenmascararle”
 - (otras).

DETERMINAR

- La motivación del objetivo de **A**.
- La veracidad o falsedad de **X**.

CIRCUNSTANCIAS

- **A** y **B** no se conocen.
- **B** está esperando a **C** para resolver un grave y urgente conflicto.
- El lugar es desconocido para **A** y su presencia allí resulta difícilmente justificable.

DESARROLLO

- **B** no puede adoptar una actitud claramente rechazante hacia **A** (¿por qué?).
- El relato de **A** es discontinuo y, en ocasiones, contradictorio.
- La motivación de la intención secreta de **A** se insinúa en su conducta no verbal.

FINAL

- La intención secreta de **A** surte efecto al final (quizás con la inesperada ayuda de una circunstancia extraescénica).
- El conflicto de **B** no queda claramente explicitado.

LO NUEVO Y LO VIEJO

(Diálogo)

FÓRMULA

- **C** (personaje ausente) ha encargado a **A** que **B** le venda su propiedad **X**.

ANTECEDENTES Y CIRCUNSTANCIAS

- **A**, en otro tiempo al servicio de **B**, está ahora al servicio de **C**.
- **B** encarna el viejo orden/poder, ahora decadente.
- **C** encarna el nuevo orden/poder, ahora ascendente.
- La propiedad **X**, antaño próspera, está ahora en franco declive.
- El nuevo orden/poder que encarna **C** no disimula su falta de escrúpulos.
- **A** y **B** llevan años sin verse.

SITUACIÓN

- El encuentro entre **A** y **B** tiene lugar en **X**.
- El vínculo afectivo entre **A** y **B** es predominantemente positivo.
- **A** sabe que **C** está dispuesto a obtener **X** por cualquier medio. (**B** lo ignora).
- **B** abriga renovadas esperanzas sobre el futuro de **X**. (**A** sabe que son falsas).

COMBINATORIA OPCIONAL

- | | |
|--|--|
| • A es joven, B es viejo. | • A es viejo, B es joven. |
| • Ambos son jóvenes. | • Ambos son viejos. |
| • A es hombre, B es mujer. | • A es mujer, B es hombre. |
| • Ambos son hombres. | • Ambos son mujeres. |

INTERACCIÓN

- En la extraescena está desarrollándose una circunstancia física y concreta que **A** y **B** interpretan diferentemente.
- El pasado y el futuro ocupan ampliamente el nivel manifiesto del discurso de ambos.

FINAL

- *Flash-back* revelador y/o premonitorio (pasado remoto).

VUELVE A CASA

(Diálogo)

SITUACIÓN

- **A** abandonó su hogar y **B** trata de lograr que regrese.

OPCIONES

- 1 • **B** forma parte del hogar de **A**.
- 2 • **B** pertenece a la nueva circunstancia de **A**.
- 3 • **B** es una persona desconocida.

DETERMINACIONES PREVIAS

- Cuáles fueron los motivos de **A** para abandonar su hogar.
- Qué obstáculos presentes le impiden regresar.
- Cuál es la motivación de **B** para procurar el regreso de **A**.

ESTRATEGIAS

- **B** puede emplear todos los recursos de la palabra y de la acción para lograr su objetivo:
 - Sugerir.
 - Argumentar.
 - Amenazar.
 - Sobornar.
 - Suplicar.
 - Acusar.
 - Aconsejar.
 - Ordenar.
 - Prometer.
 - Halagar.
 - Seducir.
 - Mentir.
- **A** no puede negarse abiertamente (¿por qué?): sólo puede emplear recursos indirectos para oponerse a las estrategias de **B**.

PROCESO

- Organizar el desarrollo de la interacción en función de la progresividad.

FINAL

- El que gana, pierde.

COOPERACIÓN

(Diálogo lacónico)

SITUACIÓN

- **A** está ayudando a **B** a hacer **X**.
- **X** es una actividad física que revela (inmediata o gradualmente) su finalidad, decisiva para el futuro de la relación entre **A** y **B**.

CIRCUNSTANCIAS**Opcionales**

- **B** desea hacer **X**.
- **B** no desea hacer **X**.
- **A** ayuda a **B** de buen grado.
- **A** ayuda a **B** a pesar suyo.

No opcionales

- La relación entre **A** y **B** es antigua, pero furtiva.
- **A** es jerárquicamente superior a **B**.
- El lugar ostenta su pertenencia a **C**, personaje ausente, muy significativo para **B**.
- Uno de los dos oculta la motivación real de su comportamiento y, llegado el caso, mentiría sobre ella.

DESARROLLO

- Tanto **A** como **B** son parcos en el uso de la palabra, como si ya no quedara mucho por decir.
- La finalidad de **X** no es mencionada nunca explícitamente, pero debe resultar comprensible para el espectador al mediar la escena.
- La razón de la ausencia de **C** es interpretada distintamente por **A** y **B**, y ello suscita discrepancias.
- **B** intenta infructuosamente relatar a **A** un sueño suyo reciente, que considera muy significativo.

FINAL

- Las previsibles consecuencias de **X** acaban por provocar el brusco cese de la cooperación... y con ello el final de la escena.

EL AÑO PASADO EN X

(Diálogo asimétrico)

SITUACIÓN

- **A** pretende haber compartido con **B** una experiencia muy significativa (no sentimental) el año pasado en **X**.
- **B** lo niega.

OPCIONES

- La acción se desarrolla en **X**. /// La acción se desarrolla en **Y**.
- **A** y **B** son del mismo sexo. /// **A** y **B** son de distinto sexo.
- **A** es más locuaz que **B**. /// **B** es más locuaz que **A**.

DESARROLLO

- El diálogo se inicia con una plácida conversación sobre algo que está ocurriendo en la extraescena.
- Transcurrido un tiempo, **A** empieza a insinuar la evocación de la supuesta experiencia común en **X**.
- Ante la extrañeza de **B**, **A** parece desconcertarse y argumenta con más precisión y contundencia.
- Incremento progresivo de la discrepancia y cambios de estado de ánimo.
- Ambos pretenden aportar “pruebas” de su versión.
- No obstante su discrepancia, en la versión de ambos hay detalles que ofrecen una extraña coincidencia.
- Lo que ocurre en la extraescena les desvía en algún momento de su discusión.
- Pero los argumentos de ambos van cargándose de intensidad emocional. ¿Quién miente? ¿Por qué?

FINAL

- Aunque **A** y **B** parecen finalmente llegar a aclarar el equívoco, el receptor debe quedar con dudas sobre, por lo menos, una de las dos preguntas: ¿quién miente? o ¿por qué?

TE CONVIENE ROMPER

(Diálogo Modalidad II, 1º)

(Modelo: "Paisaje", de Harold Pinter)

MODALIDAD

- **A** interpela a **B**.
- **B** se interpela a sí mismo/a, sin replicar a **A**.

FÓRMULA

- **A** trata de lograr que **B** rompa sus vínculos con **C** (ausente).
- **B** trata de recordar, sin lograrlo, cómo era antaño este lugar.

ANTECEDENTES

- **A** y **B** acaban de conocerse personalmente.
- La relación de **A** y de **B** con **C** es antigua.
- En el pasado, **C** osciló siempre entre irse y quedarse.
- Ambas opciones fueron cuestionadas por uno o por otro (**A** / **B**).
- Hoy parece que el dilema vuelve a plantearse a **C**.

SITUACIÓN

- **A** y **B** se encuentran en el espacio de **C**, aunque a ambos les resulta muy cambiado.
- **A** se contradice frecuentemente, sin que ello parezca afectarle.
- **B** no menciona nunca directamente a **A** en su soliloquio.
- **A** no parece tener en cuenta lo que dice **B**.
- **C** podría llegar en cualquier momento.

PROCESO

- La actitud de **A** hacia **B** evoluciona sensiblemente a lo largo de la situación.
- Uno de los dos está realizando una tarea física que afectará a **C**.
- Se va haciendo evidente que **C** no llegará (¿por qué?).
- Al final, **B** interpela directamente a **A**, que le responde lacónicamente.

DISUASIÓN

(Diálogo Modalidad II – 2º y 3º)

MODALIDAD

- **A** interpela a **B**.
- **B** interpela a **C** (presente o ausente) sin replicar a **A** (**C** no habla).
- En la variable **C** ausente, este puede hallarse en un espacio contiguo (la extraescena) o en un espacio remoto (comunicación **mediata**).

FÓRMULA

- **B** quiere realizar **X** y **A** trata de disuadirle.

ANTECEDENTES

- **A** y **B** se conocen, pero **A** no conoce a **C**.
- No es la primera vez que **B** quiere realizar **X**.
- En el pasado, **X** fue beneficioso para **A**.

SITUACIÓN

- El espacio es vivido por **A** como adverso para su objetivo (disuadir a **B**).
- **B** manifiesta una actitud de sumisión hacia **C**.
- **A** no puede hacer evidente la motivación real de su objetivo.
- En la variable **C** presente, este no ignora la presencia de **A**, a quien parece temer.
- Por su parte, **A** no interpela nunca a **C**.
- Hay un factor sonoro que perturba la relación **B-C**, la cual resulta sumamente ambigua.

PROCESO

- Algunas secuencias de la acción y el diálogo se repiten.
- El juego de fuerzas (o jerarquía) entre **A** y **B** resulta invertido al final.
- La actitud de **C** es determinante del desenlace.

LA CONFESION

(Diálogo Modalidad II – 5º)

MODALIDAD

- **A** interpela a **B**.
- **B** interpela al público (real o ficcionalizado) sin replicar a **A**.

FÓRMULA

- **A** trata de lograr que **B** le confiese **X**.

ANTECEDENTES

- **A** y **B** tuvieron en el pasado una relación turbulenta y secreta.
- La relación se truncó por la aparición de **C**, cuya existencia **A** ignora.
- **B** nunca reconoció explícitamente haber tenido algo que ver en **X**.
- **A** tiene motivos (¿objetivos o subjetivos?) para atribuir **X** a **B**.
- **B** rehusó hasta hoy comparecer ante el público (¿por qué?).

SITUACIÓN

- **B** tiene que conciliar a un público dividido y, probablemente, lleno de prejuicios.
- **X** tiene que ver con las expectativas inaplazables del público que, además, esperaba a **C**.
- **B** está en deuda con **C**, pero ignora su actual paradero.
- **A** y **B** visten de un modo sumamente discrepante.
- Por momentos, se diría que **A** y **B** se encuentran en espacios y/o tiempos distintos.
- **A** parece escuchar lo que dice **B**, pero en las palabras de **B** (al público) no incide directamente lo que le dice **A**.

DESARROLLO

- La figura de **C** va adquiriendo más y más relevancia en la situación.
- **A** emplea estrategias contradictorias para lograr su objetivo.
- La confesión final de **B** invierte totalmente las expectativas de **A**... y también las del público.
- Los espectadores reales deben quedar con la duda de si **B** es o no sincero/a.

CONSTRUYENDO EL PORVENIR

(Tríada)

SITUACIÓN

- **A** y **B** planifican el porvenir de **C**, presente pero “mudo”.

CIRCUNSTANCIAS

- En las pequeñas discrepancias entre **A** y **B** anida un antiguo conflicto no resuelto.
- Entre **A** y **B** se perciben claras diferencias socioculturales que, sin embargo, no se manifiestan en su jerarquía relacional.
- Sólo dos de los personajes pertenecen al mismo sexo, y el tercero es de edad muy distinta a los otros.
- En el espacio hay un elemento con el que cada uno de los tres personajes se relaciona de modo muy diferente.

DESARROLLO

- **C** está realizando una tarea física que, gradualmente, revela su incompatibilidad o su discrepancia con el futuro que le diseñan **A** y **B**.
- Tanto **A** como **B** salen de escena una vez, por motivos relacionados con una situación extraescénica ambigua e inquietante.
- Cuando esto ocurre, el que queda aprovecha la ocasión para descalificar al otro ante **C**.
- **C** intenta en varias ocasiones expresarse verbalmente, pero es interrumpido por **A**, por **B** o por la situación extraescénica.

FINAL

- El antiguo conflicto entre **A** y **B** termina por estallar. ¿Afecta ello al proyectado futuro de **C**?
- **C** “cierra” la escena conectando su tarea física con la situación extraescénica.

INDUCCIÓN

(Tríada)

SITUACIÓN

- **A** quiere que **B** “destruya” a **C**.

ANTECEDENTES Y CIRCUNSTANCIAS

- **A**, **B** y **C** están o estuvieron unidos por estrechos vínculos personales.
- **C** es jerárquicamente superior a **B**, y **B** es superior a **A**.
- **B** regresa tras una larga ausencia.
- **C** confía plenamente en **B**; no tanto en **A**.
- **A** está a punto de obtener una importante prerrogativa política.

ESTRUCTURA DE SECUENCIAS

Escena 1ª (A y C; luego, también B).

- Lugar de **C**.
- Tras una agotadora jornada.
- Diálogo **simétrico** de **A** y **C**; laconismo de **B**.

Escena 2ª (A y B; luego, solo C).

- Lugar público.
- Al amanecer del día siguiente.
- Diálogo en largos monólogos alternados de **A** y **B**; luego, **acción locuaz** de **C**.

Escena 3ª (B y C; A en la extraescena).

- Lugar pleno de recuerdos comunes.
- Una semana después, mediodía.
- Diálogo en **esticomítas**.

Escena 4ª (B solo/a; luego, también A).

- Lugar de **C**, muy cambiado, el mismo día, de noche.
- Monólogo de **B**; luego, **cuasimonólogo** de **A** y **B** (**A** repite muchas de las frases dichas por **C** en la Escena 1ª).

FINAL

- **B** niega haber “destruido” a **C**, mientras que **A** sostiene lo contrario.

¿QUIEN ESTA CONMIGO?

(Tríada)

SITUACIÓN

- **A** tiene que hacer **X** aquí y ahora, pero no puede hacerlo sin ayuda.

CIRCUNSTANCIAS

- **X** tendrá consecuencias irreversibles para el futuro de **A**.
- **B** y **C** se muestran dispuestos a ayudarlo.
- Uno de los dos quiere que **A** “fracase” -¿quién?, ¿por qué?-, pero **A** no lo sospecha, al menos inicialmente.

ANTECEDENTES

- La relación de **A** con **B** es reciente y con **C**, antigua.
- **B** y **C** tienen motivos secretos para odiarse.
- **X** remite a pasadas frustraciones de **A**.

DESARROLLO

- El lugar es desconocido para dos de los personajes.
- Cada uno de los tres personajes sale de escena una vez.
- Uno de los tres personajes incurre en frecuentes contradicciones.
- Algún factor extraescénico interfiere progresivamente la situación.

FINAL

- Nadie consigue su objetivo inicial (puede haber, pues, cambio de objetivo en alguno de los tres).

DEVUELVEMELO

(Tríada)

SITUACIÓN

- **A** se presenta ante **B** y le reclama la devolución de **X**.

CIRCUNSTANCIAS

- **B** está resolviendo con **C** un asunto importante para el futuro de ambos.
- El lugar, perteneciente a **B**, no es lo que parece.
- **C** está empeñado en una tarea física impropia del momento y/o del lugar.

PROCESO

- **B**, en principio, niega conocer a **A**, que afirma lo contrario.
- El discurso de **A** oscila entre la locuacidad y el laconismo.
- El discurso de **B** se deteriora progresivamente.
- **X**, que **B** niega inicialmente haber arrebatado a **A**, adquiere a lo largo de la interacción una naturaleza fluctuante y/o ambigua.
- La verdadera naturaleza del lugar, al revelarse progresivamente para **A** -y para el receptor-, enrarece las relaciones entre los tres.

FINAL

- Al final, las jerarquías de **A**, **B** y **C** resultan sumamente alteradas con relación al inicio.
- El importante asunto entre **B** y **C** queda gravemente irresuelto.
- Determinar quién impone su verdad, quién logra su objetivo y qué ocurre con **X**.

EL ESCRIBIENTE

(Trabajo sobre lo no dicho y el subtexto)

SITUACIÓN

- **A** dicta a **B** una carta para **C** (ausente).
- Objetivo de la carta (opcional):
 - “Vuelve a casa”. // • “Huye de **D**”. // • “Encuentra a **D**”.
 - “Devuélveme **X**”. // • “Renuncia a **Y**”.

TRABAJO PREVIO

- Definir la identidad, la jerarquía y los vínculos afectivos que existen (quizás no de un modo patente) entre **A**, **B**, **C**... y, en su caso, **D**.

CIRCUNSTANCIAS

- El factor que impide a **A** escribir la carta es contingente (mano accidentada, afección ocular...).
- El contexto en que se hallan **A** y **B** (o bien **C**) requiere que la escritura sea manual.
- La finalidad de la carta es urgente y necesaria para **A**, y difícil de conceder o cumplir para **C**.
- **B**, en principio neutral, oculta una posición interesada sobre el objetivo de la carta.

DESARROLLO

- **A** dicta, y pide esporádicamente a **B** que lea lo escrito.
- **B** no puede engañar a **A** escribiendo (o leyendo) algo no dictado o no aceptado por **A**.
- Mediante tácticas sutiles (opiniones, sugerencias...) **B** intenta neutralizar la eficacia de la carta en función de su propia e interesada posición.
- La interacción verbal (o sea, los diálogos **A-B**), articulada en torno al mecanismo básico de la situación (dictar una carta), debe ir incrementando la complejidad de la historia.
- Dosificar la información sobre todos los componentes de la historia, velando en parte algunas de sus circunstancias ocultas.

FINAL

- La lectura, por parte de **B**, de la versión final de la carta debe evidenciar quién ha logrado su objetivo.

VARIANTE

- El personaje **C**, con estatuto de presente/ausente (visible en escena, pero radicado inequívocamente en un lugar distante), puede con su conducta (no verbal) afectar en mayor o menor grado tanto a **A** como a **B**.
- Al final, es **C** quien lee la carta al público, expresando lacónicamente cuál sería su respuesta.

LA QUINTA PARED

(Diálogo Modalidad III – 8° / Diálogo lacónico)

ANTECEDENTES

- **A** y **B** tuvieron en el pasado una relación muy estrecha.
- Dicha relación **se rompió** y ambos siguieron caminos distintos, lejos el uno del otro.
- En los años transcurridos desde la ruptura, no hubo ninguna comunicación entre ellos.
- Carecen, pues, de información mutua, salvo, tal vez, alguna vaga e incierta referencia.

SITUACIÓN ACTUAL

- **A** y **B** están en sus respectivos espacios, remotos geográficamente, aunque contiguos escénicamente.
- Ambos, felices o infelices, se hallan en una situación crucial.
- Tanto **A** como **B** están realizando una determinada actividad física, relacionada o no con su situación **crucial**.

DESARROLLO

- Al poco de iniciarse la escena, ambos exteriorizan verbalmente sus pensamientos, interpellando al público en tanto que destinatario indeterminado (sus dos monólogos se van alternando y entrelazando).

Secuencia 1

- El discurso inicial de uno versa sobre la **tarea física**, y el del otro sobre su **situación crucial**.
- Sus intervenciones verbales son relativamente **simétricas**.

Secuencia 2

- Discretamente, ambos **invierten** la temática principal de sus respectivos discursos.
- Se producen algunas **asimetrías** en las intervenciones verbales.

Secuencia 3

- Ambos alternan sus temáticas principales con otras circunstancias secundarias, algunas referidas al lugar y/o al contexto geográfico.
- En uno se producen silencios y en otro cambios de estado de ánimo.

Secuencia 4

- Por un motivo (fortuito o esencial) el recuerdo del **otro** emerge en el discurso de cada uno, teñido de **ambivalencia**.

- La antigua relación y el motivo de la ruptura se van configurando gradualmente en sus discursos. Sus versiones son en parte coincidentes, en parte discrepantes.

Secuencia 5

- Los recuerdos van intensificándose en la situación de cada uno, creciendo también la necesidad de comunicarse.
- En algún momento de la situación, tanto uno como otro pueden interpelar a (o ser interpelados por) un personaje extraescénico (escénicamente ausente).

CONCLUSIÓN

- Llegados a un punto, la necesidad de comunicar es tan intensa que, franqueando el muro invisible que los separa (la **quinta pared**), se reencuentran en un espacio/tiempo virtual, es decir, realísticamente imposible.
- En el encuentro puede haber simultaneidad o momentáneo desfase.
- Entablan entonces un diálogo.
- Este reencuentro virtual es susceptible, no obstante, de producir cambios reales que afecten a su situación crucial.
- El final puede producirse en el espacio/tiempo virtual o en el regreso a la situación real de cada uno.

¿QUE HACEMOS CON X?

(Versión textual)

- Cuatro personajes (**A, B, C y D**) se encuentran reunidos en un lugar concreto para resolver, de una vez por todas, la situación extrema de **X** (ausente), que, de un modo u otro, los afecta a todos.
 - Los cuatro tienen una estrecha relación con **X** y, al parecer, consideran necesaria una pronta intervención.
 - El grado de información que cada uno de los cuatro tiene sobre la problemática situación de **X** es diverso; los datos que se manejan pueden también ser en parte discrepantes.
- 1 •** En la primera secuencia debe resultar más o menos definida la identidad de **X**, su situación, sus vínculos con **A, B, C y D**, así como la identidad de los cuatro y sus vínculos respectivos.
- Recomendación: generar sospechas, antagonismos, conflictos, contradicciones, ambivalencias, dudas, enigmas...
- 2 •** En la segunda secuencia, algunos de los cuatro deben modificar sensiblemente, como consecuencia de la interacción anterior o de razones secretas, la actitud manifestada anteriormente hacia **X**, hacia su situación y/o hacia las medidas a tomar para resolverla.
- Recomendación: generar cambios bruscos e imprevisibles, de modo que no sólo se altere el sistema de interacciones, sino también la imagen que ha sido construida de **X**.
- 3 •** En la tercera secuencia, la interacción colectiva va siendo interrumpida esporádicamente por monólogos interiores de cada uno de los cuatro. Dichas interrupciones provocan una **congelación** de la palabra y la acción de los otros tres personajes, quizás reforzada por un cambio de luz.
- En los monólogos, cada personaje interpela imaginariamente a **X** (en 2ª persona gramatical) y revela un aspecto hasta ahora secreto de su relación con él/ella.
 - Recomendación: generar nuevas imprevisibilidades, extender hacia el pasado y el futuro el contexto de la situación, quizás también ampliar sus implicaciones éticas, políticas, sociales, históricas...

FINALES POSIBLES

- 1 •** El propósito de la reunión fracasa y cada uno renuncia a intervenir sobre **X**.
- 2 •** Llegan a una resolución común y se disponen a llevarla a cabo.
- 3 •** Uno/s deciden intervenir y otro/s se abstienen.
- 4 •** Aparece **X** y, en una breve intervención, echa por tierra todas las especulaciones y propósitos.

INTERPRETANDO

(Dos situaciones alternantes)

Situación 1 (mimética)

- **A** necesita la cooperación de **B** para vengarse de **C** (ausente).
- **B** se resiste y/o trata de hacer desistir a **A** de su propósito.
- (Articulación compleja de códigos verbales y no verbales: diálogos y acotaciones).

Situación 2 (perimimética)

- **C** y **D**, en una **zona aparte**, analizan la conducta de **A** y **B** desde una perspectiva específica, como si fueran objetos de estudio o investigación.
- Lectura e interpretación tendenciosa de todos los códigos presentes y activos en la Situación 1 (palabras, acciones, expresiones, aspecto, objetos, usos del espacio, intenciones, estados de ánimo, etc.).
- Mientras se desarrolla la Situación 1, **C** y **D** comunican e interactúan muy discretamente, de modo que su conducta escénica es apenas perceptible (además de inaudible).
- Mientras se desarrolla la Situación 2, **A** y **B** permanecen inmóviles y en silencio, como si su interacción se hubiera **congelado**.
- La interrupción de la Situación 1 es inducida por **C** o por **D** mediante una señal sonora.
- Ambas situaciones se van alternando, con extensión variable, dándose en ambas una progresión dramática inversa:
 - la Situación 1 evoluciona desde la confrontación hacia la conciliación;
 - la Situación 2 evoluciona desde la concordancia hacia el antagonismo.
- Introducir otros factores de progresividad (¿?).
- **C** y **D** pueden inducir la repetición total o parcial de alguna secuencia de la Situación 1. También pueden introducir variables.
- Muy avanzado el ejercicio, las interpretaciones de **C** y **D** se transforman en manipulaciones **físicas** de **A** y/o de **B**, cuyos efectos deben percibirse en la Situación 1.

FINAL

- Las dos Situaciones se funden en una, y los cuatro personajes interactúan.

IMPROMPTUS DRAMATÚRGICOS

SECUENCIAS

Cada ejercicio, compuesto por un bloque de seis Secuencias formuladas con el máximo laconismo, arranca con una **Frase Desencadenante** -escogida al azar (ver HERRAMIENTAS)- que **A** dice a **B**, y que genera el inicio de la situación. En estos primeros 10 minutos de escritura, debe esbozarse la identidad de **A** y de **B**, así como sus vínculos, el lugar en que se encuentran, el por qué y/o para qué de la frase, así como las posibles acciones físicas que acompañan el diálogo. Porque, salvo para la secuencia XI, solo se dispone de los dos personajes... presentes. La disparidad de las consignas que conforman cada Secuencia, deliberadamente inconexas, implican una invitación a renunciar (parcialmente) a las “transiciones lógicas” y explorar las fracturas, las quiebras, la discontinuidad lógica, lo imprevisible... En definitiva: atenuar el imperialismo del logos como *training* para acceder a una creatividad más libre. Dos indicaciones más:

- 1 • A partir de la Secuencia 6, cada autor/a tiene libertad para conducir la situación hasta su desenlace.
- 2 • Algunas de las consignas aparecen también en otros ejercicios.

I

- 1 • Proliferación de pausas en el discurso de ambos.
- 2 • Reacción imprevisible y desmedida de uno.
- 3 • Anamnesis: recuerdo intempestivo del otro.
- 4 • Repeticiones ostensibles en el discurso de ambos.
- 5 • Bifurcación: diálogo de sordos.
- 6 • Factor extraescénico de difícil explicación.

II

- 1 • Malentendido intencionado o involuntario.
- 2 • Acción física de uno inadecuada para el contexto.
- 3 • Interrogatorio insistente de uno al otro.
- 4 • Mutismo súbito del “interrogador”, que afecta al otro.
- 5 • Autocontradicción flagrante de uno.
- 6 • “Profecía” amenazante del otro.

III

- 1 • Confesión vergonzante de uno.
- 2 • Esticomitias: diálogo de réplicas muy breves.
- 3 • Pregunta grávida, no respuesta y acción muda.
- 4 • Conato de partida de uno y tentativas de retención del otro.
- 5 • Cita literal de **C**, personaje ausente, pero relevante para ambos.
- 6 • Descripción / narración extraescénica.

IV

- 1 • Desacuerdo sobre el espacio escénico (naturaleza, disposición, estado, estética...).
- 2 • Brusco cambio emocional de uno.
- 3 • Donación de un objeto significativo.
- 4 • Relato de un sueño y tentativas de interpretación (discordante) de ambos.
- 5 • Propuesta y realización de un juego.
- 6 • Anagnórisis: descubrimiento o revelación de la verdadera identidad de uno.

V

- 1 • Discusión progresivamente conflictual sobre **C**, personaje ausente.
- 2 • Cooperación en tarea física ingrata.
- 3 • Insinuaciones turbadoras de uno sobre otro.
- 4 • Súbita oscuridad, durante la que prosigue el diálogo... hasta que vuelve la luz.
- 5 • Salida de **A**, que **B** ignora o pretende ignorar.
- 6 • Regreso de **A** y revelación inesperada sobre **C**.

VI

- 1 • Conducta inexplicable y/o enigmática de **B**.
- 2 • Añoranza común de un espacio lejano.
- 3 • Interpelación extraescénica de uno (en relación con la **Frase Desencadenante**).
- 4 • Monólogo muy reiterativo del otro... y posterior mutismo.
- 5 • Inversión de roles y/o jerarquías.
- 6 • Duelo de preguntas sin respuesta (no “trascendentales”).

VII

- 1 • Acusación indemostrable de uno sobre algo referente al otro.
- 2 • Recuerdo emotivo “a dos voces”.
- 3 • Promesa evidentemente irrealizable de uno, en relación con el otro.
- 4 • Interpretación “psicoanalizante” agresiva de **B** sobre la conducta física de **A**.
- 5 • Conatos de violencia en ambos.
- 6 • Doble soliloquio decreciente.

VIII

- 1 • Elogios mutuos progresivamente desmedidos.
- 2 • Hallazgo inesperado en escena.
- 3 • Ensayo para un inminente encuentro de **B** con **C** (personaje ausente).
- 4 • Digresión “científica” de uno, que el otro contradice al final.
- 5 • Salto temporal (tres días después), sin “fractura” situacional.
- 6 • Intercambio de prendas de ropa y modificación recíproca del aspecto.

IX

- 1 • Autorretrato inmodesto y/o “impúdico” de uno.
- 2 • Listas, series, inventarios, conjuntos... en forma de diálogo “competitivo” (¿?).
- 3 • Chiste inoportuno de uno y reacción airada del otro.
- 4 • Alarma extraescénica... que resulta falsa.
- 5 • Ruptura de la “cuarta pared”: diálogo con “apartes” al público.
- 6 • Eco parcial.

X

- 1 • Frecuentes interrupciones de **A** a **B**, que no logra completar su discurso.
- 2 • Amnesia inexplicable de uno sobre un asunto “inolvidable”.
- 3 • Diálogo muy reiterativo: repeticiones injustificadas en ambos.
- 4 • Insultos mutuos, progresivamente ofensivos.
- 5 • “Semi-bifurcación”: desconexión dialogal de **B**.
- 6 • Interpelación imaginaria a personaje(s) ausente(s).

XI

- 1 • Discrepancia sobre un recuerdo común.
- 2 • Lamento autocompasivo de **B**.
- 3 • Proverbio, refrán o sentencia, que desencadena variadas interpretaciones.
- 4 • Retorno al conflicto inicial (activado por la **Frase Desencadenante**).
- 5 • Intento de soborno por parte de **A**.
- 6 • Entrada de **C**, que les plantea diversas preguntas. Silencio. Acción final.

XII

- 1 • Súplica de uno a otro para resolver un grave problema personal.
- 2 • Encizajamiento, por parte de **A**, de la relación entre **B** y **C** (ausente).
- 3 • Transformación parcial del espacio con fines poco claros.
- 4 • Planes probablemente irrealizables.
- 5 • Salto temático brusco por parte de ambos.
- 6 • Sospecha de presencia o proximidad de un “tercero” (¿**C**? No es seguro...).

XIII

- 1 • Descripción de un personaje ausente, real o imaginario.
- 2 • Extraño laconismo de **A**, que **B** termina por advertir.
- 3 • Discordancia entre palabra y acción (entre discurso y conducta física).
- 4 • Desenmascaramiento de uno por el otro.
- 5 • Rotunda declaración de principios por parte de ambos.
- 6 • Relación “amo-esclavo” fisicalizada.

XIV

- 1 • Constatación de un enigma indescifrable.
- 2 • Relato de una conversación con **C** sobre el otro.
- 3 • Revelación del objetivo secreto de uno.
- 4 • Discusión progresivamente violenta sobre una obra de arte.
- 5 • Conciencia de un peligro inminente para ambos.
- 6 • Cambio notable de registro verbal.

XV

- 1 • Duelo de recuerdos ofensivos.
- 2 • Demanda de ayuda para un proyecto utópico.
- 3 • Suena una música que les afecta a ambos.
- 4 • Imposición de identidad: ¿juego o dominación?
- 5 • Cadena de acciones repetitivas con réplicas lacónicas.
- 6 • Plegaria a un dios desconocido.

XVI

- 1 • Acuerdo para “destruir” a **C**, ausente.
- 2 • Digresión botánica, que es objeto de discrepancias.
- 3 • Presentimiento inquietante de uno.
- 4 • Aprendizaje: **A** enseña a **B** a hacer **X**.
- 5 • Monólogos interiores cuajados de preguntas.
- 6 • Noticia(s) desconcertante(s) acerca de **C**.

XVII

- 1 • “Lucha territorial”: disputa por la propiedad del lugar.
- 2 • Autoinmolación simbólica.
- 3 • Escucha (a través de la pared) de una inquietante conversación.
- 4 • Ruptura de un objeto insignificante, pero muy entrañable.
- 5 • Inducción a realizar **X**.
- 6 • Súbita ceguera inexplicable de ambos.

XVIII

- 1 • Tentativas de uno para impedir la partida del otro.
- 2 • **A** trata de describir a **B** cómo era antaño este lugar.
- 3 • Discusión sobre los pormenores de una receta de cocina exótica o sofisticada.
- 4 • Imitación sonora y motriz de animales.
- 5 • Razones para no suicidarse.
- 6 • Comprobación de que la puerta está inexplicablemente cerrada por fuera.

XIX

- 1 • Enumeración de obstáculos para realizar **X**.
- 2 • Conducta ficticia de ambos, ante la sospecha de una cámara oculta.
- 3 • Sondeos y rodeos de **A**, antes de pedirle a **B** un gran favor.
- 4 • Constatación de la pérdida de un objeto importante, aquí y ahora. Y búsqueda.
- 5 • Conversación inaudible, con evidentes cambios de estado de ánimo en ambos.
- 6 • Monólogos alternantes interpelativos al público: serie de dilemas personales.

XX

- 1 • Intentos de reconstrucción de los hechos a partir de indicios físicos del lugar.
- 2 • Minuciosas instrucciones para el cumplimiento de un encargo referido a **C**.
- 3 • Exploración táctil mutua, lógicamente justificada.
- 4 • Intercambio de relatos autobiográficos inverificables.
- 5 • Salidas y entradas reiteradas de ambos.
- 6 • Tentativa infructuosa de canto a dos voces.

DIALOGO NO LINEAL

- 1 • Frase desencadenante.
(A partir de ella, secuencia de diálogo conversacional).
- 2 • Figura dramática: digresión zoológica.
(Tras el primer parlamento, el otro entra en el tema desde una posición antagónica).
- 3 • Diálogo de sordos.
(Extremar la “impermeabilidad” de las réplicas).
- 4 • Interrupciones mutuas.
(Tratar de concluir cada réplica con frase inacabada).
- 5 • Monólogos interiores.
(Sucesivos o alternados con diálogos; revelación de algo inconfesable).
- 6 • Repetición invertida de seis réplicas del diálogo inicial.
(Escoger teniendo en cuenta la memoria del receptor).
- 7 • Figura dramática: hallazgo inesperado en escena.
(Que provoca un notable cambio de la situación de ambos).
- 8 • Duelo de ocho preguntas sin respuesta.
(Recapitulativas o prospectivas).
- 9 • Figura dramática: narración/descripción extraescénica.
(Visible o imaginaria).
- 10 • Eco parcial.
(En conexión con la frase desencadenante inicial).

TURBULENCIAS

(Diálogo no lineal 2)

- 1 • Frase desencadenante.
(A partir de ella, secuencia de diálogo conversacional consecutivo).
- 2 • Figura dramática: duelo de recuerdos ofensivos.
(Que incrementa progresivamente la conflictividad).
- 3 • Semi-bifurcación.
(Uno de los dos persiste en el tema común, mientras el otro **se desvía**).
- 4 • Figura dramática: inducción a realizar **X** aquí y ahora.
(Tras algunas resistencias, el **no-inductor** accede y ambos cooperan).
- 5 • Monólogo a dos voces, referente a **C** (personaje ausente).
(Al principio afín, luego progresivamente competitivo).
- 6 • Figura dramática: mutismo de uno, que inicia secuencia de acciones físicas.
(El otro trata de interpretar el significado o finalidad de dicha secuencia).
- 7 • Trenzados no consecutivos: turbulencia dialogal (12 réplicas).
(Luego prosigue el diálogo conversacional).
- 8 • Figura dramática: donación de un objeto significativo (relacionado con **C**).
(Lo cual provoca una inversión de roles y/o de jerarquías).
- 9 • Escucha, solo por parte de uno, de una voz en *off* del sexo opuesto.
(Al poco de reanudarse el diálogo, el oyente toma una decisión irrevocable).
- 10 • Repetición de seis réplicas consecutivas de la Secuencia 1.
(Con acciones físicas de ambos que modifican el sentido inicial).
(Final **didascálico interruptivo**).

ENCUENTRO EN SU LUGAR

AFORISMOS (Ver listado de aforismos en MATERIALES)

DETERMINACIONES PREVIAS

- PERSONAJES: **A** y **B** no se conocían personalmente, pero ambos tuvieron en el pasado relación con **C**, de quien no tienen noticias desde hace tiempo.
- **A** es una quincena de años mayor que **B**.
- LUGAR: perteneciente (¿antaño?) a **C**, pero modificado en aspecto y función.
- TIEMPO: una de las cuatro estaciones, relevante con respecto a la situación.

SECUENCIAS

- 1 • Encuentro e identificaciones mutuas. (Uno de los dos miente).
- 2 • Suena el móvil de uno de los dos. Conversación telefónica totalmente extemporánea, no solo en tema. (¿Ostensiva o discreta?)
 - Al poco, el otro marca un número en su móvil. Conversación telefónica totalmente extemporánea, no solo en tema. (¿Ostensiva o discreta?)
 - Alternancia de conversaciones telefónicas.
- 3 • Fin de las conversaciones telefónicas. Prosigue el diálogo entre **A** y **B**.
 - Discrepancias sobre el lugar, que implican a **C**.
- 4 • Interrogatorio de **B** a **A**, progresivamente hostil.
 - Repetición formal de la secuencia 2, con dinámica invertida. Temas y tonos distintos a 2.
- 5 • Conato de partida de **B** y tentativas de retención por parte de **A**. (ESTRATEGIAS AL AZAR).
- 6 • **Polílogos**: diálogos, monólogos interiores, didascalias propias y didascalias ajenas.
 - En los monólogos interiores se desvela la falsedad de uno de los dos en Sec. 1.
- 7 • Regreso inesperado de **C**.
 - El tema extemporáneo de alguna de las conversaciones telefónicas de Sec. 2 o Sec. 4 adquiere una siniestra dimensión...
- 8 • Irrupción de espectador/a, que lo cuestiona todo.

FINAL METATEATRAL

LÍNEA MÚLTIPLE DE PENSAMIENTO

(Diálogo /Impromptu)

1ª Secuencia**Línea 1.**

- **A** está planeando con **B** un atractivo viaje a un lugar exótico.
- **A** se muestra entusiasta y locuaz.
- **B** le secunda con laconismo y vaguedad.

Línea 2.

- **A** se refiere **sin transición** a un estímulo sensorial molesto actual.
- **A** se manifiesta irritado/a y locuaz.
- **B** le secunda con laconismo y vaguedad.

Línea 3.

- **A salta** a comentar una micro-conducta (¿tic?) inexplicable de **B**.
- **A** transmite locuazmente su extrañeza a **B**.
- **B** le secunda con laconismo y vaguedad.

2ª Secuencia**Intersección de líneas de pensamiento.**

- **A** continúa gobernando la situación, pasando sin transición de una línea de pensamiento a otra.
- **B** se mantiene en su actitud lacónica.

3ª Secuencia**Activación de B.**

- **B** interviene **abruptamente** sobre alguna de las afirmaciones iniciales de **A**.
- **A** trata de responder a la inesperada contundencia de **B**.
- **B** pasa a cuestionar las opiniones de **A** sobre la **Línea 2**.
- **A** trata de responder a las palabras de **B**.
- **B** pasa a intervenir sobre las observaciones de **A** en la **Línea 3**.

Interacción recíproca (dislocación dialogal).

- **A** intenta recuperar la iniciativa dialogal regresando a la **Línea 1**.
- **B** se resiste pasando inmediatamente a la **Línea 2**.
- **A** y **B** se confrontan y se evitan pasando de una **Línea** a otra, sin transición.
(Máxima caoticidad y dinamismo extremo)

4ª secuencia

Inversión rítmica.

- **B** se posesiona del discurso y relata un largo sueño reciente.
- **A** le escucha sin interrumpir el discurso de **B**.

Cambio de código.

- Quedan los dos en silencio, **B** casi inactivo/a y **A** realizando una larga secuencia de acciones físicas.

5ª Secuencia

Alteración de A.

- Bruscamente, **A** interrumpe su actividad y, con una notable alteración emocional, descifra arbitrariamente la micro-conducta inexplicable de **B** (**Línea 3**) “a la luz” de su particular interpretación del sueño.
- **B** cierra la situación con una acción que hace evidente la improcedencia del “atractivo viaje”... y quizás del futuro de su relación con **A**.

VERSIÓN Impromptu DE LA QUINTA PARED

ANTECEDENTES Y CIRCUNSTANCIAS

- **A** y **B**, que estuvieron muy unidos en el pasado, fueron drásticamente separados por **C**.
- Hoy, transcurridos muchos años de mutua desconexión, se hallan geográficamente muy alejados el uno del otro, y sin ninguna información sobre sus respectivos paraderos.
- Y **C** es tan solo para ambos un mal (o buen) recuerdo del pasado.
- En el presente (de la acción dramática), **A** tiene motivos para saber, sin demasiado pesar, que su vida está llegando al final.
- **B**, en cambio, a pesar de su avanzada edad, está a punto de iniciar, sin demasiado entusiasmo, una nueva y prometedora etapa profesional.
- Ambos, cada uno en su espacio (lejanos geográficamente, pero contiguos escénicamente), están ocupados en una tarea física significativa (¿?) o trivial.
- El “público indeterminado” al que ambos monólogos deben interpelar alternadamente, es para **A** una instancia amigable, y para **B** una instancia hostil.

DETERMINAR PREVIAMENTE

- Edad, sexo, vínculos entre **A**, **B** y **C**, así como un esbozo de las circunstancias originarias de la separación y de las trayectorias biográficas de los tres personajes.

SECUENCIAS

- Temas predominantes de los monólogos (no exclusivos ni excluyentes).
 - 1 • Ocupación física y finalidad de la misma.
 - 2 • Circunstancia actual y lugar.
 - 3 • Referencias al futuro inminente.
 - 4 • El recuerdo de **C** ingresa en el discurso de **A**. / El recuerdo de **A** ingresa en el discurso de **B**.
 - 5 • **A** recuerda a **B**. / **B** recuerda a **C**.
 - 6 • En ambos monólogos va ganando relevancia el deseo de reencontrarse con el otro.
 - 7 • El deseo de reencuentro se convierte para ambos en un anhelo, en una “necesidad”.
 - 8 • “Rompiendo” la **quinta pared** que los separaba, **A** y **B** se encuentran en un tiempo/espacio virtual, y entablan un imposible diálogo.
 - 9 • Finalmente, cada uno regresa a su tiempo/espacio y a su circunstancia aquí y ahora. ¿En qué les afecta ese reencuentro que, en realidad, no sucedió?

RECOMENDACIONES TÉCNICAS

- Reforzar el carácter **interpelativo** de los monólogos, pese a la naturaleza inconcreta del “público” destinatario.
- En las intervenciones verbales de **A** y **B**, explorar simetrías y asimetrías discursivas.

INMINENCIA

- 1 • **A** y **B** esperan la inminente **ocurrencia** de **X** y dialogan sobre ello sin definirlo explícitamente.
- 2 • **A** y **B** abrigan diferentes expectativas sobre **X**.
- 3 • Ciertos factores extraescénicos parecen desmentir la **ocurrencia** de **X**, pero ni **A** ni **B** parecen tomarlos en consideración.
- 4 • **B** encuentra en escena un objeto que le obliga a cambiar su actitud hacia **X** y, como consecuencia, su relación con **A**.
- 5 • Para encarar la nueva circunstancia, **A** propone realizar modificaciones en el espacio de la espera que, a su entender, afectarán positivamente los efectos de la inminente **ocurrencia** de **X**.
- 6 • Tras algunas reticencias, **B** acepta la propuesta de **A** y ambos empiezan a realizar dichas modificaciones.
- 7 • Mientras lo hacen, ambos rememoran a dos voces una experiencia pasada compartida, sin ninguna relación con **X**.
- 8 • En la rememoración común se van manifestando discrepancias que, al intensificarse, acaban por provocar un violento conflicto entre **A** y **B**.
- 9 • Entra entonces **C**, personaje desconocido para **A** y **B** que, al principio de un modo ambiguo y luego de forma inequívoca, desmonta todas sus expectativas sobre **X**.
- 10 • Incapaces de aceptar la nueva realidad, **A** y **B** se unen para **destruir** a **C** y se refugian en su actitud inicial (**final circular**).

ENSEÑANDO A B

- 1 • **A** está enseñando a **B** a hacer **X** (acción o habilidad física, cuya enseñanza implica interacción verbal y corporal).
- 2 • **B** quiere aprender **X**, pero se muestra distraído/a, cosa que **A** percibe y comenta.
- 3 • De pronto, **B** empieza a explicarle a **A** un conflicto reciente con **C** (sin relación con **X**).
- 4 • Sin abandonar la enseñanza de **X**, **A** trata de minimizar el conflicto.
- 5 • Sin abandonar el aprendizaje de **X**, **B** trata de que **A** tome partido por él/ella en su conflicto con **C**.
- 6 • Para proseguir su cometido, **A** accede a dar a **B** la razón en su conflicto con **C**.

(Interacción en silencio)

- 7 • **B**, airado/a por lo que considera una falsa concesión, se irrita y abandona el aprendizaje de **X**.
- 8 • **A** se irrita a su vez y se manifiesta partidario de **C** en su conflicto con **B**.
- 9 • Llega **C** y pide a **A** que le enseñe a hacer **X**.
- 10 • **A** acepta y, en la interacción, manifiesta un extremado entusiasmo por **X**.
- 11 • **B**, despechado/a, finge admirarse de la habilidad de **C** para aprender **X**, cosa que **A** corrobora.
- 12 • **C** ignora ostensiblemente la presencia y las intervenciones de **B**, describiéndole a **A** los futuros beneficios de su dominio de **X**, que **A** corrobora.
- 13 • Inopinadamente, **A** se desmorona psíquicamente y, muy alterado/a, revela, en un largo y entrecortado monólogo, su indigna adquisición de **X**.
- 14 • Reacciones diversas y contrapuestas de **B** y de **C**.
- 15 • Tras renunciar definitivamente a la transmisión de **X**, **A** abandona la escena.
- 16 • Sin abdicar de su mutua hostilidad, **B** y **C** tratan de complementarse para proseguir el aprendizaje de **X**.
- 17 • Hacia el final, pueden surgir dudas sobre la utilidad, conveniencia o moralidad de **X** (en ambos o en uno de los dos).

RUIDO

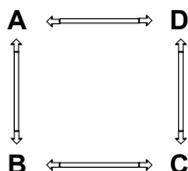
Introducir esporádicamente factores extraescénicos de interferencia.

ENTRELAZADOS

(Versión textual)

(Modelo: *La petición de empleo*, de Michel Vinaver)

- Cuatro situaciones bimembres de interacción se entrelazan en simultaneidad / alternancia.



- Sit. 1 · **A** ↔ **B**: Entrevista de empleo (**A** evalúa las condiciones de **B** para un empleo).
- Sit. 2 · **B** ↔ **C**: Disputa “conyugal” (**B** reprocha a **C** su egoísmo).
- Sit. 3 · **C** ↔ **D**: Proyecto de viaje (**D** propone a **C** viajar juntos).
- Sit. 4 · **D** ↔ **A**: Petición de ayuda (**A** pide a **D** ayuda psicológica).
- Determinar la identidad (Hombre joven, Hombre maduro, Mujer joven, etc.), la jerarquía dramática y el estado de ánimo de cada personaje en cada interacción. (Sólo **B** y **C** tienen una relación de pareja).
- Introducir indicios espacio-temporales bien diferenciados en cada situación.
- Explorar **estrategias** diversas en las situaciones que lo permitan.
- Avanzada la serie, extremar la diferencia de extensión/duración de las situaciones.
- Hacia el final de la serie, algunas situaciones pueden ser repetición parcial o total de las anteriores.
- Desde el “exterior” se indica la secuencia de las interacciones:
 - 1 • Situación 1.
 - 2 • Situación 2.
 - 3 • Situación 3.
 - 4 • Situación 4.
 - 5 • Situación 1.
 - 6 • Situación 3.
 - 7 • Situación 2.
 - 8 • Situación 4.

9 • Situación 3.

10 • Situación 1.

11 • Situación 4.

12 • Situación 2.

13 • Situación 4.

14 • Situación 2.

15 • Situación 1.

16 • Situación 3.

17 • Situación 1.

18 • Situación 2.

19 • Situación 4.

20 • Situación 3.

- A partir de la Secuencia 5, es posible indicar también diversas Modalidades del Monólogo y /o Variables Anómalas del Diálogo Conversacional (ver MATERIALES).

- Opcional: a partir de la Secuencia 20, algunos personajes pueden “invadir” otras situaciones.

- **Otras 4 situaciones:**

Sit. 1 · **A** quiere vender a **B** un *dromplin*.

Sit. 2 · **B** quiere que **C** le perdone por haber hecho **X**.

Sit. 3 · **C** quiere desenmascarar a **D** interrogándole.

Sit. 4 · **D** quiere enseñar a **A** a hacer **Y**.

VARIABLES DE ENTRELAZADOS

1

- **A** interroga a **B** sobre un grave incumplimiento de sus responsabilidades.
- **B** intenta sacar a **C** de su profunda depresión o **crisis existencial**.
- **C** pretende que **D** se embarque con él/ella en un proyecto utópico.
- **D** trata de que **A** recuerde una antigua e intensa experiencia común.

2 (crear X)

- **A** quiere que **B castigue a X** por su codicia desmesurada.
- **B** intenta sonsacar discretamente a **C** datos sobre el **oscuro** pasado de **X**.
- **C** trata de que **D** encuentre hilarantes determinadas conductas de **X**.
- **D** pretende que **A** encargue a **X** una delicada y provechosa tarea o misión.

3

- **A** quiere que **B** se haga cargo del (dudoso) negocio que hasta ahora regenta.
- **B** intenta que **C** seduzca a **A** para...
- **C** interroga a **D** sobre un sueño que podría ser premonitorio.
- **D** exhibe sus habilidades ante **A** para...

4

- **A** intenta enseñar a **B** a hacer **X** (que implica acciones o conductas físicas).
- **B** trata de vender a **C** un objeto robado.
- **C** pide (ordena, suplica...) a **D** que cumpla sus últimas voluntades.
- **D** planifica con **A** una broma siniestra para hacer a **B**.

5

- **A** ayuda a **B** a aprender un texto que debe enunciar públicamente en breve.
- **B** pretende que **C** le confiese una pasada traición.
- **C** quiere convertir a **D** a su causa.
- **D** quiere provocar a **A** para que emerja su verdadera y violenta personalidad.

OBJETIVOS SECRETOS

(Versión textual impromptu)

SITUACIÓN

- **A, B y C** están reunidos en un lugar concreto para impulsar un original negocio, acogidos a la política de apoyo a “jóvenes emprendedores”.
- Este es su **objetivo manifiesto común**.
- Decidir previamente, aparte del lugar y las circunstancias temporales concretas, la identidad de cada uno/a, sus vínculos y su **jerarquía** (objetiva y subjetiva).
- Quizás también sus motivaciones individuales para alcanzar el **objetivo común**.
- Pero, además, cada uno/a abriga su propio **objetivo secreto**: **A** quiere descalificar a **B**; **B** quiere que **C** “tome el mando”; **C** quiere que el proyecto no se lleve a cabo.

1ª Secuencia

- La acción comienza *in media res*: hace ya un rato que se inició la reunión.
- El tono dominante es el optimismo, la cordialidad y el humor.
- Reinan el acuerdo, la afinidad y la solidaridad.

2ª Secuencia

- Activación gradual y sucesiva de los **objetivos secretos**.
- Sus **estrategias** deben ser sutiles y sus efectos, apenas perceptibles.

3ª Secuencia

- Las estrategias comienzan a distorsionar el **objetivo común**, siempre velando la naturaleza de los **objetivos secretos**.

4ª Secuencia

- Puesta en evidencia de los **objetivos secretos**, bien por revelación propia o bien por desenmascaramiento.
- “Resquebrajamiento” del **objetivo común** y tentativas de restauración.

5ª Secuencia

- Alteración de vínculos y jerarquías de **A, B y C**.

FINAL

- ¿Disgregación o planteamiento de otro **objetivo común**?

DISCREPANCIAS**Diálogo Modalidad III – 1º (Impromptu)**

(A y B interpelan a C, presente pero mudo)

TRABAJO PREVIO

- Decidir diferencias de edad y sexo de **A**, **B** y **C**.
- Decidir el lugar en que se encuentran los tres.

SITUACIÓN GENERAL

- **C** está realizando una tarea física (que requiere concentración y precisión).
- **A** narra a **C** una antigua historia familiar (para justificar su propio fracaso).
- **B** da instrucciones y consejos a **C** sobre la tarea (para afirmar su superioridad).

INTERACCIÓN DISCURSIVA

- **A** no menciona nunca a **B** en su discurso. Y viceversa.
- Pero circula entre ambos un tenso *criptodiálogo* habitado por una reciente discrepancia política.
- Aunque **C** no responda nunca, no es impermeable a los discursos de **A** y **B**.

TRAS LA ACOTACIÓN INICIAL**Secuencia 1**

- Alternancia más o menos simétrica de los discursos de **A** y **B** indicados en la Situación general.
- **C** se mantiene razonablemente concentrado/a en su tarea.

Secuencia 2

- Vago ensimismamiento rememorativo de **A**.
- Conatos de hostilidad de **B** hacia **C** por el modo en que realiza la tarea.
- **C** parece tener algún problema con su tarea.

Secuencia 3

- **A** interroga a **C** sobre alguna circunstancia de su pasado común. **C** no responde.
- **B** cuenta a **C**, confusa y desordenadamente, un film asociado a la tarea (¿?).
- El problema de **C** con su tarea persiste.

Secuencia 4

- En rápida alternancia, **A** y **B** prosiguen como en la **Secuencia 3**.
- **C** parece solucionar el problema y prosigue con su tarea.

Secuencia 5

- **A** interviene verbalmente en la tarea de **C**, contradiciendo a **B** sin mencionarlo.
- **B** opina sobre la historia familiar de **A** sin mencionarlo.
- **C** interrumpe su tarea y queda pensativo/a.

Secuencia 6

- **A** responde a algunas de las preguntas que formuló en la Secuencia 3.
- **B** da dos versiones distintas del final del film.
- **C** reanuda su tarea con creciente prisa.

Secuencia 7

- Las discrepancias políticas de **A** y **B** irrumpen oblicuamente en sus discursos.
- Asimetría entre el laconismo de **A** y la locuacidad de **B**.
- **C** continúa como en la Secuencia 6.

Secuencia 8

- Un factor extraescénico, acústicamente perceptible, interrumpe a los tres.
- **A** y **B** interpretan diferentemente el origen y/o el significado del sonido.
- **C** parece no saber cómo reaccionar.

Secuencia 9

- **A** insta a **C** a intervenir sobre el origen del sonido para poder “salvarse” (¿?).
- **B** insta a **C** a ignorar el sonido para proseguir con su tarea.
- **C**, aún indeciso/a, esboza distintos conatos de acción.

Secuencia 10

- **C** toma un elemento relacionado con su tarea y sale de escena.
- **A** y **B**, en breves y contundentes réplicas, se acusan mutuamente de haber “destruido” a **C**.

AUTOBIOGRAFIA

TRABAJO PREVIO

- Imagínate a ti mismo/a en la vejez y habiendo alcanzado cierta notoriedad (no en el teatro).
- Estás escribiendo tus memorias, pero, por alguna razón, se las dictas a un/a escribiente.
 - Determina el lugar en que ocurre la acción y otras circunstancias concretas (objetivas y subjetivas).
 - Esboza mentalmente la identidad del /de la escribiente, con quien no te une ningún vínculo personal.
- Escoge un momento de **tu vida real** pasada (remoto o reciente) particularmente significativo y disponte a “maquillarlo” para la posteridad.
- La escena comienza *in media res*, cuando ese personaje (tú virtual) está dictando un pasaje de ese momento o episodio.

ESCRITURA

- 1 • El texto se abre con una acotación en la que se describe la situación escénica: lugar, momento, aspecto y conducta de los personajes, etc.
 - 2 • Tras un silencio, el personaje **A** (tú virtual) empieza a dictar, pero se “encalla” en una frase: vacilaciones, rectificaciones, pausas, reiteraciones... El/la escribiente (**B**) transcribe en silencio. Consignar también la conducta física (discreta) de ambos.
 - 3 • Por fin, el discurso de **A** fluye en un largo párrafo, que **B** transcribe sin problemas.
 - 4 • **A** pide a **B** que relea los párrafos finales de lo escrito. **B** lo hace y, al terminar, **A** le indica que suprima la última frase.
 - 5 • **B** lo hace y **A** continúa dictando con fluidez creciente... hasta que **B** le pide que repita el final de una frase. **A** lo hace y luego continúa dictando.
 - 6 • La escena prosigue, alternando la fluidez de **A** y las peticiones de repetición de **B**, que parece tener cada vez más problemas para cumplir su tarea. **A** se lo hace notar y **B** se excusa.
 - 7 • Paulatinamente, **B** empieza a manifestar dudas, opiniones y hasta sugerencias acerca del discurso de **A** (primero léxicas o estilísticas, luego evidentemente de contenido). **A** no parece acusar una conducta tan impropia de un/a simple escribiente.
 - 8 • Tal conducta de **B** cesa y la situación se renormaliza.
 - 9 • Súbitamente, una intervención de **B** sobre lo dictado por **A** hace evidente que sabe más sobre el particular de lo que sería lógico. Perplejidad y/o otras reacciones de **A**.
 - 10 • Desarrollar libremente la situación y resolverla de modo imprevisible (aunque no necesariamente lógico).
 - 11 • Para concluir, podría entrar un tercer personaje, **C**, que formulara una serie de preguntas a **A**, a **B**... o al público. No es necesario que haya respuestas.
- (A lo largo de todo el texto, ir insertando acotaciones: acciones físicas, circunstancias extraescénicas, etc.)

EXTRAESCENA

1 • Acotación inicial:

- Descripción de un espacio exterior, contiguo a un edificio con una puerta o entrada accesible abierta. En el espacio hay algún tipo de asiento (banco, mesa con sillas, etc.).

- Dos personajes, **A** y **B**, están ya sentados en él (o uno está y el otro llega al poco).

2 • Inicio de diálogo entre ambos (¿se conocen?). Conversación más bien convencional, con “pinceladas” sobre el entorno.

3 • Uno de los dos llama la atención al otro sobre la puerta o entrada abierta. En el diálogo, describen y comentan, con cierta extrañeza, lo que ven en el interior. Contraste con el exterior del edificio.

4 • Progresiva concreción del espacio extraescénico (en el que no hay nadie visible). Sus descripciones y comentarios coinciden y se complementan. Crece la extrañeza ante el lugar.

5 • Aunque persiste la coincidencia sobre los aspectos **objetivos** del lugar, empiezan a discrepar sobre el **significado** de lo que perciben.

6 • El diálogo entre **A** y **B** se anima al percibir el ingreso de un Personaje (**X**) en el lugar extraescénico. Configuración de su conducta...y algunas discrepancias sobre el significado de la misma entre **A** y **B**.

7 • Otro Personaje (**Y**) ingresa en el espacio extraescénico y entra en relación con **X**. En el diálogo (narrativo-descriptivo) entre **A** y **B**, se advierten indicios de una toma de partido (por **X** o por **Y**) cada vez más discrepante.

8 • La discrepancia entre **A** y **B** se extrema hasta dar la impresión de que están presenciando, en el lugar interior, dos situaciones distintas, a cual más alarmante o inexplicable. Algún efecto sonoro puede complementar la acción.

9 • Tal vez como consecuencia de la interacción **X-Y**, el propio espacio interior parece modificarse sustancialmente.

10 • Finalmente, uno de los dos (**A** o **B**) decide intervenir en la interacción **X-Y**, para lo cual penetra en el lugar.

11 • El que permanece en escena (**B** o **A**), **interpelando al otro**, debe permitir que el receptor reconstruya lo que está ocurriendo entre **X** e **Y**, así como la intervención de **B** (o **A**). Los efectos sonoros pueden, asimismo, reforzar o volver más ambigua la situación.

12 • El que ingresó en el espacio extraescénico reaparece, visiblemente modificado por la experiencia (¿exterior o interiormente?)

13 • Diálogo asimétrico entre **A** y **B** sobre lo ocurrido en la extraescena. Lo **percibido** por uno es inconciliable con lo **experimentado** por el otro.

14 • Por último, a instancias del que quedó en escena (y venciendo las reticencias del que salió), ambos van a la extraescena para “resolver” la situación **X-Y**. Al escenario vacío solo llega la dimensión sonora de lo que ocurre en la extraescena.

VOCES EN LA NOCHE

CIRCUNSTANCIAS

- La acción tiene lugar en el estudio de una emisora más bien mediocre, a altas horas de la noche.
- **A** conduce un programa radiofónico (“Voces en la noche”) que emite en directo llamadas de los oyentes: vagas demandas, confidencias, petición de consejos y de canciones nostálgicas, etc. (**Insistir en el nombre del locutor**).
- Precisamente hoy, **A** está además pendiente de su teléfono móvil para obtener, quizás, una notable mejora profesional. (Dosificar la información a lo largo de las secuencias 3, 5, 7, etc.).
- Estructura general de la acción: se alternan las llamadas de oyentes solitarios y la audición de las canciones, momentos que **A** dedica a su expectativa laboral.

SECUENCIAS DE LA ACCIÓN

(Tras la acotación inicial, que describe el lugar y el aspecto de **A**):

- 1 • Termina una canción y **A** “reanuda” el discurso del programa. (**Crear una retórica particular**).
- 2 • Se produce la primera llamada: amante abandonado/a. Diálogo.
- 3 • Canción solicitada y primer momento personal de **A** con el teléfono móvil.
- 4 • Segunda llamada: enfermo/a crónico/a. Diálogo.
- 5 • Canción solicitada y segundo momento personal de **A** con el teléfono móvil.
- 6 • Tercera llamada: vigilante nocturno extranjero con problemas económicos y/o laborales. Diálogo.
- 7 • Canción solicitada y tercer momento personal de **A** con el móvil.
- 8 • Cuarta llamada: adolescente suicida por motivos existenciales. Diálogo.
- 9 • Canción y cuarto momento personal de **A**. La expectativa laboral parece confirmarse.
- 10 • Quinta llamada: **B**, persona decisiva en el pasado de **A**, que le interpela **con otro nombre**. Diálogo.
- 11 • Se plantea para **A** un conflicto entre su expectativa profesional y la circunstancia abierta por la llamada de **B**, que interrumpe súbitamente la comunicación.
- 12 • **A** ofrece a sus oyentes una canción... mientras se debate en el conflicto.
- 13 • Sexta llamada: un oyente bromista, asiduo del programa de **A**. Diálogo.

14 • Canción y desarrollo del conflicto de **A**.

· Dilema del personaje, OPCIÓN del autor: ¿lo resuelve mediante el móvil o a través de las ondas?

15 • Séptima llamada: de nuevo el/la suicida adolescente.

· OPCIÓN: ¿agonía en directo o renuncia/postergación del suicidio?

16 • Última canción y resolución imprevisible del conflicto de **A**. (**Final heteropoético**).

VARIANTE 1

- **A** está pendiente de varias expectativas profesionales. Diversidad y multiplicidad también en el contexto unificador.

VARIANTE 2

- **A** tiene que incluir publicidad en el programa.

VARIANTE 3

- **A** partir de la secuencia 10, las llamadas son de personajes muertos o desaparecidos.

CRIPTODIALOGO

(Diálogo de sordos)

DETERMINACIONES PREVIAS

- 1 • Entre **A** y **B** existe un **conflicto latente**, configurado en torno a dos **objetivos secretos**. (Ejemplo: **A** quiere que **B** vuele por su cuenta, aun al precio de su soledad. **B** tiene miedo de ser libre)
- 2 • Ambos se encuentran en un contexto espacio/temporal concreto (definir), ocupados en una actividad física quizás trivial (común o particular).
- 3 • Determinar (y quizás preparar) los dos temas **manifiestos** del diálogo: **A** habla de **X** y **B** habla de **Y**. Ambos temas son totalmente ajenos al conflicto latente. (Ejemplos: gastronomía sofisticada y/o exótica, deportes infrecuentes, zoología, culturas “primitivas”, tecnología punta, macroeconomía, geopolítica, ecología, repostería fina, etc.). Pero pueden tener que ver con la actividad física de alguno/a.

Secuencia 1

- **A** y **B** dialogan libremente; es decir: se alternan “cortésmente” en el uso de la palabra, sin que el tema de uno (**X**) contamine el del otro (**Y**). El conflicto latente no aflora en absoluto. Introducir índices dialogales (falsos) en las réplicas y entre ellas: “¿Verdad?”... “Me entiendes, ¿no?”... “Ya sabes.”... “Claro, claro.”... “Ya ves tú.”... “Y que lo digas.”...

Secuencia 2

- El desarrollo de los temas **X** e **Y** no tiene por qué ser neutro: puede comportar cambios de estado de ánimo (**autogenerados**), así como pausas y breves referencias a la(s) actividad(es). Si se agotan, pueden generar derivaciones temáticas.

Secuencia 3

- En el “diálogo” se empiezan a producir coincidencias **léxicas** (una palabra o expresión de **A** puede ser retomada en la siguiente réplica de **B**, y viceversa). Pero los temas **X** e **Y** no se contaminan. Y el conflicto sigue ausente.

Secuencia 4

- Las coincidencias empiezan a ser **analógicas** (es decir: se advierten correlaciones conceptuales o de imágenes entre ambos discursos, pero mantienen su “ajenidad”). Se trata de esbozar una falsa dialogicidad; o bien, sugerir que, pese a las apariencias, sí que se escuchan.

Secuencia 5

- El **subtexto** va distorsionando la lógica de ambos discursos: hipérbolos, contradicciones, reiteraciones, indecisiones, interrupciones mutuas, series de preguntas sin respuesta, despropósitos... Es la expresión formal de la conflictividad latente, que también afecta a la(s) actividad(es) física(s).

Secuencia 6

- El **conflicto** emerge abruptamente (quizás no en simultaneidad) y los **objetivos secretos** se hacen explícitos, con su inequívoca carga emocional. En él pueden incluirse personajes ausentes (que hagan más complejo el conflicto) y dar lugar a acciones físicas imprevisibles. Los temas **X** e **Y** desaparecen del diálogo.

Secuencia 7

- Reaparecen los temas **X** e **Y**, pero ahora convertidos en “armas arrojadas”: **A** utiliza elementos del tema de **B**, y viceversa. Alta conflictividad.

Secuencia 8 y final

- Libre. Pero hay que escoger entre final **suspensivo** o **conclusivo**, así como entre final **eufórico** o **disfórico**.

ALGUNOS MENSAJES

(*Impromptu* de coralidad / fragmentación)

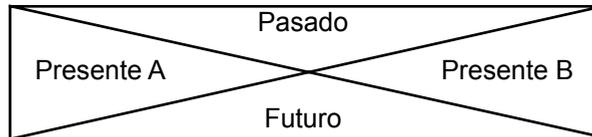
(Modelo: 1ª escena de *Atentados contra su vida*, de Martin Crimp)

- 1 • Descripción de un espacio doméstico muy característico, en el que hay un teléfono con contestador automático.
- 2 • Ingresa en escena el personaje que habita en este espacio.
 - a) Descripción: contraste o discrepancia (circunstancial o no) con el espacio.
 - b) Narración: su actitud debe evocar:
 - que ha llegado a su casa
 - que hoy le ocurre algo particular.
- 3 • Breve secuencia de acciones antes de hacer funcionar el contestador automático. Su conducta revela:
 - a) cotidianeidad, rutina...
 - b) particularidad, excepción...
- 4 • Al activar el contestador, comienzan a escucharse -amplificados- los mensajes grabados (con mención del nombre del personaje).
 - a) Los tres primeros, en su diversidad -de tema, de tono, de extensión...-, confieren cierta congruencia al personaje.
 - b) El personaje los escucha con variable atención y alguna leve reacción, mientras prosigue la secuencia de acciones; puede también entrar y salir.
- 5 • Continúan escuchándose los mensajes grabados.
 - a) La diversidad de los mensajes empieza a disgregar la congruencia del personaje.
 - b) Alguno de los mensajes afecta particularmente al personaje y modifica su secuencia de acciones.
- 6 • Concluye la serie de mensajes grabados.
 - a) Los mensajes anulan cualquier posible congruencia del personaje, pese a que alguno puede proceder de un locutor anterior.
 - b) El personaje escucha repetidamente **uno** de los mensajes.
- 7 • Secuencia de acciones del personaje, en silencio.
- 8 • Llamada del personaje, monólogo telefónico y cierre de la escena.

EL TIEMPO ES ESPACIO

(Versión textual)

Grafo



- 1 • Descripción del Espacio de **A** en el presente y de su actividad; ídem de **B**.
- 2 • Monólogos alternantes al público, con asimetrías, dialogizados al máximo: preguntas, reiteraciones, contradicciones; referencias al lugar; llamadas...

Contenido fundamental

- Noticia reciente de la muerte “indigna” de **C**.
- Referencias al pasado y al presente: relación **A**, **B** y **C**.
- Afinidades y discrepancias en el retrato de **C**, a quien ambos infligieron una broma cruel y maligna que marcó fatalmente su juventud.
- Auto-exculpación: el inductor de “aquello que le hicimos” fue el otro (del que, por cierto, se perdió la pista). Además: *aquello*, tan remoto, no puede ser la causa de esta muerte tan lamentable...

3 • Fin de los monólogos alternantes. Tanto **A** como **B** (no simultáneamente) son reclamados por su situación presente y salen de escena.

4 • **Flash back**. Descripción del espacio del pasado. Decidir el tiempo transcurrido. En dicho espacio, **A** y **B**, más jóvenes, preparan (excitados, impacientes, nerviosos, cruelmente divertidos) lo que van a hacerle a **C**.

- Acciones físicas preparatorias, interrupciones mutuas, preguntas sin respuesta.
- Un minuto antes de cometer aquello, la acción se interrumpe con un OSCURO... o bien ambos salen a hacerlo.

5 • Breve retorno al tiempo/espacio presentes. Monólogos alternantes lacónicos al público. Breve “autoveredicto”.

6 • **Flash forward**. Reencuentro de **A** y **B** en el espacio/tiempo futuro. Descripción del espacio y del aspecto de ambos personajes. Decidir el tiempo transcurrido desde 2 y 5.

- Diálogo más bien banal, informaciones mutuas (¿ciertas o falsas?).
- **C** no es nunca mencionado/a, pero subyace -lo mismo que *aquello*- en el sub-texto, lo no dicho, lo implícito... Reparación de frases dichas antes, ahora resignificadas.

7 • **Flash inside**. “Abolición” del espacio/tiempo escénico. **A** y **B** interpelan a **C**, cuya presencia interior creen percibir entre el público...

ROSTROS EN LA OSCURIDAD

(Impromptu sistémico)

- 1 • Un rostro y una voz (**A**) emergen de la oscuridad y el silencio.
 - Descripción del rostro.
 - Discurso interpelativo (tú, vos, usted, vosotros o ustedes).
 - No se percibe una intencionalidad concreta.
- 2 • La luz rescata -de cuerpo entero- a un segundo personaje (**B**) ocupado en una actividad física.
 - Descripción general de **B**.
 - No se percibe dónde está.
 - Tras 10 segundos, la oscuridad lo borra.
 - No se han interrumpido ni el discurso ni la imagen de **A**.
- 3 • La luz rescata -de cuerpo entero- a un tercer personaje (**C**) inmóvil.
 - Descripción general.
 - No se percibe dónde está.
 - Tras 10 segundos, la oscuridad lo borra.
 - El discurso de **A** se altera emocionalmente y adquiere intencionalidad.
- 4 • Un efecto sonoro -musical o no-, progresivamente reconocible, crece de intensidad y acaba por eclipsar el discurso de **A**.
- 5 • Llegado el sonido a su máxima intensidad, se produce un brusco silencio, al tiempo que la súbita oscuridad borra el rostro de **A**.
- 6 • Tras 10 segundos de oscuridad y silencio, la luz revela un lugar concreto en el que están **B** y **C**, el primero ocupado en su actividad y el segundo inmóvil.
- 7 • Se entabla entre ellos un diálogo en **esticomitias**, en principio no conflictual.
- 8 • La conflictividad aparece y crece entre **B** y **C**.
- 9 • Cuando el conflicto alcanza su máxima intensidad, **B** abandona bruscamente su actividad y se hace un oscuro rápido.
- 10 • En la oscuridad, el sonido anterior (4) crece de intensidad y, de golpe, cesa.
- 11 • Un rostro y una voz (**C**) emergen de la oscuridad y el silencio.
 - Su discurso es formalmente similar al de **A**.
- 12- La luz destaca de cuerpo entero a **A** ocupado/a en la misma tarea física que antes realizaba **B**.
 - Descripción general de **A**.
 - No se percibe dónde está.

- Tras 10 segundos, la oscuridad lo borra.
 - No se ha interrumpido el discurso de **C**.
- 13 • La luz destaca -de cuerpo entero- a **B**, inmóvil.
- Su aspecto físico ha cambiado sensiblemente.
 - No se percibe dónde está.
 - Tras 10 segundos, la oscuridad lo borra.
 - El discurso de **C** se altera emocionalmente y adquiere intencionalidad.
- 14 • El efecto sonoro (4 y 10) irrumpe bruscamente en su máxima intensidad, apaga la voz y la imagen de **C** y luego va decreciendo hasta extinguirse.
- 15 • Tras 10 segundos de silencio y oscuridad, la luz revela el lugar anterior (6), ahora notablemente modificado, en el que están **A** y **B**, el primero ocupado en su actividad y el segundo inmóvil.
- 16 • Se entabla entre ellos un diálogo en **esticomitias**, en principio no conflictual.
- 17 • La conflictividad aparece y crece entre **A** y **B**.
- 18 • Cuando el conflicto alcanza su máxima intensidad, **A** abandona bruscamente su actividad y se hace un oscuro rápido.

CONTINUAR COMBINANDO LIBREMENTE LAS VARIABLES DEL SISTEMA.

Variables

- 1 • Rostro(s) en la oscuridad
 - hablando
 - sin hablar.
- 2 • “Flashes” (10 segundos) de cuerpo entero
 - en actividad
 - en inmovilidad.
- 3 • Sonido creciente / decreciente
 - con luz
 - en la oscuridad.
- 4 • Monólogos interpelativos.
- 5 • Diálogos en **esticomitias**.
- 6 • Lugar.
- 7 • Transformaciones de aspecto.
- 8 • Duración.

DETECTAR OTRAS POSIBLES VARIABLES DEL SISTEMA Y COMBINARLAS ENTRE SÍ... Y CON LAS ANTERIORES.

(El ejercicio *Rostros en la oscuridad* puede realizarse sin partir de ninguna historia o situación, o bien tomando un relato, analizándolo con mayor o menor profundidad y, tras definir la secuencia de acontecimientos que constituyen la trama (o fábula), decidir qué tres personajes -explícitos o implícitos en el texto original- van a “comparecer” en la versión teatral, y asignarles la identidad **A**, **B** y **C**... antes de iniciar el impromptu. El siguiente relato de Thomas Bernhard ha constituido a menudo el material básico de este ejercicio).

S O S P E C H A

Un francés fue detenido en el tristemente célebre Kitzbühel, sólo porque una camarera del Hotel del Águila de Dos Cabezas lo acusó de que, hacia medianoche, cuando, atendiendo a su deseo, le fue a llevar a la habitación un coñac triple, intentó abusar de ella, lo que el francés, como dicen los periódicos, negó absolutamente en la gendarmería, calificándolo de *infamia alpestre, vil y abyecta*. El francés era profesor de Filología germánica en la famosa Sorbona de París y había querido descansar, en el Hotel del Águila de Dos Cabezas de Kitzbühel, de las fatigas de una traducción del *Así habló Zarathustra* de Nietzsche, que le había costado más de dos años. Sin embargo, el brusco cambio del clima de París al de Kitzbühel, como es natural, no le había sentado bien, y la consecuencia de su precipitado viaje de Francia al Tirol había sido una gripe maligna, que lo atacó en cuanto llegó a Kitzbühel y lo tuvo en cama varios días. Como se dio por probado que el profesor francés no estaba en modo alguno en condiciones de seducir a la camarera, por no hablar de violentarla realmente, al cabo de sólo unas horas fue puesto ya en libertad y volvió al Águila de Dos Cabezas. La camarera fue expulsada del Águila de Dos Cabezas y, cuando descubrió su foto en el periódico con el subtítulo *Una hija infame de Kitzbühel*, se tiró inmediatamente al Inn. Hasta hoy no se ha encontrado el cadáver.

Thomas Bernhard
“El imitador de voces”

REESTRUCTURACIÓN CRONOLÓGICA DE LA FÁBULA

- 1 • Un profesor francés de Filología germánica de la Sorbona de París trabaja durante más de dos años en la traducción de *Así habló Zarathustra* de Nietzsche.
- 2 • Para descansar de la fatiga, va al Hotel del Águila de Dos Cabezas de Kitzbühel, en el Tirol.

- 3 • El brusco cambio de clima, consecuencia del precipitado viaje, no le sienta bien, y es atacado por una gripe maligna en cuanto llega.
- 4 • Tras varios días de cama, una medianoche pide a una camarera que le lleve a su habitación un coñac triple.
- 5 • Al día siguiente, la camarera le acusa de haber intentado abusar de ella.
- 6 • Detenido en la gendarmería, el francés niega absolutamente la acusación, calificándola de *infamia alpestre, vil y abyecta*.
- 7 • Al cabo de unas horas es puesto en libertad, al darse por probado que el profesor francés no estaba en modo alguno en condiciones de seducir a la camarera, por no hablar de violentarla realmente.
- 8 • El francés vuelve al Águila de Dos Cabezas y la camarera es expulsada del Hotel.
- 9 • (Al día siguiente) los periódicos publican la noticia, con una foto de la camarera y el subtítulo de *Una hija infame de Kitzbühel*.
- 10 • La camarera, al verla, se tira inmediatamente al (río) Inn.
- 11 • Hasta hoy no se ha encontrado el cadáver.

¿DONDE ESTARAS AHORA?

ANTECEDENTES

- **A** y **B** (que no se conocen personalmente entre sí) tuvieron en el pasado una estrecha relación con **C**.

CIRCUNSTANCIAS

- **A** considera que **C** tuvo la culpa de su actual infelicidad.
- **B** considera que **C** fue la causa de su actual felicidad.
- **A** quisiera reencontrarse con **C** para hacerle pagar su culpa.
- **B** quisiera reencontrarse con **C** para pagarle su deuda.
- Pero ni **A** ni **B** saben nada de la actual situación ni localización de **C**.

ACCIÓN

- **A** y **B**, cada uno/a en su espacio (laterales del fondo), están ocupados/as en una actividad.
- **C**, en su espacio (centro del proscenio), está ocupado/a en una actividad repetitiva.
- Alternativamente, **A** y **B** interpelan a **C** (presente / ausente), que ni los ve ni los oye.
- En sus respectivos monólogos -que se inician con la pregunta "¿Dónde estarás ahora?"- **A** y **B** configuran la pasada relación, su circunstancia presente y sus expectativas de futuro (no necesariamente en este orden).
- (Como objetivo subtextual opera en cada uno/a su deseo -imposible y no explícito- de reencuentro).
- Transcurrido un tiempo (o a una señal exterior), **C** abandona su actividad e ingresa en uno de los dos espacios (a elección).
- Diálogo muy asimétrico con **A** (o **B**), que casi no habla ni le mira, concentrado/a en su actividad.
- (Contenido del cuasimonólogo de **C**: petición de ayuda para un proyecto quimérico).
- El personaje interpelado cierra la situación saliendo momentáneamente de escena.
- **C** ingresa entonces en el otro espacio.
- Diálogo muy asimétrico con **B** (o **A**), que casi no habla ni le mira, concentrado/a en su actividad.
- (Contenido del cuasimonólogo de **C**: petición de ayuda ante un inminente infortunio).

- El personaje interpelado cierra la situación saliendo momentáneamente de escena.
- **C** regresa a su espacio y a su actividad.
- **A y B**, de nuevo en sus respectivos espacios, entablan un **imposible** diálogo, interesándose cada uno por la actividad del otro.
- (Como objetivo subtextual opera en cada uno su intención de sonsacar al otro información sobre **C**).

FINAL

- **C** profiere un deshilvanado soliloquio sobre el sentido -o sinsentido- de su actividad repetitiva.

ARCHIPIELAGOS

(Ejercicio de Dramaturgia Textual y Actoral)

(Modelo: *Antes / Después*, de R. Schimmelpfennig)

Versión textual

- Se pide a los participantes que diseñen (o imaginen) el “mapa” de un espacio representacional múltiple, formado por siete micro-escenas (“islas”) y zonas intersticiales para el público (que también podría, llegado el caso, desplazarse en función de las situaciones activadas por la luz y la acción dramática).
- A medida que se van dictando las diversas situaciones, se numeran las “islas” y se esboza textualmente un mínimo soporte escenográfico para cada una.
- En principio, el tiempo concedido para activar cada situación es más o menos regular (entre diez y doce minutos). Y el orden es el numérico. Pero, avanzado el ejercicio, tanto el orden de reaparición como la duración de las escenas son variables.
- Dosificar discurso, silencio y acciones físicas.
- ¿Qué factores de progresividad operan a lo largo de la reaparición de las “islas”?

(1)

- 1 • **A** insta a **B** a que ingrese en el cuerpo de policía. Reticencias de **B**.
- 2 • Maquillándose ante un espejo, **C** se recrimina por lo que está a punto de hacer.
- 3 • Mirando por una puerta entreabierta, **D** le cuenta a **E** lo que está viendo. **E** no lo puede/quiere creer.
- 4 • **F** juega a los dados consigo mismo/a, identificándose con uno de los “dos jugadores” y anotando la puntuación de ambos.
- 5 • **G**, al teléfono, pide perdón a alguien, que le corta frecuentemente la comunicación.
- 6 • **H** enseña a **I** a hacer **X** (una tarea o actividad física, no exenta de dificultad). La relación “pedagógica” va empeorando por motivos diversos.
- 7 • Para invitarlos a una fiesta que, por un motivo **muy especial**, ha organizado en su casa, **J** llama por teléfono a sus amigos y parientes. Solo recibe excusas y/o negativas.

(2)

- 1 • **A** intenta que **B** recuerde una intensa experiencia que ambos compartieron el año pasado en **X**, circunstancia que **B** niega.

2 • **C** trata de aprender de memoria, en varios idiomas, las instrucciones de un electrodoméstico contenidas en un folleto. Consulta frecuentemente su reloj.

3 • **D**, al teléfono, le cuenta a alguien un film que le ha impactado mucho. Su interlocutor/a parece más interesado/a en saber dónde se encuentra **D**, cómo está, qué tiempo hace, qué ropa lleva puesta, etc.

4 • **E** y **F** buscan en un periódico (o en Internet) un posible empleo para **F**. El optimismo de **E** contrasta con el pesimismo de **F**.

5 • **G** sujeta una escalera, en lo alto de la cual está **H** inspeccionando algo en el techo, mientras dialogan sobre **la** inminente catástrofe que se avecina. Al principio en concordancia, luego discrepando.

6 • Canturreando una canción, **I** se cambia una y otra vez prendas de ropa y complementos, ensayando ante el espejo diversas actitudes y conductas.

7 • Junto a una puerta entreabierta, **J** censura agriamente a alguien por su inminente partida.

(3)

1 • **A** trata de que **B** adivine algo “extraordinario” que acaba de hacer (o que acaba de sucederle). El humor de ambos es muy disímil.

2 • **C** graba en un soporte técnico lo que parecen ser sus últimas voluntades. No obstante, se diría que está extrañamente feliz.

3 • Sentado/a ante una mesa, **D** dibuja un plano. En pie tras él/ella, **E** le sugiere rectificaciones cada vez más radicales.

4 • Pegando la oreja a la pared, **F** transmite a **G** una violenta escena que tiene lugar al otro lado. Desproporción entre los vagos indicios que **F** cree escuchar y la pormenorizada interpretación que **G** hace de lo que está ocurriendo.

5 • **H** prepara su equipaje para ir a buscar a un ser querido que se encuentra en situación de riesgo, mientras dialoga con un “amigo imaginario” que, al parecer, trata de disuadirlo.

6 • Al teléfono, **I** plantea a alguien las numerosas dudas que le surgen al tratar de resolver un complicado crucigrama. La relación entre ambos va revelando un conflicto no resuelto.

7 • Ante una puerta cerrada, **J** intenta que alguien desconocido le permita entrar para protegerse de una circunstancia que percibe como amenazante.

ENSAYANDO

(Monólogo modalidad II – C, 1)

(Versión *impromptu* de **El ensayo**)

Como en el mencionado ejercicio, escoger uno de los Objetivos (opcionales) allí propuestos:

- **A** tiene que romper con **B** sin dañarle.
- **A** necesita que **B** renuncie a **X**, su bien máspreciado.
- **A** tiene que retener a **B**, que pretende abandonarle.
- **A** tiene que confesar a **B** algo
 - vergonzoso para **A**
 - doloroso para **B**
- **A** tiene que reconciliarse con **B**, a quien hizo mucho daño.
- **A** tiene que plantarle cara a **B**, a quien teme.
- **A** necesita que **B** le ayude en una acción que, sin duda, contraría los principios de **B**.

ACOTACIÓN INICIAL

- Descripción de un lugar en el que **A** está realizando una tarea física, mientras espera la inminente llegada de **B**.
- Tras varias tentativas frustradas, **A** inicia su ensayo.

SECUENCIA DE ESTRATEGIAS DISCURSIVAS

- 1 • Diversos conatos de **contacto** (nombrar a **B**).
- 2 • Referencias a la tarea física que está realizando.
- 3 • Insinuación de su propósito.
- 4 • Evocación de los “viejos buenos tiempos”.
- 5 • Mentira sobre su propio futuro.
- 6 • Comunicación **brutal** y/o agresiva de su verdadero propósito.
- 7 • Argumentación racionalizadora de los motivos objetivos de su propósito.
- 8 • Autoinculpación patética de las circunstancias que le **obligan** a ... [**objetivo**].
- 9 • Hipócritas ventajas que su decisión comportaría para **B**.
- 10 • Nuevas (y contradictorias) referencias a su tarea física.
- 11 • Retorno al **contacto** (1) y comunicación inmediata de su decisión, justificada pragmáticamente.

12 • Atribución acusatoria a **B** de las **causas** de su propósito (intento de culpabilización mediante el relato de su historia común).

13 • Desproblematización humorística y banalizadora de su propósito.

14 • Sonido que anuncia la llegada de **B** y reacción no verbal de **A**.

(**Sugerencias:** vacilaciones, reiteraciones, interrupciones...

Progresividad en el establecimiento de la convención: de menor a mayor fluidez verbal, dosificación de la teatralidad, diversa extensión de las secuencias...

Extremar el contraste y la discontinuidad entre una y otra estrategia.

Evitar, pues, la fluidez y las transiciones lógicas.)

HACER ES DECIR(Monólogo modalidad II – A [*Impromptu*])(Personaje **B** activo; discurso retroalimentado del Personaje **A**)**ACOTACIÓN INICIAL**

Descripción de un lugar en el que hay un personaje (**B**) realizando una acción.

Parece escuchar algo, interrumpe la acción y se sienta, con un objeto en las manos.

Entrada de otro personaje: **A**.

SECUENCIA DE INTERACCIONES VERBALES Y NO VERBALES

- 1 • **A** se muestra alegremente sorprendido/a por la presencia de **B**, que no reacciona.
- 2 • **A** se extraña del aspecto y de la impasibilidad de **B**.
- 3 • **A** trata de explicarse el silencio de **B** como consecuencia de un perjuicio que **A** causó a **C** (personaje ausente).
- 4 • **B** arroja el objeto a los pies de **A** y se cubre la cara con las manos.
- 5 • Reacción verbal y no verbal de **A**.
- 6 • Cambiando bruscamente de tema y de registro emocional, **A** relata a **B** un confuso recuerdo de infancia.
- 7 • **B** se incorpora y comienza a buscar algo por el lugar.
- 8 • Reacción verbal y no verbal de **A**.
- 9 • **A** critica despiadadamente al personaje ausente **C**.
- 10 • Cambiando bruscamente de tema y registro emocional, **A** propone a **B** realizar conjuntamente una actividad lúdica, aquí y ahora.
- 11 • **B** interrumpe su acción y observa a **A**.
- 12 • **A** trata de interpretar la mirada de **B**.
- 13 • **B** encuentra (o saca) un papel y un lápiz y comienza a escribir.
- 14 • **A** trata de explicarse la acción de **B**.
- 15 • Se percibe de pronto un sonido/ruido procedente de la extraescena.
- 16 • Ambos lo escuchan, y **A** le atribuye varios posibles orígenes y/o significados, buscando en **B** su confirmación.
- 17 • **B** comienza a modificar su aspecto físico.
- 18 • **A** suplica a **B** que le permita leer lo que ha escrito.

19 • Ante la impasibilidad de **B**, **A** contradice agresivamente el recuerdo de infancia.

20 • **B**, ya transformado notablemente su aspecto físico, da el papel escrito a **A** y sale del lugar.

21 • **A** lee lo escrito en el papel, primero para sí, luego progresivamente en voz alta... hasta gritarlo.

RECONSTRUCCION DE LOS HECHOS

TAREA PREVIA A LA ESCRITURA

(A todos los talleristas se les proporciona el siguiente texto: una didascalia inicial más bien constrictiva, que deben analizar para que funcione como matriz determinante de la acción durante el desarrollo del impromptu propiamente dicho).

El lugar

- Un antiguo desván con techos inclinados y vigas de madera, totalmente remozado. La luz entra por una ventana elevada, al fondo, que permanece entreabierta.
- Arrimada a una de las paredes laterales, una estantería repleta de libros cuidadosamente alineados... excepto un estante, casi vacío, cuyos libros yacen desordenados por el suelo, cerca de su base.
- Junto a la estantería, un sillón y una lámpara de pie, sobre cuya pantalla hay un vestido de mujer que alguien colgó allí descuidadamente.
- Al pie de la ventana, una mesa con unas pocas hojas de papel, un recipiente con objetos de escritorio, una botella de oporto y tres vasos y una pequeña impresora de ordenador, aunque este no se ve por ninguna parte. Ante la mesa, una silla.
- En el lateral opuesto a la estantería, una cama más bien estrecha, perfectamente tendida, sobre la que hay un marco con el lienzo arrancado casi en su totalidad. Por debajo de la cama asoma lo que parece ser una vieja maleta entreabierta.
- Caído en el suelo, en primer término, un reloj de caja bellamente recamada que sin duda alguien arrojó con violencia: se advierten sus roturas y evidencia estar parado en una hora precisa.
- En un rincón se amontonan varios juguetes, antiguos y modernos, entre los que destacan la maqueta de un castillo medieval, una astronave del futuro y una pequeña guillotina.
- (Cada autor/a puede añadir otros detalles que ayuden a configurar el lugar, así como los hechos ocurridos en él).

Los personajes

- **C** (personaje ausente), ocupante del **lugar**, poco sociable, de incierta biografía, y de quien no se sabe nada desde hace unos días.
- **A**, conoce el **lugar** y también a **C**; es quien ha reparado en su inexplicable ausencia.
- **B**, conocía el lugar tal como era antaño, así como al **C** del pasado, pero ha regresado hace poco de una larga estancia en el extranjero y carece de información reciente.

La acción

- **A y B** ingresan en el **lugar** de **C** y, observando el lugar en su estado actual, analizando todos y cada uno de los *elementos e indicios* que hay en él, deben reconstruir las circunstancias inmediatas y los hechos que han podido conducir a la “desaparición” de **C**. El pasado y el presente de los tres personajes -y sin duda de otros- deben constituir una **historia**.
- El problema es que, si bien **A y B** parecen al principio de acuerdo en todo, poco a poco sus **discrepancias** conducen a imaginar más de una historia posible...
- *(Leída y analizada -quizás en común- esta “coactiva” didascalia, se inicia el impromptu propiamente dicho... para el que se debe contar con un amplio margen de tiempo).*

IMPROMPTU/RECONSTRUCCIÓN...

FASE 1 Concordancia-Cooperación

Secuencia 1 • Diálogo asimétrico (**A+**, **B-**).

- **A** informa a **B** sobre la reciente relación de **C** con el **lugar**.
- Preguntas y comentarios lacónicos de **B**.
- Extraños hábitos de **C**, últimamente inquietantes.

Secuencia 2 • Diálogo simétrico.

- **C** antes y ahora.
- Su reciente **desaparición**.
- Motivo(s) de la llegada de **B** al **lugar**.

Secuencia 3 • Diálogo en **esticomitias**.

- El reloj roto: la hora **fatal**.
- El vestido sobre la lámpara: hipótesis.
- Los libros caídos: inspección.

Secuencia 4 • Diálogo asimétrico (**A-**, **B+**).

- Digresión literaria o bibliográfica.
- Ligeras discrepancias al respecto.

Secuencia 5 • Diálogo de sordos.

- **A**: su último encuentro con **C**.
- **B**: su primer recuerdo de **C**.

Secuencia 6 • Diálogo simétrico.

- Brusco cambio emocional de **A** (al descubrir el marco con el lienzo arrancado).
- Retahila de preguntas de **B** (algunas quedan sin respuesta).

Secuencia 7 • Monólogo a dos voces.

- **A** y **B** configuran la relación de **C** con los juguetes.
- Ambos manipulan los juguetes (¿conatos de juego infantil?).

Secuencia 8 • Interrupciones mutuas.

- Transición hacia la mesa.
- Empiezan a discrepar sobre lo que hay...y no hay en ella (¿el ordenador?).

FASE 2 Discrepancias

Secuencia 9 • Lecturas comentadas alternadas (de las hojas).

- **A**: interpretación pesimista.
- **B**: interpretación optimista.
- En consonancia, “relectura” de algunos indicios anteriores.

Secuencia 10 • Diálogo simétrico.

- (Incorporación de los **detalles** añadidos por los autores/as).
- Desacuerdos sobre la ventana abierta.
- Comienzan a perfilarse dos **historias** distintas de lo ocurrido con **C**.

Secuencia 11 • Bruscos cambios temáticos (trenzados no consecutivos).

- El pasado (próximo y remoto) de **C** es también objeto de controversia.
- Acusaciones mutuas de la influencia negativa del otro sobre **C**.
- Se introduce en el diálogo un cuarto personaje, **D**, **víctima** de **C**.

Secuencia 12 • Monólogos interiores alternados.

- **A** revela su perenne animadversión hacia **C**.
- **B** se confiesa sumamente afectado por el lienzo desgarrado.

Secuencia 13 • Diálogo titubeante (reiteraciones, frases inacabadas, pausas...).

- La maleta bajo la cama es descubierta y revisada: estupor de ambos.
- Su contenido parece confirmar las dos versiones **contradictorias** de lo sucedido con **C**.
- Acciones físicas de ambos no siempre explicables.

FASE 3 Desenlace libre

Secuencia 14 • Monólogo en *off* de **C**.

- Decidir cómo se hace audible.
- Concretar qué hacen **A** y **B** mientras lo escuchan (reacciones, conductas...).

EJERCICIO DE FRAGMENTACIÓN

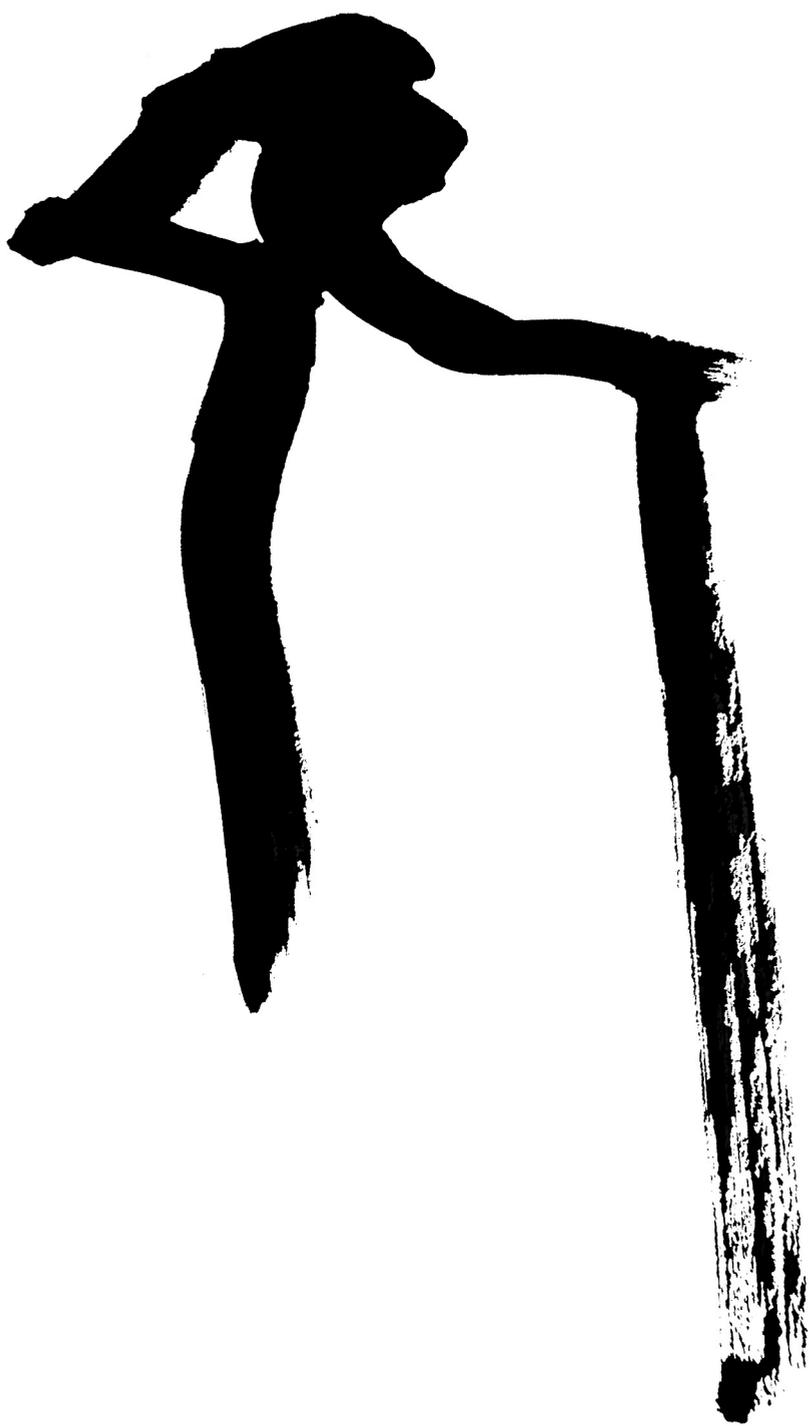
- 1 • Un personaje (**A**) sale corriendo de escena, mientras que otro (**B**) trata de retenerlo con la acción y la palabra. Al quedar solo/a, **B** expresa violentamente su frustración.
- 2 • **C** enumera para **D** nombres de ciudades, regiones y/o países. **D**, que está ocupado/a en una tarea física, responde a cada nombre con un monosílabo o una brevísima opinión o valoración.
- 3 • **E**, **F** y **G**, en actitudes y posiciones distintas, miran en silencio y con diferente expresión algo que se desplaza por el cielo. No se escucha ningún sonido.
- 4 • **A** da instrucciones a un personaje extraescénico sobre una actividad que supuestamente está realizando.
- 5 • **B** interroga a **E** sobre su pasado.
- 6 • **F** “profetiza” a **G** sobre su futuro.
- 7 • **D** discute violentamente con **C** sobre un tema político.
- 8 • Con los ojos vendados, todos los personajes deambulan por un espacio determinado sobre un fondo sonoro (musical o no).
- 9 • **B** trata de retener a **A**, que ya ha salido, y expresa violentamente su frustración [repetición / variación de 1].
- 10 • **C** realiza en silencio una actividad que podría asociarse con [4].
- 11 • Proyección de siete fotos, una de cada personaje (breve descripción): cinco segundos cada una.
- 12 • **F**, solo/a, mira en silencio y con una determinada expresión algo que se desplaza por el cielo. No se escucha ningún sonido.
- 13 • **E**, sobre el fondo de su fotografía proyectada, graba un monólogo acerca de su pasado en un viejo magnetófono. Puede haber contradicciones con [5].
- 14 • **B**, solo/a, con los ojos vendados, deambula por el espacio de [8] en silencio. Al poco, irrumpe el fondo sonoro (musical o no) y **B** se inmoviliza. Llama a gritos a **A**.
- 15 • **G**, sobre el fondo de su fotografía proyectada, graba un monólogo acerca de su futuro en un viejo magnetófono. Puede haber contradicciones con [6].
- 16 • **D** habla con **A** del mismo tema político de [7]. Total coincidencia de puntos de vista.
- 17 • **E**, solo/a, mira en silencio y con una determinada expresión algo que se desplaza por el cielo. No se escucha ningún sonido.

18 • **C** enumera para **F** nombres de ciudades, regiones y/o países. **F**, ocupado/a en la misma tarea física que **D** en [2], no responde.

19 • **G**, solo/a, mira en silencio y con una determinada expresión algo que se desplaza por el cielo mientras suena el fondo sonoro (musical o no) de [8] y [14].

20 • **A**, sentado/a entre dos viejos magnetófonos, escucha los monólogos grabados por **E** y **G**, subiendo y bajando el volumen de ambos, de modo que se escuchan jirones alternados de [13] y [15].

21 • Todos los personajes, uno tras otro, formulan preguntas al público.



PARTE IV

MATERIALES

(Modalidades discursivas)

- I) El locutor se interpela a sí mismo.
- A) En primera persona gramatical (yo integrado).
 - B) En segunda persona gramatical (yo escindido).
 - C) En primera, segunda y/o tercera persona gramatical (yo múltiple).
- II) El locutor interpela a otro personaje.
- A) Presente en escena.
 - B) Ausente de escena
 - en espacio contiguo (interpelación inmediata)
 - en espacio remoto (interpelación mediata).
 - C) Ausente de escena, pero presente para el locutor
 - presencia inminente (el “ensayo”)
 - presencia lejana (la “carta dictada”)
 - presencia imposible (el “amigo imaginario”)
 - presencia pospuesta (la grabación audio/video)
 - presencia interior (voz en *off*)
 - presencia exterior (radio, tv, grabación...).
 - D) Presente en escena, pero ausente para el locutor
 - en otro espacio real
 - en una dimensión virtual.
 - E) Monólogos del tú múltiple (combinaciones interpelativas).
- III) El locutor interpela al público.
- A) En tanto que público real del teatro.
 - B) En tanto que audiencia ficcional.
 - C) En tanto que destinatario indeterminado.

DESGLOSE Y EXPLICACIÓN DEL ESQUEMA

Para evitar que un monólogo sea simplemente un personaje hablando (bla-bla-bla...) a un receptor indefinido (lo cual debilita la eficacia dramática), propongo una clasificación en función de tres destinatarios posibles: (1) el personaje se habla a sí mismo; (2) el personaje interpela a otro personaje (presente o ausente, real o imaginario, etc.); (3) el personaje interpela al público (en tres variantes).

Y, a partir de ahí, recomiendo siempre que el personaje, con su discurso (el monólogo), se proponga hacerle algo a su destinatario, modificar su opinión, su conducta, sus sentimientos, etc. Si la palabra del personaje no contiene una acción, una intención de cambiar determinada situación (que le afecta), si el personaje no tiene un objetivo concreto, empleando para ello todas las estrategias posibles, el monólogo es mera retórica, por muy “poético” o “emocional” que parezca.

También sugiero que el personaje esté en un lugar concreto (aunque no se configure con la escenografía: su palabra puede crearlo) y, si es posible, ocupado en una tarea específica, relacionada o no con su conflicto (puede ser una ocupación banal que deba realizar aquí y ahora, por cualquier circunstancia secundaria); las acciones físicas ayudan enormemente al actor/actriz.

La tercera recomendación es que el personaje tenga voz propia, o sea: un modo de hablar, un estilo peculiar, diferente del que usaría el autor. Y ello, por su carácter, su nivel cultural, su estado de ánimo, su estrategia para lograr su objetivo, etc. También es conveniente (aunque difícil) que su discurso no exprese todo su pensamiento, que oculte cosas, que mienta, que se contradiga, que repita, que vacile, que dosifique la información... Stanislavski le dio un nombre a esa parte oculta (o sumergida) del habla de los personajes: el subtexto.

Y vamos ya con las modalidades discursivas:

1) El personaje se interpela a sí mismo (el clásico “soliloquio”).

- a) En primera persona gramatical (yo integrado).
- b) En segunda persona gramatical (yo escindido o dividido).
- c) En primera, segunda y tercera persona (yo múltiple).

A pesar de que el personaje está solo (o sea: no habla al público, sino a sí mismo), hay que suponer que una parte de sí mismo interpela a la “otra”: se pregunta, duda, se reprocha, se acusa, trata de convencerse de algo, se contradice. Lo importante es sugerir que el personaje está en una situación crucial, de inseguridad, de fragilidad, etc., y por eso necesita poner orden en sus pensamientos... hablando en voz alta (parece que hay gente que lo hace; yo no...). Ello es más evidente en la variable b), en la que esa “otra parte” del sujeto aparece como un “tú” (o un “usted”, o un “vos”). La variable c) es muy difícil... y muy rara: no la recomiendo en una primera fase de escritura...

2) El personaje interpela a otro personaje.

Aquí ya estamos en el territorio del diálogo, aunque el otro, cuando está presente, no hable. Pero su presencia, su silencio y su conducta escénica son su modo de “hablar”... Y deben pues afectar al personaje **A** (en todas las variantes, llamo Personaje **A** al que habla y Personaje **B** al que, cuando está presente, no habla).

- a) El Personaje **B** está presente en escena.
- b) El Personaje **B** está ausente de escena.
 - Pero está en un espacio contiguo (el público no lo ve, pero el Personaje **A** puede que sí, y por eso lo interpela).
 - O bien está en un espacio remoto, lejano (y entonces el Personaje **A** le habla a través de un medio técnico -el teléfono, por ejemplo- o “mágico”...).

- c) El Personaje **B** está ausente de escena, pero presente para el Personaje **A**.
- Presencia inminente: el “ensayo” (**A** está esperando a **B**, con quien debe resolver una situación que le resulta muy problemática, y ensaya qué le dirá y cómo).
 - Presencia lejana: la carta (**A** debe resolver con **B** un espinoso asunto, y dicta a **C** -personaje mudo- una carta, que él no puede escribir por cualquier aspecto “mecánico”: mano herida, problemas de vista, analfabetismo...).
 - Presencia imposible: el “amigo imaginario” (no solo los niños tienen “amigos imaginarios”; en la bibliografía psicológica hay casos frecuentes de adultos que los mantienen -o se los inventan-, sin estar propiamente locos...).
 - Presencia pospuesta: el “testimonio” (grabación audio o video) (**A** quiere dejar constancia de algo para alguien, y recurre a la técnica para transmitir su testimonio; naturalmente, durante el proceso puede escuchar parte de lo grabado, rectificar, suprimir, etc.).
 - Presencia interior: voz en off (**A** está realizando una actividad física, mientras escucha el monólogo de otro personaje interior que le perturba).
 - Presencia exterior: radio, TV, grabación (**A**, ocupado/a en una tarea física, escucha la transmisión o el registro de algo que le concierne).
- d) El Personaje **B** está presente en escena (y el público lo ve), pero ausente para el Personaje **A** (que no lo ve, pero le interpela imaginariamente).
- El Personaje **B** está en otro espacio real (o sea: la escena está dividida en dos zonas geográficamente distantes, una en la que está **A** y otra en la que está **B**).
 - El Personaje **B** existe en una dimensión virtual (está muerto, es su “otro yo”, su “doble negado”, su amor soñado, el niño que fue, el viejo que será, su “yo ideal”... o su “amigo imaginario”, visible en esta variante).

3) El personaje interpela al público.

- a) En tanto que público real de un teatro (no necesariamente aquel en el que está actuando el actor...).

El Personaje, pues, afirma con su discurso y con su conducta escénica que estamos en un teatro (o algo parecido)... y actúa en consecuencia.

- b) En tanto que audiencia ficticia (o, mejor, ficcionalizada por el personaje, que atribuye a los espectadores reales una identidad otra; y, por lo tanto, también al lugar y a las circunstancias que les han congregado).

- c) En tanto que destinatario indeterminado (es la forma en que los personajes hablan al público en el teatro clásico y tradicional, sin que se suponga que están en un teatro, y sin que el personaje tenga con ellos ninguna relación situacional. Yo suelo desaconsejar esta modalidad en mis talleres, por su debilidad...)

En estas modalidades monologales (Personaje / Público) recomiendo que rijan los mismos principios que expuse al principio. Añadiendo que, al ser el público un personaje colectivo, el texto juegue a diversificarlo (amigos y enemigos del personaje, indiferentes, aburridos, intrusos...), a individualizarlo (algunos espectadores “concretos”, con nombre incluso...), a dinamizarlo (su actitud evoluciona, para bien o para mal... del personaje), etc.

TIPOS DE DIÁLOGO

Clasificación distribucional

- A • Diálogo simétrico:** los locutores se alternan en el uso proporcional del discurso.
- B • Monólogos cruzados:** los locutores intercambian largos parlamentos.
- C • Diálogo en esticomitias:** los locutores intercambian breves réplicas.
- D • Diálogo asimétrico o cuasi-monólogo:** uno de los locutores profiere largos parlamentos, mientras el otro interviene con breves réplicas.

Clasificación interpelativa

I) Los locutores se interpelan mutuamente.

- 1º Diálogo conversacional.
- **A** interpela a **B**.
 - **B** interpela a **A**.
- 2º Variables anómalas (ver esquema adjunto).

II) Un locutor interpela al otro, sin ser correspondido. (Las denominaciones son totalmente prescindibles).

- 1º Semi-diálogo simple.
- **A** interpela a **B**.
 - **B** se interpela a sí mismo, sin replicar a **A**.
- 2º Semi-diálogo en ángulo.
- **A** interpela a **B**.
 - **B** interpela a **C** (presente en escena).
- 3º Semi-diálogo truncado.
- **A** interpela a **B**.
 - **B** interpela a **C** (en la extraescena contigua o remota).
- 4º Semi-diálogo virtual.
- **A** interpela a **B**.
 - **B** interpela a **C** (presente/ausente).
- 5º Semi-diálogo público
- **A** interpela a **B**.
 - **B** interpela al público (real o ficcional).

III) Ninguno de los interlocutores interpela al otro.

- 1º Monólogos entrelazados “en triángulo”.
- **A** interpela a **C**.
 - **B** interpela a **C**.
- } (presente en escena).
- 2º Monólogos entrelazados truncados.
- **A** interpela a **C**.
 - **B** interpela a **C**.
- } (en la extraescena contigua o remota).
- 3º Monólogos entrelazados virtuales.
- **A** interpela a **C**.
 - **B** interpela a **C**.
- } (presente/ausente).

- 4º Monólogos alternados “en cuadrado”.
 - **A** interpela a **C** (presente en escena).
 - **B** interpela a **D** (presente en escena).
- 5º Monólogos alternados truncados.
 - **A** interpela a **C** (en la extraescena contigua o remota).
 - **B** interpela a **D** (en la extraescena contigua o remota).
- 6º Monólogos alternados virtuales.
 - **A** interpela a **C** (presente/ausente).
 - **B** interpela a **D** (presente/ausente).
- 7º Combinatorias de las fórmulas precedentes.
 -
- 8º Mono-diálogos públicos “en paralelo”.
 - **A** interpela al público. } (real o ficcional).
 - **B** interpela al público. }
 - (Mismo público para **A** y **B** o público diferente).
- 9º Mono-diálogos públicos entrelazados.
 - **A** interpela al público (real o ficcional).
 - **B** interpela a **C** (presente, en la extraescena contigua o remota, presente/ausente).

VARIABLES ANÓMALAS DIÁLOGO CONVERSACIONAL

(A interpela a B; B interpela a A)

- Diálogo de sordos.
- Duelo de preguntas sin respuesta.
- Interrupciones mutuas.
- Malentendido:
 - involuntario
 - intencionado.
- Bruscos cambios temáticos.
- Alteración emocional “inmotivada”.
- Interacción o reacción diferida.
- Semi-bifurcación.
- Trenzados no consecutivos.
- Repetición de **X** réplicas.
- Repetición invertida de **X** réplicas.
- Eco parcial o total.
- Monólogo a dos voces:
 - identidad
 - competitividad.
- Soliloquios interpelativos.
- Códigos disímiles.

FRASES DESENCADENANTES

(Serie A)

- 1 • ¿Cómo has podido hacer una cosa así?
- 2 • Dímelo a la cara, si te atreves.
- 3 • Vamos: todos te están esperando.
- 4 • ¿Por qué has vuelto?
- 5 • No me dejes ahora, por favor.
- 6 • Anímate, no te quedes así.
- 7 • Sácame de aquí, por lo que más quieras.
- 8 • Me das asco, ¿sabes?
- 9 • Ahí está: ha venido a buscarte.
- 10 • ¿Qué estás haciendo aquí?
- 11 • A pesar de todo, te compadezco.
- 12 • ¿Me llamabas?
- 13 • Te traigo una mala noticia.
- 14 • Lo sé todo, pero no me importa.
- 15 • A partir de ahora, todo será distinto.
- 16 • Cuando vuelva, quiero verte libre.
- 17 • Dejemos las cosas como están.
- 18 • Aquí ya no queda nada nuestro.
- 19 • Necesito que me des otra oportunidad.
- 20 • Nada de lo que digas podrá hacerme daño.
- 21 • Es la última vez que vengo aquí.
- 22 • Has estado leyendo mi diario.
- 23 • Voy a cumplir mi promesa.
- 24 • Esto no es lo que parece.
- 25 • Déjame: me haces daño.
- 26 • Nos queda poco tiempo.
- 27 • Creo que no estamos solos.
- 28 • ¿Está todo a punto?
- 29 • Alguien ha roto el pacto, ¿no crees?
- 30 • Si me vieras por dentro...

(Serie B)

- 1 • ¿Qué hiciste con la lluvia?
- 2 • No te muevas: está detrás de ti.
- 3 • Gracias por arruinar mi vida.
- 4 • Soy aún peor de lo que pensaba.
- 5 • Si dices una sola palabra, no me verás más.
- 6 • Ven: me das miedo.
- 7 • Lo siento: no puedo recordarte.
- 8 • A que no adivinas de qué he muerto.
- 9 • Basta de fingir: ¿quién eres realmente?
- 10 • ¿No crees que he ido demasiado lejos?
- 11 • Aunque lo parezca, no estoy aquí.
- 12 • A partir de ahora, todo será mentira.
- 13 • ¿Qué estás haciendo en mi sueño?
- 14 • Resiste, resiste: tú y yo nos parecemos.
- 15 • No me salves, por favor.
- 16 • ¿Tanto misterio para esto?
- 17 • Esto no hay quien lo salve.
- 18 • Qué fácil te resulta olvidar.
- 19 • Algún día me lo agradecerás.
- 20 • No dirás que no te lo advertí.
- 21 • Creo que aún no estoy preparado/a.
- 22 • Me preocupa tu falta de valor.
- 23 • Estamos solos contra todos, ¿te das cuenta?
- 24 • Acaba de una vez lo que empezaste.
- 25 • No tienes derecho a pensar eso de mí.
- 26 • ¿No te interesa saber de dónde vengo?
- 27 • Quieren que vuelvas hoy mismo.
- 28 • Esta vez no te saldrás con la tuya.
- 29 • Más vale no preguntar nada.
- 30 • He vuelto a soñar con ceniza.

ESTRATEGIAS

Halagos.
Soborno.
Invalidación de rivales.
Banalización, desproblematización.
Seducción.
Amenaza velada.
Insinuaciones enigmáticas.
Promesa (irrealizable).
Sobrevaloración propia.
Acusación culpabilizadora.
Pragmatización realista.
Súplica patética.
Chantaje.
Autoinculpación (*mea culpa...*).
Argumentación hiper-racional.
Mutismo.

TÍTULOS

- Heimito von Doderer:
 - 1 • *En el laberinto.*
 - 2 • *Cómplice involuntario.*
 - 3 • *La amputación.*
 - 4 • *El callejón de la compasión.*
 - 5 • *Iluminación cambiante.*
 - 6 • *La hora de las tinieblas.*
 - 7 • *Decadencia de una familia de porteros de Viena en el año 1857.*
 - 8 • *Artes oscuras.*
 - 9 • *El bien de la familia.*
 - 10 • *Ella se vende.*
- J. D. Salinger:
 - 11 • *Justo antes de la guerra con los esquimales.*

- Henry James:
 - 12 • *En la jaula.*
 - 13 • *Lo real.*
 - 14 • *Los amigos de los amigos.*
 - 15 • *La tercera persona.*
 - 16 • *La leyenda de ciertas ropas antiguas.*
 - 17 • *Un problema.*
- Clarice Lispector:
 - 18 • *Comienzos de una fortuna.*
 - 19 • *El crimen del profesor de matemáticas.*
 - 20 • *Tentación.*
 - 21 • *La quinta historia.*
 - 22 • *Los obedientes.*
 - 23 • *Niño dibujado a pluma.*
 - 24 • *El cuerpo.*
 - 25 • *Ruido de pasos.*
 - 26 • *Mejor que arder.*
 - 27 • *Tanta mansedumbre.*
 - 28 • *Un día menos.*
- Virginia Woolf:
 - 29 • *La marca en la pared.*
 - 30 • *Antepasados.*
 - 31 • *Lunes o martes.*
 - 32 • *Una novela no escrita.*
 - 33 • *En el huerto.*
 - 34 • *Objetos sólidos.*
 - 35 • *El hombre que amaba al prójimo.*
 - 36 • *Escenas de la vida de un oficial de la armada británica.*
 - 37 • *La fascinación del estanque.*
 - 38 • *La viuda y el loro: una historia real.*
- Truman Capote:
 - 39 • *En la antesala del paraíso.*
 - 40 • *Cierra la última puerta.*
 - 41 • *Mi versión del asunto.*
 - 42 • *Las paredes están frías.*
 - 43 • *La forma de las cosas.*
 - 44 • *El halcón decapitado.*
 - 45 • *Niños en sus cumpleaños.*

- Grace Paley:
 - 46 • *Adiós y buena suerte.*
 - 47 • *Nada que decir.*
 - 48 • *Enormes cambios en el último minuto.*
 - 49 • *El festín del caníbal.*
 - 50 • *En otro lugar.*
 - 51 • *La corredora de fondo.*
 - 52 • *Soñador en una lengua muerta.*
 - 53 • *El instante precioso.*
 - 54 • *Un hombre me contó la historia de su vida.*
 - 55 • *Melodía lúgubre.*
- Peter Handke:
 - 56 • *El incendio.*
 - 57 • *Sobre la muerte de un extranjero.*
 - 58 • *Discursos y acciones del padre en el maizal.*
 - 59 • *Informe de un testigo ocular.*

AFORISMOS

- 1 • Casi todos los hombres fundan su escepticismo hacia una cosa en una fe ciega en otra. (G. Ch. Lichtenberg)
- 2 • La esclavitud puede aumentar considerablemente si se le otorga la apariencia de la libertad. (Ernst Jünger)
- 3 • Hay una meta, pero no hay un camino; lo que llamamos camino es vacilación. (Franz Kafka)
- 4 • El egoísmo siempre debe ser perdonado, porque no existen esperanzas de cura. (Jane Austen)
- 5 • La indiferencia es el peso muerto de la Historia. (Antonio Gramsci)
- 6 • Quien ha perdido la esperanza ha perdido también el miedo: tal significa la palabra "desesperado". (Arthur Schopenhauer)
- 7 • No existe nada más silencioso que un cañón cargado. (Heinrich Heine)
- 8 • La triste realidad es que la mayoría del mal está causado por gente que nunca se decide a ser buena o mala. (Hannah Arendt)
- 9 • Toda convicción es una cárcel. (Friedrich Nietzsche)
- 10 • El hombre ha hecho de la tierra un infierno para los animales. (Arthur Schopenhauer)

11 • No camines delante de mí, es posible que no te siga. No camines detrás de mí, es posible que no te guíe. Camina junto a mí y sé mi amigo. (Albert Camus)

12 • La libertad consiste no en elegir entre blanco y negro, sino en escapar de toda alternativa preestablecida. (Theodor W. Adorno)

13 • Las mujeres han servido durante todo este siglo como espejos que poseyeran el poder de reflejar la figura del hombre a un tamaño doble del natural. (Virginia Woolf)

14 • Ser es estar acorralado. (E. M. Cioran)

15 • Mi alma es una orquesta secreta; ignoro cuáles instrumentos pulso y cuáles rechinan dentro de mí. Yo solo me reconozco como una sinfonía. (F. Pessoa)

16 • Existen dos maneras de ser feliz en esta vida: una es hacerse el idiota y la otra serlo. (Sigmund Freud)

17 • Es muy fácil perdonar a nuestros enemigos cuando carecemos de medios para aniquilarlos. (Heinrich Heine)

18 • La piedad del verdugo consiste en un golpe certero. (Ernst Jünger)

19 • Para el que no sabe a qué puerto dirigirse, no sopla ningún viento favorable. (Arthur Schopenhauer)

20 • Nada puede contribuir tanto a la tranquilidad del alma como no tener opinión alguna. (G. Ch. Lichtenberg)

DECIR ES HACER

TEORÍA DE LOS ACTOS DE HABLA

(Austin, Searle, Grice, Leech...)

Todo enunciado emitido en una situación de interacción verbal puede suponer tres tipos de actos:

- Acto **locucionario**: producción de un enunciado lingüístico según las reglas fonológicas, morfológicas, sintácticas y semánticas de una lengua determinada.
- Acto **ilocucionario**: acción intencional concreta efectuada al emitir el enunciado (preguntar, contestar, prometer, ordenar, aconsejar, sugerir, informar, argumentar...) La fuerza ilocucionaria depende del contexto.
- Acto **perlocucionario**: efecto o consecuencia que el acto ilocucionario puede producir en los sentimientos, pensamientos, conducta o acciones del interlocutor (convencerlo, irritarlo, asustarlo, sorprenderlo, humillarlo, alegrarlo...).

La producción del acto ilocucionario depende de una serie de condiciones o circunstancias adecuadas para ser eficaz.

- **Condiciones preparatorias:** el hablante ha de tener derecho a realizar tal acto; ha de estar en condiciones de:
 - dar órdenes o consejos
 - hacer preguntas o promesas
 - proferir amenazas
 - insultar
 - bautizar a un niño
 - casar a una pareja
 - etc.
- **Condiciones de sinceridad:** el hablante ha de creer en la veracidad de su intención ilocucionaria;
 - si hace una pregunta, desconoce la respuesta
 - si afirma algo, debe estar convencido de ello
 - si da un consejo, cree que será beneficioso
 - si hace una promesa, puede cumplirla
 - etc.
- **Condiciones esenciales:** el hablante adquiere un compromiso personal con las consecuencias de su acto;
 - si da una orden, quiere ser obedecido
 - si profiere una amenaza, está en situación de cumplirla
 - si pregunta, quiere saber
 - etc.

En toda situación de interacción verbal, los hablantes se encuentran sometidos en mayor o menor grado al **principio de cooperación**, que rige su conversación mediante estructuras internalizadas, estereotipos, fórmulas implícitas, etc. Lo que se ha dicho anteriormente determina también en buena medida lo que se puede decir a continuación.

El comportamiento de los hablantes está regulado por una serie de **máximas** que a menudo escapan del control de su voluntad.

- **Máxima de cantidad:** una aportación conversacional ha de ser **tan** informativa como requiere la conversación en curso, ni más ni menos.
- **Máxima de calidad:** el hablante no ha de decir nada que crea falso o carente de pruebas.
- **Máxima de relación:** las aportaciones conversacionales han de ser pertinentes y congruentes con lo dicho antes.
- **Máxima de manera:** el hablante ha de ser claro, conciso y sensato, evitando al máximo la ambigüedad.

Como complemento al **principio de cooperación**, existe también el **principio de cortesía**, que se manifiesta en las siguientes máximas:

- Máxima de tacto: minimizar el “coste” para el interlocutor.
- Máxima de generosidad: minimizar el “beneficio” propio.
- Máxima de aprobación: minimizar las críticas al otro.
- Máxima de modestia: minimizar los elogios propios.
- Máxima de concordia: minimizar los desacuerdos.
- Máxima de comprensión: minimizar la incompreensión con el interlocutor.

Cuando en la interacción verbal se desarrollan estrategias que trascienden la pura intención comunicativa, tienen lugar diversas **infracciones** que pueden afectar a una o varias máximas de ambos principios (cooperación y cortesía).

Tres vías de infracción del **principio de cooperación**:

- Transgresión flagrante o implicatura.
- Transgresión encubierta.
- Rechazo a cooperar.

RESUMEN DEL LIBRO DE GRACIELA REYES

La pragmática lingüística

(Montesinos Ed. Barcelona, 1990)

Hablar es siempre hacer algo.

Los significados que producimos al hablar son de muy distinta naturaleza, pero todos tienden a modificar una situación.

La información transmitida al comunicar, si llega, si es un acto de habla “afortunado”, modificará el mundo del destinatario e incluso su conciencia.

Lo comunicado puede afectar también al que comunica, ya que al expresarnos moldeamos nuestra realidad y reflexionamos sobre nuestras propias experiencias.

Los significados generados al hablar pueden ser intencionales o no intencionales.

La falta de lenguaje sigue siendo lenguaje, es decir, participa en la situación comunicativa:

- Silencios.
- Falsos comienzos.
- Interrupciones.
- Torpezas.
- Vacilaciones.
- Confesiones de impotencia comunicativa.

Reflejan la dimensión afectiva del uso del lenguaje, que es tan importante como la representativa.

Tres dimensiones de la comunicación:

- Lo que decimos.
- Lo que queremos decir.
- Lo que decimos sin querer.

Entender lo que el otro dice es reconocerle una **intención**, y esto es mucho más que reconocer el significado de las palabras.

Gran parte del significado que producimos e interpretamos se origina **fuera** de las palabras mismas.

La **implicatura** se produce por la combinación del sentido literal y el contexto, gracias a lo que Paul Grice llamó Principio de Cooperación.

Toda conversación comporta, normalmente, un esfuerzo por colaborar con nuestro interlocutor: los hablantes tienen, por lo general, algún propósito común.

El Principio de Cooperación está compuesto por máximas y submáximas, que pueden observarse o transgredirse.

Tal Principio se basa en supuestos sociológicos, ideológicos, antropológicos, etc., que Grice no contempla, pero que subyacen en su pensamiento, como la noción de un sujeto hablante unitario, racional, eficiente...

Pero, en realidad, somos seres ambivalentes y contradictorios, sujetos a variaciones ligeras o profundas, y no podemos esperar que nuestros "actos de habla" sean lo que nosotros no somos.

Se entiende por **polifonía** la pluralidad de voces, no siempre armoniosas, que se perciben en un enunciado. Es difícil establecer quién dice qué cuando yo hablo.

Mi vocabulario viene de fuera de mí, el lenguaje viene de afuera, yo me lo apropio pero no es mío, y por lo tanto habla en mí y por mí y para mí: es otra voz, múltiple, unida a las voces de los seres humanos que lo usan a mi alrededor y que también hablan en mí.

La consciencia es plural, intersubjetiva, polifónica.

En la medida en que el lenguaje es un hecho social, pertenece a todos y a nadie, y es esencialmente multívoco.

Además, las situaciones en las que realmente estamos a solas con otra persona, hablando (pero no en el vacío, ni como sujetos unitarios, claro) son, quizás, menos frecuentes que las situaciones en que hablamos con otros, o con otro delante de otros o para otros o sin saber que hay otros o hablamos en nombre de otro, etcétera, etcétera...

Tres factores que no se tienen en cuenta en la teoría de Grice:

- **Las relaciones afectivas.**

Una rencilla familiar, eminentemente “cooperativa”, al parecer, sigue reglas no griceanas como:

- exagere las faltas del otro
- deforme la verdad
- transforme lo que el otro dice en lo que usted le quiere hacer decir...

- **Las relaciones de poder.**

La “igualdad” supuesta en el Principio de Cooperación es menos frecuente que la “autoridad” sobre qué es relevante u oportuno, qué cantidad de información es necesaria, quién tiene derecho a decir qué...

- **La relatividad del “objetivo común”.**

Entre un vendedor y un comprador, por ejemplo, los intereses en juego distorsionan el “objetivo común”.

Hay otros muchos intercambios en que se pretende intimidar, confundir, imponer ideas o actitudes, etc.

(Si tales factores se dan en la situación comunicativa -¿y cuándo no...?-, muchas transgresiones son prácticamente inevitables...)

COMPLEJIDAD DEL DISCURSO DEL PERSONAJE

- 1 • Prioridad de lo interpelativo sobre lo expresivo y lo informativo (**pragmaticidad**).
- 2 • Realimentación real o supuesta del discurso (**dialogicidad**).
- 3 • Reiteraciones, rectificaciones, contradicciones... (**impropiedad**).
- 4 • Integración del entorno físico (**permeabilidad**).
- 5 • Fluctuaciones entre presente, pasado y futuro (**sincronicidad**).
- 6 • Alteraciones del registro emocional (**inestabilidad**).
- 7 • Saltos temáticos bruscos (**discontinuidad**).
- 8 • Asimetrías en el uso del discurso (**oscilación**).
- 9 • Variaciones sintácticas, estilísticas y de idiolecto (**oralidad**).
- 10 • Incorporación de otras voces (**polifonía**).
- 11 • Interrupciones del flujo discursivo (**indecibilidad**).
- 12 • Articulación con las acciones físicas (**parcialidad**).
- 13 • Desfases entre pensamiento y palabra (**oblicuidad**).
- 14 • Presuposiciones, implícitos y sobreentendidos (**alusividad**).
- 15 • Dosificación y/o desarticulación de lo narrativo (**narraturgia**).

EL SILENCIO

Dos regímenes de funcionamiento del silencio: dialógico y metalógico.

- SILENCIO DIALÓGICO
 - forma parte de las estrategias comunicativas;
 - es síntoma de debilidad o de fuerza;
 - se relaciona con los desfases entre pensamiento y palabra;
 - es el reverso del discurso (su sombra), inseparable de él;
 - es portador de sentido (manifiesto o latente \implies enigmático)
 - para el otro
 - para el receptor
 - para ambos
 - dinamiza la acción dramática.
- SILENCIO METALÓGICO
 - es exterior a la interacción comunicativa;
 - remite a la opacidad del mundo y del ser;
 - amenaza el fluir de la palabra y del pensamiento;
 - introduce en escena lo que excede al discurso, al logos.
 - Es vehículo del Misterio (trascendente o inmanente).
 - Relativiza la noción misma de acción dramática.

Entre ambos regímenes no hay una línea divisoria rígida, estricta. Pueden combinarse, interpenetrarse, deslizarse...

SITUACIONES TRIÁDICAS

- **A** trata de sacar a **B** de su profundo abatimiento, supuestamente causado por **C**.
- **A** quiere excluir (expulsar, despedir...) a **C**, y **B** intercede por él/ella.
- **A** suplica a **B** que le libre de la amenaza de **C**.
- **A** trata de vengar a **C** del daño que le causó **B**.
- **A** intenta que **B** confiese haber hecho **X** en perjuicio de **C**.
- **A** insta a **B** (en deuda con él/ella) a realizar **X** en perjuicio de **C**.
- **A** trata de mediar en un grave conflicto entre **B** y **C**.
- **A** trata de enemistar a **B** con **C** para obtener **X**.
- **A** y **B** tratan de unirse contra la despótica autoridad de **C**, sin lograrlo.
- **A** y **B** pretenden “salvar” a **C**, y acaban “destruyéndolo/a”.

- **A** y **B** pretenden “destruir” a **C**, pero sus discrepancias se lo impiden.
- **A**, **B** y **C** tratan de realizar **X**, pero los malentendidos se lo impiden.
- **A** tiene que escoger entre dos opciones -incompatibles y contrapuestas- que le plantean, respectivamente, **B** y **C**.

(Explorar, en cada situación triádica, qué ocurre cuando alguno(s) de los tres personajes sale(n) de escena...y vuelve(n) a entrar. Justificar dichas entradas y salidas).

PROGRESIVIDAD

(Primeras tentativas)

- ¿Dónde se “produce” la progresividad?
En una zona incierta de intersección **entre** la obra y el receptor.
 - ¿Cómo “progresa” la progresividad?
Puede hacerlo en un sentido **creciente** o **decreciente**. Y combinando ambos.
- ¿En qué lugares de la obra se manifiesta?
- 1.- En el plano cognoscitivo o informativo.

Ámbito referencial: a qué segmento del mundo remite la obra (lugar, época, contexto o medio social...).

Identidad de los personajes, cuáles son sus circunstancias y particularidades: aspiraciones, deseos, jerarquía, vínculos...

Modulación cognoscitiva: “narraciones” de antecedentes, noticias, revelaciones, ocultamientos, variaciones de certidumbre/incertidumbre...
 - 2.- En el plano dramático o situacional.

Constituyentes de los personajes: objetivos, obstáculos “externos” e “internos”, conflictos, riesgos, cambios emocionales...

Parámetros de estabilidad/inestabilidad.

Inserción en la fábula: posición, función, poder, nexos... (y cambios en estos planos).
 - 3.- En el plano estético.

Dosificación de los códigos y/o de los recursos semióticos: discurso, proxemia, géstica, plástica, sonido, música, luz, proyecciones...

Incremento, variación, mixtura de lenguajes dramáticos y escénicos.

Fricción y confrontación de medios de significación (no redundancia).

Evolución o cambios estilísticos y transgresión de códigos.
 - 4.- En el plano de la composición rítmica y/o dinámica.

Aceleración, ralentización, alternancias, oscilaciones, cambios de extensión...

EL LEGADO DE BECKETT

A mediados de los años ochenta (y hay que añadir, aunque es obvio, del siglo pasado), en la época de mi personal descubrimiento de la obra total de Samuel Beckett, escribí: “Si Godot hubiera llegado, si hubiera acudido, aun con retraso, a su imprecisa cita con Vladimir y Estragón, el teatro contemporáneo no sería lo que es. La obra de Beckett irrumpe en la dramaturgia occidental inscribiendo en ella, como postulado básico, una escandalosa ausencia, una sustracción, un hueco”.

Pero debo inmediatamente confesar que, urgido a esbozar una relación de la impronta de su teatro en títulos y autores del último medio siglo, mi memoria y mi sentido crítico se confabulan para hacerme casi imposible la tarea. Me resulta incluso difícil señalar, pese a su innegable magisterio en mi propia trayectoria teatral, pese a mi permanente referencia a su teatro en mis cursos, talleres y seminarios de dramaturgia, en cuáles de mis obras y en qué aspectos concretos se manifiesta más patentemente su influencia.

Y es que la sombra de Beckett, más allá del mimetismo inmediato que sus diálogos “absurdos” provocaron en no pocos autores europeos y americanos (y españoles, claro, y catalanes...), más allá de la proliferación de situaciones dramáticas claustrofóbicas y circulares en el teatro de los años sesenta y setenta, más allá también de la clave existencialista y/o sociopolítica a la que tantos autores tradujeron su poética no realista, esa sombra, digo, esa huella de su permanente exploración dramática es más subterránea que evidente. Tiene más que ver con la aspiración a un rigor y a un ascetismo que en su obra alcanzan cotas para los demás inaccesibles, que a la vana imitación (o trasposición) de procedimientos técnicos y recursos estéticos.

Incluso en dramaturgos que no dudan en expresar su deuda con él, como Pinter, Stoppard, Mrozek, Bernhard, Mamet, Pinget, Koltès, Handke, Keene y tantos otros, no es fácil señalar ámbitos temáticos o rasgos formales en los que se reconozca un claro parentesco. Y, sin embargo, una porción considerable del teatro de la segunda mitad del siglo XX no podría explicarse -no podría haberse producido- sin la prolongada y sorda labor de zapa que el genial irlandés fue efectuando en todas y cada una de las coordenadas del texto teatral (por no hablar de su influencia en la novela).

Texto que, prescindiendo de los artificios requeridos por la “carpintería teatral”, por el modelo de la “obra-bien-hecha”, por la estructura tripartita de “planteamiento/nudo / desenlace”, se organiza como una **forma informe** que crea e impone sus propias leyes, y aspira al rigor y a la precisión musical de una partitura. De hecho, las complejas combinaciones rítmicas de sus obras, regidas por sutiles principios de repetición, variación y progresión, escandidas por una magistral dosificación de los silencios, las sitúan en un terreno por lo menos equidistante entre la literatura y la música. No en vano llegó a afirmar que, con respecto a sus obras, él sólo se hacía responsable de “los sonidos fundamentales”...

Otro territorio fronterizo en que se despliega su teatro, y que “contamina” -además de la producción de algunos de los autores citados- gran parte de la dramaturgia de las últimas décadas, es el existente entre lo narrativo y lo dramático. Ambos tipos de

discurso, tradicionalmente separados en sus respectivos géneros (relato y teatro), se interfieren y se funden de muy diversos modos en sus obras, muchas de las cuales, sobre todo a partir de *La última cinta*, consisten en un leve soporte escénico desde el que un personaje o una simple voz narra un jirón de historia. ¿Cómo no ver en la proliferación actual de textos mestizos, a caballo entre la narración y la acción dramática, una de las herencias beckettianas?

Otra sería, sin lugar a dudas, la desconfianza en el lenguaje, el cuestionamiento del discurso del personaje como expresión fiable de su pensamiento, la renuncia a usar la palabra como vehículo, más o menos enmascarado, de las ideas del autor. Si en su momento, los diálogos de Beckett -como, poco después, los de Pinter- fueron calificados de “absurdos”, hoy escuchamos en ellos una lógica subterránea que se esconde en (o que pugna por atravesar) las mil falacias del lenguaje, los estereotipos del idioma, la insuficiencia expresiva del logos. Como él mismo enunció ya en 1937, “Ya que no podemos eliminar el lenguaje de una vez, deberíamos al menos no omitir nada que pueda contribuir a su descrédito. Abrir en él boquetes, uno tras otro, hasta que aquello que se esconde detrás (sea algo o nada) empiece a rezumar a través suyo.(...) ¿Hay algo sagrado, paralizante, en esa cosa contra-natura que es la palabra, algo que no se hallaría en los materiales de las otras artes?”.

Y si hablamos del discurso del personaje, no podemos ignorar el proceso de **deconstrucción** del personaje mismo, reducido no sólo en sus componentes psicológicos y sociológicos, sino en sus facultades y atributos meramente físicos. Los “medios-seres” del teatro beckettiano, vestigios de una humanidad sin señas de identidad precisas, las figuras “mutiladas” que pueblan su universo, parecen haberse reproducido y multiplicado en amplios sectores de la dramaturgia contemporánea, liberada hoy de la obligación de construir personajes “completos”, representativos de tal o cual categoría social, familiar, generacional, caracterial, etc. Nos encontramos a menudo con figuras dramáticas que son meros soportes del lenguaje, funciones dramáticas o escénicas rondando la abstracción, individuos borrosos habitados por el enigma y la contradicción, habitantes de un mundo que parece desgajado de la historia... y/o de la geografía.

Quizás, en último término, esta sea la más radical aportación de Beckett al teatro: la exploración de las fronteras entre la figuratividad y la abstracción. Mientras las demás artes representativas (la pintura, la escultura, la fotografía, la propia literatura...) realizaron, ya desde principios del siglo XX, un fructífero proceso hacia la abstracción y la autorreferencialidad, el teatro se ha mantenido, salvo efímeras tentativas, apegado al principio aristotélico de la mimesis. En cambio, la obra toda de Samuel Beckett (y no sólo su teatro) puede entenderse como una inquietante y no comprendida aspiración a la autonomía de la forma y de la sustancia dramáticas, sin que desaparezca por ello el vínculo ineludible del teatro con la desoladora experiencia del ser en el mundo. En esa tensión extrema entre la abstracción formal y la compasión humana subyace, en mi opinión, el principal legado de Beckett al arte. Un legado que quizás las generaciones futuras serán capaces de descifrar y asimilar en toda su magnitud.

DRAMATURGIA(S) DE LA FRAGMENTACIÓN

Aunque muchas veces no lo parezca -especialmente cuando se mira la cartelera teatral de las grandes capitales de Occidente-, el teatro no ha permanecido inmune a las grandes transformaciones que nos ha legado el siglo XX.

Un siglo que ha afectado profundamente la conciencia del ser humano, su visión del mundo, su modo de afrontar la vida, su percepción de la realidad presente y sus expectativas de futuro.

Un siglo que nos ha dejado como herencia:

- La muerte de Dios y la proliferación de los ídolos, religiones y sectas.
- La crisis del Yo y la disgregación de la noción de Persona.
- El fracaso de la razón clásica occidental y la desconfianza en el lenguaje.
- La crisis de los “grandes relatos” y/o sistemas de pensamiento.
- La emergencia de nuevos sujetos históricos.
- El sometimiento de la política a la economía (o el secuestro del Ágora por el Mercado).

Y más concretamente, una serie de acontecimientos catastróficos que llenan de fantasmas el alba del siglo XXI:

- La devastación del Tercer Mundo.
- Dos guerras mundiales y quinientas guerras locales (frecuentemente olvidadas).
- El horror de:
 - Auschwitz, Dachau...
 - Hiroshima, Nagasaki...
 - El *gulag* soviético...
 - El hundimiento de la utopía comunista.
 - Las Torres Gemelas.
 - Guantánamo.
- El deterioro de la biosfera.
- Y un larguísimo etcétera...

También, naturalmente, ejemplares conquistas éticas, sociales y políticas.

El teatro ha reaccionado a este legado de muy diversos modos:

- La banalidad, la huida, el entretenimiento, el mercadeo...
- La predicación, el sermón, la provocación, la denuncia...
- El silencio, la ininteligibilidad, el solipsismo narcísico de algunas vanguardias...

Pero también mediante la permanente tentativa de focalizar fragmentos de la experiencia humana... buscando formas que los hagan comunicables, compartibles, estéticamente relevantes, útiles.

Una de estas tentativas -no la única, ni siquiera la más relevante hoy- es la que puede denominarse **dramaturgia(s) de la fragmentación**, que algunos teóricos asocian con la teatralidad postmoderna (o con el teatro postdramático, según el término de Hans-Thies Lehman).

El concepto **dramaturgia(s) de la fragmentación** no debe asociarse sólo con un conjunto de textos, sino -incluso más llamativamente- con un amplio espectro de puestas en escena y/o de espectáculos creados **desde** la escena.

Objetos dramáticos complejos -pero a veces solamente complicados- que ofrecen el aspecto de un *patch-work* de materiales y códigos artísticos heterogéneos, entre los cuales los propiamente teatrales son a veces la parte menos relevante.

Con la intención, expresa o no, de adecuar la experiencia estética a nuestra experiencia cotidiana de lo real (¿?), que es percibido, evidentemente, como un conjunto -o mejor, un flujo- caótico, fragmentario, desarticulado, irreductible a las formas domesticadas de la *pièce bien faite*, estas obras o espectáculos impiden una normal cooperación receptiva del espectador, ya sea “expulsándolo” del encuentro comunicativo, ya sea confirmándole en su sospecha o convicción de que “el mundo es así” (caótico, fragmentario, desarticulado, irracional) y de que, en consecuencia, no vale la pena ningún esfuerzo por comprender(lo): basta con acumular impresiones.

Dado que a mí me interesa todavía realizar el esfuerzo de **comprender el mundo**, de descifrar la complejidad de lo real (esfuerzo que se justifica por sí mismo, independientemente de sus resultados), y de que mi instrumento intelectual para esta tarea es el teatro, llevo algunos años intentando poner un poco de orden en este -por otra parte- interesante horizonte dramático, ya que percibo en mi propia trayectoria una progresiva deriva hacia esta opción teatral.

BYE, BYE, ARISTÓTELES

El principio mimético del teatro tradicional, desde Aristóteles hasta nuestros días, se basa en una red de **identificaciones**, que en la Poética se expresa en términos de **conocimiento** y **reconocimiento**.

Según Aristóteles, el placer de **ver representar** se fundamenta en que “viendo (las imágenes, las representaciones) se aprende a conocer”... ”y se concluye lo que es cada cosa, como cuando se dice: éste es aquél” (o quizás mejor: “esto es aquello”).

La obra teatral se concibe pues como un **modelo reducido** y, por lo tanto, “manejable”, de “**lo real**”, y las “leyes” y “reglas” que gobiernan el funcionamiento de este **modelo** garantizan la inteligibilidad de la experiencia estética y, por su equivalencia con “**lo real**”, un cierto orden lógico del mundo.

“La complicidad entre el drama y la lógica, y luego entre el drama y la dialéctica, ha dominado casi sin interrupción la tradición “aristotélica” del teatro (occidental), viva todavía en la dramaturgia “no aristotélica” de B. Brecht”. (H. T. Lehmann)

Red de identificaciones:

- Obra / vida real o imaginaria.
- Espacio dramático y escénico / lugares del mundo.
- Actor / personaje.
- Espectador / personaje.
- Etc.

Pero es evidente que este principio mimético-identificador ya no gobierna en el espacio/tiempo de la representación contemporánea.

Será el cine quien realizará el sueño del teatro: la identificación mimética y empática entre el personaje y el espectador, entre la ficción representada y “la vida”...

En la experiencia teatral contemporánea “se producen aún efectos de identificación pasajeros, fugitivos, como una espuma de la representación. Se forman identificaciones menores, por fragmentos: hilos, flecos o rastros de una experiencia antigua que regresa aquí y allá”. (Dénis Guénoun)

Parece como si, en esta apoteosis -o “Apocalipsis”- de la sociedad del espectáculo, la ficción mimética hubiera sido absorbida -o abducida- por los dispositivos del Poder (en todos sus avatares: político, religioso, económico, mediático...), que despliega en la vida pública los viejos resortes del teatro:

-fábulas (*storytelling*), héroes, villanos, proezas, infamias, catástrofes, premios, castigos, “milagros”...

Y todo ello, ante el clamor o el estupor impotente del coro y la mirada fascinada del público (de lo público), que aclama o abucea la interminable representación local y global.

Ante esta escandalosa usurpación, el teatro más vivo abdica de su función mimética “compacta” y construye nuevos “artefactos” ficcionales, representativos, que muestran, ante todo, el **gesto de mostrar**.

Se trata, sin duda, de efectuar la “crítica de las representaciones dominantes” (D. G.), en un juego compartido de “hacer como si” que convoca la complicidad lúdica y lúcida de actores y espectadores.

Pero esta relativización de los recursos miméticos no tendría por qué renunciar al mantenimiento de los mecanismos **empáticos** del encuentro teatral, en riesgo extremo de ser atrofiados (anestesiados) por el “fascismo mediático”.

Es posible (y necesario) preservar la complementariedad “aristotélica” de presenciar acciones **intencionales**, quizás combinando -de modos diversos y siempre cambiantes- fragmentos de experiencia humana, en un juego caleidoscopio de identificaciones fugaces:

Conocer - reconocer - desconocer.

Las recientes investigaciones de la neurociencia en el terreno de las **neuronas espejo** nos permiten indagar, desde el teatro, en la resonancia del **otro** en **lo otro** que hay en mí... reunido con **otros**.



PARTE V

HERRAMIENTAS

ARCHIPIÉLAGOS

Tal como se indica en el protocolo (Ej. 36), la estructura de este ejercicio podría considerarse como una versión simplificada de “Antes / Después”, de Roland Schimmelpfennig (autor de lectura imprescindible), y permite explorar la dramaturgia de la fragmentación, tanto desde la Dramaturgia Actoral como desde la Dramaturgia Textual. En ambos casos, la reaparición de cada “isla” debería incrementar la información sobre su contexto y la complejidad de los personajes. Puede también generarse cierta progresividad global estableciendo analogías, contrastes y resonancias (temáticas y/o formales) entre determinadas situaciones del “archipiélago”. E incluso tendiendo hacia una convergencia general.

ASIMETRÍAS

Ya en la sección INSTRUCCIONES se aludió a la desproporción en el uso de la palabra de los personajes como recurso signifiante. En otros ámbitos, la asimetría puede comportar una diferencia de información, como en el Ej. 39 (**A** +, **B** - : **A** tiene más información que **B**), de poder (Ejs. 7, 10, 12, 13, 21, 22), de conocimiento (**A** enseña a **B** a hacer X; Ejs. 24, 25 variable 4, 27, 28), de implicación afectiva, de determinación, etc. (Ver también Ej. 35). Extrapolando abusivamente algunos recientes planteamientos científicos acerca del denominado “universo asimétrico”, podría incluso afirmarse que las asimetrías son el origen o la condición del movimiento (dramático), es decir, de la vida interna del drama...

BIFURCACIÓN Y SEMIBIFURCACIÓN

El primer término designa una de las variantes anómalas del diálogo conversacional (ver MATERIALES): las réplicas de ambos personajes van dejando de ser correlativas (lo que **A** dice no parece tener en cuenta lo dicho por **B**, y viceversa), hasta convertirse en un “diálogo de sordos”(Ej. 18). El segundo remite a una forma atenuada: uno de los hablantes se mantiene en el “tema” común, mientras que el otro deriva -gradual o bruscamente- hacia otro(s) derrotero(s). (Ejs. 17-I, 17-X, 19).

COMUNICACIÓN MEDIATA

Cuando, en una interacción dialogal, el personaje ausente se encuentra en una extraescena remota (es decir: no contigua), la comunicación **A** – **B** no tiene más remedio que efectuarse a través de algún medio tecnológico (comúnmente, el teléfono) o bien “mágico”: telepatía, espiritismo... (Ej. 7). Pero se admiten otras propuestas...

CONFLICTOS

Frente a la general simplificación que reduce la noción de “conflicto” al enfrentamiento, la disputa o la confrontación, se hace necesario ampliar el espectro de las situaciones dramáticas conflictivas (y, por tanto, generadoras de acción) a otras muchas circunstancias en las que el (o los) personaje(s) ve(n) problematizado su estatus inicial. En mi provisional tipología, denomino Agón al conflicto antes mencionado (con seis variantes, por ahora), y propongo investigar otros casos tanto o más frecuentes en la dramaturgia universal (y en la vida, claro...): el Dilema, el Malentendido, el Obstáculo, el Stasis y el Enigma. Lista que, estoy seguro, podría ampliarse considerablemente, en especial por medio de un trabajo de investigación en equipo.

CONGELACIÓN

Recurso frecuente en los ejercicios de Dramaturgia Actoral, que consiste simplemente en interrumpir el movimiento y el discurso de algunos de los personajes, mientras otro (como se pide en el Ej. 15) profiere un monólogo interior. El tiempo interno “congela” momentáneamente el devenir de la acción, que prosigue cuando el monólogo finaliza.

CONTRADICCIONES, AUTOCONTRADICCIÓN

Frente al “mito” de la coherencia requerida a los personajes (¿quién es coherente, en “la vida real?”), suelo propugnar un mayor o menor grado de discordancia del sujeto consigo mismo. Ello puede darse en la contradicción entre actos y palabras (o entre conducta y discurso) (Ejs. 17-XIII, 19), entre situaciones distintas del mismo personaje (Ejs. 8, 24), en momentos diversos del discurso (Ejs. 1, 3, 5, 6, 11, 15, 17-II, 33) o entre las versiones que distintos personajes dan de una misma situación o percepción (Ejs. 2, 10, 14, 15, 23, 29, 33). ¿Por qué esta insistencia en la “incoherencia” como rasgo constitutivo de los personajes? Sin necesidad de remitirnos a todo lo que la psicología del siglo XX nos ha revelado acerca del funcionamiento mental del ser humano, no me cabe duda de que esta concepción “poliédrica” del personaje que los ejercicios plantean nos permite incrementar la complejidad de las situaciones dramáticas, así como su posible imprevisibilidad. También podemos considerar las contradicciones como manifestaciones de la asimetría antes comentada, así como parientes próximas de las divergencias y discrepancias que veremos en breve. En definitiva, subyace aquí una concepción sistémica de la dramaturgia, según la cual los personajes no son solo trasuntos de seres humanos, reales o virtuales, sino también elementos de una estructura, partes de un sistema, “artefactos” que se engranan en la constitución de una totalidad textual.

CRIPTODIÁLOGO

Neologismo propuesto en mis talleres para denominar el “diálogo subterráneo” que transcurre, a pesar de todo, en las situaciones discursivas que parecen eludir la comunicación, como el llamado “diálogo de sordos” (ver, más arriba, Bifurcación). Se da también en algunas modalidades del diálogo en las que no hay interpelación recíproca entre los hablantes (Ejs. 6, 7, 8, 14, 17-I, 22, 27, 31, 33, 35). Y ver también, en MATERIALES, la clasificación interpelativa: Tipos de diálogo. Para evidenciar -o, mejor, sugerir- esta ambigua dialogicidad, puede recurrirse, como se propone explícitamente en el Ej. 31, a introducir sutiles coincidencias léxicas o analógicas en los discursos de **A** y de **B**, así como “resonancias” temáticas.

CUASIMONÓLOGO

Diálogo sumamente asimétrico, frecuente, por ejemplo, en el teatro de Thomas Bernhard (“Una fiesta para Boris”, “Minetti”, “El teatrero”...), pero también en Beckett, Pinter, Müller, Koltés, Daniel Keene, etc. Como dije al comentar el ejercicio “El relato” (ver INSTRUCCIONES DE USO), el abuso de la locuacidad no es siempre síntoma de una superior jerarquía (pero sí a menudo...). (Ej. 10)

DESTRUIR

El uso de esta expresión en cursiva o “entrecorillado” sugiere que se trata de una destrucción metafórica: desprestigiar, arruinar, destituir, desposeer de algo muy valioso, desilusionar, delatar, expulsar... dependiendo, claro está, de la situación en que instalemos a los personajes. (Ejs. 10, 23, 27)

DIVERGENCIAS, DISCREPANCIAS

Dada la frecuencia con que se insertan en mis ejercicios los factores discrepantes, más o menos afines a las contradicciones y, en cierto modo, derivadas del “principio de asimetría”, empiezo a preguntarme si se trata de un rasgo psicopatológico que debería consultar con mi psicoanalista (si lo tuviera), de un estereotipo incrustado en mi noción de la teatralidad o, en fin, de una intrínseca propiedad del diálogo dramático, garante del dinamismo, de la polifonía, del perspectivismo múltiple, del desfase entre pensamiento y palabra (o sea: del sub-texto), de la ambigüedad, de la progresividad y de una amplia gama de situaciones conflictivas, incluido el agón. Tanto cuando las discrepancias se dan en el mismo sujeto como cuando lo hacen entre dos o más, no hacen sino reafirmar que el teatro es -o puede ser- un laboratorio de la

intersubjetividad. Una especie de terrario en el que la autora sitúa a ciertas criaturas para observar qué produce su diversidad en el transcurso del tiempo; o quizás: qué hace el tiempo con esos seres tan iguales y tan distintos a la vez, tan simples y tan complejos... (Ejs. 2, 4, 5, 8, 9, 15, 17-IV, 17-XI, 17-XIII, 23, 27, 29, 39).

DOSIFICACIÓN INFORMATIVA

Aunque este aparentemente humilde “concepto (iba a escribir “consejo”) dramático” no figura registrado apenas en los protocolos seleccionados (señalo solo el Ej. 13), lo repito con terca insistencia en la explicación oral de los mismos. Se trata, es obvio, del suministro gradual y/o parsimonioso de aquellos “datos” que el receptor precisa conocer para situar el presente de la acción dramática en el marco de los antecedentes y circunstancias, y que vuelve inteligible su pleno sentido. Frente a la creencia ingenua de que cuanto antes suministremos tales datos mejor fluirá la interacción escena-sala, suelo insistir en diferenciar al máximo al espectador teatral del televidente, paradigma de la memez receptiva. Una adecuada carencia de información sobre aspectos a veces esenciales del universo ficcional que se va desplegando ante nosotros, aparte de apelar a una recepción activa, creativa, por parte del público, puede ser generadora de expectativas, de interés, de inquietud, de sorpresas, así como de “sobresaltos” éticos o ideológicos. En narrativa, el género “detectivesco” maneja sin pudor este mantener al lector en permanente actitud interrogativa...

DROMPLIN

En el Ej. 25, este término inventado puede atribuirse a cualquier objeto, producto, servicio, etc., susceptible de ser vendido/comprado. Lo ideal es que el receptor -y quizás el personaje B- tarde en saber qué demonios es el objeto de la transacción...

ECO PARCIAL O TOTAL

El “efecto eco”, frecuente en varios ejercicios de Dramaturgia Actoral y de Textos Narrativos, consiste en repetir parcial o totalmente la última frase del interlocutor anterior. Parece un recurso formal inocente, a primera vista expresión de una actitud de sumisión o, al menos, de inferioridad. Tal podría ser el uso que le da Thomas Bernhard en algunos de sus diálogos asimétricos. Pero tiene otras posibles funciones, más perceptibles en el nivel actoral que en el textual. Por ejemplo: incluso repetido de una forma neutra, puede sugerir un “subrayado” intencional de la frase repetida, cuyo sentido ha pasado quizás inadvertido para el primer interlocutor. Y si la repetición se impregna de cierta tendenciosidad (duda, asombro, sarcasmo, miedo...), el “eco”

puede invalidar en mayor o menor grado el discurso del personaje; o conducirlo por otros derroteros. (Ej. 17-IX y 18) En cualquier caso, el efecto sobre el receptor, en particular si se repite una y otra vez, puede llegar a ser muy eficaz. En una de sus últimas obras (“Cenizas a las cenizas”), Harold Pinter produce un final estremecedor mediante una variante de este recurso: el “efecto eco” repite las últimas palabras de cada frase del monólogo de Rebecca... pero es su propia voz en off “desde el fondo” lo que escuchamos.

ESPACIOS, LUGARES

(Ver en la PARTE II todos los MAPAS y apostillas referentes al espacio). Seamos o no conscientes de ello, la vida humana transcurre íntimamente conectada con la experiencia del espacio, como si este, en cierto modo, fuera una extensión del organismo moldeada por nuestros sentidos. Pero también por nuestras vivencias más subjetivas: la memoria, los estados de ánimo, las expectativas, los vínculos interpersonales, las psicopatologías, la información... De ahí que las referencias al lugar en que transcurre la acción (o, más bien, las relaciones de los personajes con los lugares, su modo de “habitarlos”, su pertenencia, etc.) aparezcan en muchos protocolos, con la expresa intención de integrarlos en el tejido dramático. Cuando se indica, por ejemplo, que el espacio pertenece al personaje ausente (Ejs. 4, 6, 20), se convierte en un conjunto de indicios (en un paisaje humano, en cierto modo) que contribuyen a otorgarle cierto grado de presencia escénica. Puede suceder también que el espacio sea desconocido o adverso para alguno de los personajes, lo cual quizás debilite su estatus (Ejs. 1, 7, 11); o bien que suscite desacuerdos entre los personajes (Ejs. 17-IV, 17-XVII). Su transformación genera, naturalmente, sentido (Ejs. 10, 17-XII, 23, 34), así como su mera identidad o apariencia (Ejs. 2, 5, 12, 32). En fin, su “lectura” o desciframiento por parte de los personajes puede ser la sustancia misma de su interacción, como en el Ej. 39. Aunque, sin duda, es en la representación donde (y cuando) estos y otros rasgos espaciales pueden adquirir su máxima relevancia, también en el mismo texto cabe inscribir las citadas funciones significantes. El propio discurso de los personajes, así como las acotaciones escenográficas y las referentes a las conductas físicas de los personajes, permiten insertarlas en la partitura dramática. Aunque algunos/as directores/as lo consideren “intrusismo laboral”... (Ver también Ejs. 17-XVII y 17-XX).

ESTICOMITIAS

En nuestro contexto, término técnico (y pedante) que designa un diálogo de réplicas muy breves. A veces lo designo como diálogo lacónico (Ejs. 10, 34). Si bien puede

producir (y traducir) una aceleración del ritmo discursivo, convenientemente puntuado por pausas es capaz de suscitar una inquietante dilatación del tiempo (y del tempo...) (Ej. 4, 17-III, 27, 39).

ESTRATEGIAS

¿Es exagerado sostener que toda interacción comunicativa está más o menos constituida por una red de intenciones, propósitos, finalidades, objetivos...? ¿Se hace difícil admitir que algunos -o muchos- de tales objetivos no pueden hacerse manifiestos y requieren conductas oblicuas, discursos arcos, vías indirectas, en fin, para su consecución? Sea o no cierta tal “insinceridad” en la vida real (ver, al respecto, en MATERIALES, “Decir es hacer. Teoría de los actos de habla”), parece probado que, en el teatro, la noción de objetivo como eje organizador de la línea de conducta del personaje es una herramienta sumamente eficaz, tanto en la constitución del texto como, quizás más específicamente, en el trabajo de los intérpretes. Ahora bien: cuando el objetivo debe velarse o es inalcanzable por vía directa, el personaje no tiene más opción que recurrir a “procedimientos especiales” para vencer o sortear los obstáculos que lo separan de su meta: amenazar, sobornar, suplicar, halagar... (Ver también, en Parte II, sección Antología de vestigios, el listado INTERACCIÓN VERBAL). Propongo denominar estrategias a tales vías indirectas o recursos extremos; y si nos asomamos al inventario que figura también en la sección MATERIALES, podríamos -tras un rastreo minucioso, debo admitirlo- reconocer multitud de situaciones frecuentes en la dramaturgia occidental. Quiero decir que, para un amplio espectro de textos -probablemente “pre-posdramáticos”-, cabría afirmar que “un personaje es la suma de todas sus estrategias”. Axioma que me apresuro a relativizar y, si me apuran, incluso a refutar. Pero ahí queda... En todo caso, tanto en mis ejercicios de Dramaturgia Actoral como en algunos de los aquí seleccionados de Dramaturgia Textual (aunque en sus protocolos no siempre conste explícitamente), las estrategias se constituyen como el entramado de la acción dramática. Nada menos... (Ver Ejs. 1, 2, 3, 6, 7, 8, 12, 20, 25, 26, 35, 37).

EXTRAESCENA

Dado que en la Parte II, Extraño interludio, al referirme al primer “Seminario de Dramaturgia Textual” realizado en la Sala Beckett, ESPACIO Y TIEMPO DRAMÁTICOS, el tema de la extraescena (y su relación con la escena) figura suficientemente definido y detallado, me limito aquí a enumerar los ejercicios en que tal relación es relevante. (Ejs. 1, 2, 5, 9, 11, 14, 17-III, 17-IV, 18, 27 y, sobre todo, 29).

El final del texto no debería ser la oscuridad que apaga el flujo de imágenes visuales y acústicas; ni el telón que cancela el tránsito de experiencias compartidas por actores y espectadores. Lo concibo más bien como un trampolín que libera y proyecta hacia otra zona la mente del receptor, liberándola de su relativa “conducción” a través del universo artístico urdido por los creadores, para emprender un proceso autónomo de conocimiento estético. De ahí que, de los cuarenta protocolos incluidos en el libro, apenas media docena carezcan de algún tipo de sugerencia o constricción sobre el cierre del ejercicio. Su tipología es, en verdad, muy variada, temática en unos casos, formal y/o técnica en otros, “mixta” en alguno, y no creo que requieran de una explicación didáctica. La ambigüedad de algunas, sin embargo, prefiero mantenerla para que sean más sugestivas que coactivas... (Por ejemplo: Ejs. 3, 9, 10, 20 y 29). Y, en cambio, no me queda otro remedio que “traducir” las denominaciones aplicadas en los Ejs. 19, 30 y 31, ya que proceden de mi TIPOLOGÍA DE LOS FINALES TEATRALES, no incluida en este libro. En ella, a diferencia de otras catalogaciones, establezco varios criterios de clasificación, hasta un total de diez. Por ejemplo:

“Criterio 3: Respuesta a las expectativas del receptor.

Ineludible / Previsible / Imprevisible”.

“Criterio 5: Predominio del registro verbal o no verbal como enclave del Sentido.

Discursivo / Didascálico / Mixto”

... Y así sucesivamente.

Las tipologías que figuran en los mencionados protocolos podrían entenderse así: Ej. 19: “Final didascálico interruptivo”. El Sentido debe radicar en la acotación final (no en el discurso del o de los personajes) y no resolver las dinámicas planteadas por la fábula, sino producir un abrupto efecto de interrupción, es decir, de inacabamiento. El Ej. 30: “Final heteropoético” alude al “Criterio 7: Coherencia estética de los códigos y convenciones”, que contempla dos tipos de finales: aquellos que se mantienen en el mismo grado de figuratividad o en el mismo tipo de teatralidad que el resto de la obra, y los que introducen un claro cambio de estética; a los primeros (y más frecuentes) los denomino homopoéticos y a los segundos, heteropoéticos. En el Ej. 31 propongo decidir, del Criterio 4, entre un final suspensivo (el último “nudo” de la trama queda al borde de su resolución) o conclusivo (todas las expectativas quedan

resueltas) y del “Criterio 1: Grado de intensidad dramática y/o escénica”, entre acabar la secuencia en un tono álgido de teatralidad (final eufórico, que no significa “feliz”, sino “in crescendo”) o en un gradual amortiguamiento de ritmos, intensidades, presencias, etc. (final disfórico, “in decrescendo”).

FRAGMENTACIÓN

Tema inabarcable para esta sección “instrumental” del libro, constituye el eje central de dos de mis Talleres más extensos: “Construcción y deconstrucción del texto” y “Dramaturgias de la fragmentación”. (Invito a las lectoras a asomarse -en la sección MATERIALES- a una breve aproximación a este tema: Dramaturgia(s) de la fragmentación). Aquí me limitaré a insertar algunas herramientas (es el título de la sección...) útiles para abordar los ejercicios que más claramente giran en esta órbita temática, esencial para entender la dramaturgia del siglo XX y, probablemente, del XXI. Algunos de los más fecundos avatares del texto dramático en las últimas décadas tienen que ver, sin duda alguna, con la dislocación de los constituyentes de la forma dramática: la fábula, el personaje, los diálogos, el espacio, el tiempo y la mimesis.

Falsa como todas las dicotomías, la que opone las dramaturgias unitarias con las dramaturgias fragmentarias tiene no obstante la virtud de, una vez definidos los “rasgos característicos” de uno de los términos opuestos, proceder a contraponerlos punto por punto bajo el epígrafe del otro. Lo cual resulta, sobre todo, muy didáctico... De tal modo que determinados rasgos textuales que definen el primer campo (concentración / continuidad / causalidad / progresividad / homogeneidad / “completud” / efecto “clausura” final), pueden oponerse elegantemente a sus contrarios (pluralidad / discontinuidad / a-causalidad o multicausalidad / contigüidad / heterogeneidad / incompletud / efecto “interruptivo” final). Asimismo, tal dicotomía permite organizar conceptualmente las muchas gradaciones e hibridaciones que se producen entre ambos extremos.

Para nuestro propósito, sin embargo, basta tener presente cómo se “fracturan” (en el Ej. 25, por ejemplo, pero también en el 33 y 34) la acción dramática, los diálogos, el tiempo y el espacio; aunque podría también indagarse una cierta “bipolaridad” en los personajes, si extremáramos sus “mutaciones” jerárquicas, emocionales, etc., en cada una de sus apariciones a lo largo del primero de dichos ejercicios. Por su parte, el Ej. 32 propone una cierta “deconstrucción” del personaje en función de la extrema diversidad de los mensajes que su contestador automático ha registrado, así como por medio de la acción física que realice (¿?) y del monólogo telefónico final. En cuanto al Ej. 30, supone un híbrido entre unidad y pluralidad dramatúrgicas: la

situación del personaje **A** y sus expectativas nos sitúan en una escena cien por cien estable, mientras que los micro-dramas de los oyentes, las canciones solicitadas y la irrupción del pasado de **A** -interpelado/a con otro nombre- nos asoma al ámbito de lo plural, fragmentario y discontinuo.

Los archipiélagos agrupados en el Ej. 36 (1, 2 y 3) son casi un prototipo (o metáfora) de las poéticas fragmentarias: siete situaciones totalmente independientes unas de otras, siete espacios, ¿siete tiempos?, diez personajes en cada “archipiélago”, situaciones escasamente narrativas en cada “isla”... Bastaría con que, además, nos propusiéramos dar a cada fragmento una estética teatral diferente (simbolismo, expresionismo, realismo, surrealismo, “absurdismo”, teatro épico, teatro de la crueldad, teatro documento, teatro posdramático, etc.), para que los vectores deconstructivos del texto resultante gravitaran sobre la experiencia unitaria del espacio y del tiempo representacionales.

Aunque recursos fragmentarios se ocultan en otros muchos protocolos (e invito a los lectores a descubrirlos y explorarlos), es en el Ej. 40 donde convergen con mayor radicalidad, especialmente a causa de la modalidad *impromptu* (una consigna cada diez minutos), que reduce la tendencia cohesiva del pensamiento racional y activa los “automatismos psíquicos” de los que hablaban los surrealistas. De hecho, en los talleres, una vez finalizado el ejercicio y leídos algunos de los textos, procedemos al análisis del protocolo. Y se descubre entonces que, tras la aparente caoticidad de las consignas, con sus códigos, poéticas y registros heterogéneos, se entretejen unos nexos de cohesión que no son lógicos, sino analógicos. Y es aquí donde se abre el debate fundamental que (me) plantean las dramaturgias de la fragmentación: si pretendemos abandonar la coerción de lo que Peter Szondi llamó el “drama absoluto”, si queremos renunciar a contar historias, construir personajes, reproducir con mayor o menor infidelidad eso que llamamos “la vida” o “la realidad”, ¿podemos limitarnos a ensartar o simultanear fragmentos disímiles, diversos, heterogéneos, inconexos, opacos... o deberíamos quizás buscar -seguir buscando- otros códigos, otros lenguajes, otras formas, otros nexos que preserven la naturaleza participativa, cooperativa, constructiva de la experiencia estética? ¿Que rompan los antiguos espejos y espejismos... sin renunciar a compartir con otros los nuevos mapas de la nueva realidad, esa *terra incognita*...?

INTERROGATORIO

Un mecanismo discursivo tan simple y común como Pregunta / Respuesta puede dar lugar, convenientemente escrutado, a formas y situaciones dramáticas interesantes

y paradójicas. Pero conviene tener en cuenta, como punto de partida, la distinción que establece la Pragmática Lingüística entre dos tipos básicos de enunciados interrogativos, según que su objetivo sea predominantemente informativo o que prime en él la vertiente relacional. Los primeros (transaccionales) se fundan en la suposición -cierta o errónea- por parte del Emisor de una diferencia de información o conocimiento entre él y el Destinatario. Los segundos, en cambio (interaccionales), adoptan la forma interrogativa para velar o atenuar otras intenciones pragmáticas. Este segundo tipo, que presenta numerosas variantes, alberga la expresión indirecta de estados de ánimo, sugerencias, peticiones, ofrecimientos... en una variada gama de sub-textos basados en la cortesía y/o en la jerarquía, que pueden ir desde la imposición hasta la sumisión. El primer tipo, por su parte, tras su apariencia meramente funcional, constituye el recurso básico para desplegar en el texto la información que el receptor precisa (ver Dosificación informativa en esta misma sección), pero también -en la medida en que las preguntas no obtienen respuesta- para producir el efecto opuesto: sembrar de dudas, incógnitas y enigmas una situación que podría parecer transparente. Algunas figuras dramáticas que aparecen en los ejercicios, como “Duelo de preguntas sin respuesta” (Ejs. 17-VI y 18) generan además una extraña conflictividad tipo agón, mientras que las seriaciones interrogativas en los monólogos, sean interiores o no (Ejs. 6, 17-XVI, 33), nos acercan más al dilema. Por su parte, los interrogatorios propiamente dichos (Ejs. 8, 17-II, 17-XI, 20, 25 y 25: variantes 1, 2 y 3, 27 y 40) admiten toda clase de funciones, objetivos y sub-textos (incluso las “lacónicas” preguntas de **B** en Ej. 39).

JERARQUÍA

¿Un avatar más del “universo asimétrico” que aspiro a desplegar en el territorio de la Dramaturgia Textual y Actoral? No creo. El barrio, la ciudad, el país, el sistema social, económico y político en que vivimos ofrece un paisaje tan “rico” en desigualdades y asimetrías (de género, de edad, de estatus, de etnia...) que basta y sobra para instalar la noción de jerarquía en el corazón de cualquier situación dramática. Y eso es algo que el teatro ha sabido y explotado desde siempre. De modo que, aunque solo en algunos ejercicios se hace mención expresa de esta dimensión de los personajes (Ejs. 2, 4, 7, 9, 10, 12, 13 y 26), convendría rastrear en los demás otras de sus manifestaciones. Porque hay, junto a las jerarquías objetivas derivadas del rango (Ej. 25) -cualquiera que sea-, aquellas más sutiles que se basan en factores subjetivos (Ejs. 15 y 37), funcionales (Ejs. 24 y 28), circunstanciales (Ejs. 21, 37 y 38), etc., más o menos teñidos de afectividad. No perdamos de vista que el teatro

clásico (pero también el moderno y contemporáneo) recurre a menudo al tópico de “superior-enamorado-de-inferior- que-no-le-corresponde”, en el que jerarquía objetiva y subjetiva entran en contradicción. Otra dimensión significativa de la noción de jerarquía, tal como puede apreciarse en varios de los ejercicios citados (Ejs. 7, 12 y 26, así como en el 17-VI), es la posibilidad de resultar alterada o invertida en el transcurso de la acción; o más frecuentemente al final. El Ej. 10, también citado, ofrece asimismo la posibilidad de explorar las alianzas o coaliciones tendentes a compensar las asimetrías jerárquicas, que es una de las propiedades de los sistemas triádicos. Descubrir tríadas en la dramaturgia occidental puede deparar no pocas sorpresas. (Léase bajo este prisma “Hamlet”, por ejemplo, siguiendo la oscilante coalición Hamlet-Gertrudis- Claudio).

En cualquier caso, ingenuo lector, no pienses que estas más o menos sutiles observaciones van a servirte de algo... en el momento fatal de ponerte a escribir tal o cual ejercicio. Porque la cuestión no radica en establecer el diseño jerárquico de una situación -que puede ser útil, desde luego-, sino en inscribir en el texto cuándo y cómo se manifiestan (en acciones, en palabras, en silencios...) estas asimetrías, y qué efectos producen en el devenir de la acción dramática. (Ahora que lo pienso, ¿no ocurre lo mismo con todas las herramientas incluidas en esta sección?). Para eludir, en la medida de lo posible, una concreción burda y estereotipada de los “rasgos jerárquicos” en los personajes superiores (y su correlato inverso en los inferiores), solo se me ocurre disociar, en la medida de lo posible, jerarquía y poder. Parece una banalidad, pero creo que no lo es...

LÍNEA MÚLTIPLE DE PENSAMIENTO

Este término, que da nombre a una serie de ejercicios de los que selecciono uno (Ej. 21), es lo que podría llamarse una “palabra-baúl”, ya que resume y contiene parte de la complejidad de la mente humana, que deberíamos procurar para nuestras criaturas de ficción. Stanislavski afirmaba que el ser humano “expresa el diez por ciento de lo que bulle en su cabeza y calla el restante noventa por ciento”. A efectos de nuestra modesta labor de escribanos, pongamos que nuestros personajes, en una situación determinada, transitan entre tres líneas de pensamiento, sin apenas relación entre ellas. Si nos ejercitamos en el salto brusco e inmotivado del discurso desde una línea a otra, estaremos en realidad “violentando” la supremacía del logos en el habla del personaje y, en consecuencia, explorando la manifestación verbal de las turbulencias de su mente. Varias de las figuras dramatúrgicas que aparecen en otros ejercicios (brusco salto temático, cambio emocional inmotivado, monólogo incoherente y/o reiterativo, etc.) tienen

que ver con la complejidad de la mente del personaje... y su relativa caoticidad, especialmente en situaciones inestables.

MALENTENDIDO

De entre las muchas trampas que nos tiende el lenguaje, agazapadas en su pretensión de transparencia comunicativa, el malentendido es una de las más frecuentes... y de las más arteras. Su ocurrencia se basa en la suposición de que los hablantes comparten el significado de las palabras empleadas, así como un proporcionado nivel informativo sobre el asunto del que se habla. Cuando esto no ocurre -o sea: casi siempre-, el malentendido hace su agosto, valga la expresión. Es pues un caso más de asimetría... comunicacional. **A** y **B** dialogan creyendo compartir el referente **X**, pero resulta que, en realidad, el referente de **B** es **Y**: y ya la tenemos liada... O bien, uno de los hablantes utiliza “tal” expresión en sentido figurado, mientras que el otro la entiende en sentido literal. Aunque también puede ocurrir que **A** crea tener toda la información que precisa para actuar de un modo determinado sobre **B**, pero resulta que le falta un dato -esencial- que convierte su acción en una catástrofe. O en una tragedia, como ocurre en la obra de Albert Camus titulada, precisamente, “*El malentendido*”.

Quizás pueda afirmarse que se trata generalmente de un “déficit informacional” (o cognoscitivo), cuando se trata de un malentendido involuntario, o de una “interpretación torticera”, en los casos de malentendidos intencionales (frecuentes en las familias patógenas). Con respecto a nuestros ejercicios, tal vez algunas de las frecuentes discrepancias señaladas podrían leerse en clave de **malentendido**, más que de **agón**. Y también el “equivoco” aludido en el final del Ej. 5; o la “naturaleza fluctuante y ambigua” de **X**, por no hablar del lugar que “no es lo que parece” en el Ej. 12. Ver también Ejs. 17-II y 29.

MONÓLOGOS ALTERNADOS

Esta denominación, que aparece solo en el Ej. 10, alude a una modalidad explorada también en Dramaturgia Actoral con el nombre de “Diálogo de monólogos”, pero también “Monólogos cruzados” (así figura en la Clasificación distribucional de los TIPOS DE DIÁLOGO, sección MATERIALES). En todos los casos designa una forma discursiva, infrecuente en el teatro contemporáneo, que Bernard-Marie Koltès desplegó brillantemente en su obra “En la soledad de los campos de algodón” (1986). La extrema longitud de las réplicas de los dos personajes -el Dealer y el Cliente-, por no hablar de la sintaxis ni de la imaginería barroca empleadas por ambos, abrieron

una brecha en el ritmo dialogal dominante... por la que irrumpió un hábito de añeja y a la vez inusitada poeticidad. Propondría pues, como *training* dramaturgico, aplicarlo en otros protocolos.

MONÓLOGOS AL PÚBLICO, RUPTURA DE LA CUARTA PARED

(Como introducción al tema, véase, en la sección MATERIALES, EL MONÓLOGO, Desglose y explicación del esquema; así como, al final de la Parte II -EXTRAÑO INTERLUDIO-, en la Antología de vestigios, las notas y el esquema que figuran bajo la rúbrica LA RUPTURA DE LA CUARTA PARED). En los Ejs. 14 y 22 muy especialmente, pero también en 17-IX y 17-XIX, se plantea la interpelación de los personajes al público, sin atribuirle ninguna identidad ficcional. Estamos, pues, en la “peligrosa” modalidad discursiva III, C, de la clasificación de los monólogos. ¿Por qué peligrosa? Simplemente por el hecho de colocar al personaje en la situación de interpelar a un destinatario en cierto modo inexistente, ya que no posee una identidad ni está en ninguna parte (no está en Elsinor, ni en Polonia, ni en Micenas) ni abriga ninguna intención, expectativa o sentimiento hacia ese ser que, no obstante, le inflige un parlamento de mayor o menor extensión... En cualquier caso, el peligro no es grave: el actor o la actriz puede, si quiere hacer algo más que lanzar al “vacío” la información que el autor le ha encargado transmitir, atribuir a esa vaga audiencia que le escucha, si no una identidad imaginaria, sí al menos una actitud receptiva más o menos concreta: desconfianza, hostilidad, predisposición, empatía, extrañeza... Puede incluso construir una partitura de reacciones en correspondencia con las secuencias del texto monologal. Suelo denominar a tal procedimiento retroalimentación del discurso, y constituye uno de los factores esenciales de la dialogicidad en la palabra dramática. (Ver al respecto, en la sección MATERIALES, el esquema Complejidad del discurso del personaje. A quienes deseen profundizar en el tema, les recomiendo la lectura de “Problemas de la poética de Dostoievski”, de Mijaíl Bajtín).

OBJETIVOS

Dotar a los personajes de un objetivo, aunque sea débil, vago o inalcanzable, parece que les sienta bien. Y tampoco cuesta tanto, al fin y al cabo...

No me refiero, claro está, a los grandes objetivos que gobiernan la trama, como vengar al padre asesinado, salvar a la patria del feroz asedio enemigo o recuperar un amor perdido. Basta, simplemente, con atribuirles propósitos, deseos, intenciones o planes capaces de guiar su conducta escénica en un sentido u otro (en dos de las acepciones

de la palabra “sentido”: significado y direccionalidad). En la terminología del director y maestro Declan Donnellan, la energía del personaje (él remite casi siempre al actor) no viene de dentro, de ningún centro interno de concentración: viene tan solo del mundo exterior, y es como una diana, real o imaginaria, que necesita alcanzar con su acción. Son muy pocos los ejercicios aquí reunidos en los que no se especifica la voluntad de uno o varios personajes de producir un cambio en la situación inicial o en una secuencia de la acción. Pero incluso en estos, la interacción se dinamiza cuando surge espontáneamente un objetivo. (Ver Ejs. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 11, 12, 13, 15, 16, 17, 19, 23, 25, 26, 27, 31, 35, 36, 37, 40).

Subrayo el Ej. 26, “Objetivos secretos”, porque focaliza una variante particular que merece la pena explorar: aquella en que el personaje no puede hacer patente su objetivo y debe, por lo tanto, recurrir a vías indirectas para alcanzarlo. (Ver, en esta misma sección, el apartado Estrategias.)

OPCIONES

El hecho de que solo los Problemas -y no los Impromptus- ofrezcan la posibilidad de optar entre varias alternativas (intenciones u objetivos, edad y género de los personajes, lugar en donde ocurre la acción, etc.) no es casual. En el segundo tipo de ejercicios, la inmediatez es de rigor. Urgida por el cronómetro que pauta la sucesión de las consignas dictadas, la creatividad debe recurrir a un cierto automatismo por el que se accede, es cierto, a otros procesos asociativos de la mente, más regidos por lo analógico que por el pensamiento lógico. Pero también irrumpen, bajo la presión de la “pistola en la nuca”, no pocos clichés, tópicos y estereotipos (que en la reescritura pueden desecharse). Los Problemas, en cambio, permiten tiempos de reflexión más pausados, y es en ellos donde las Opciones pueden permitirnos sortear otro tipo de automatismos. Si, al abordar tal protocolo (el Ej. 2, por ejemplo), la primera idea me lleva a imaginar que **A** es un Hombre Joven y **B** una Mujer Vieja, ¿por qué no decidir -como el esquema opcional me permite- que **A** sea una Mujer Vieja y **B** un Hombre Joven? Me complica el primer esbozo, es cierto, pero quizás resulte más interesante... O bien: ¿qué podría suponer (en el Ej. 3) el hecho de que **B** fuera una persona desconocida, en vez de alguien perteneciente al hogar de **A** o a su nueva circunstancia? Y por último: si la acción (del Ej. 5) transcurriera en **X**, todo me cuadraría más; pero, ¿qué implicaría situar el -supuesto- reencuentro de **A** y **B** en **Y**, un lugar quizás desconocido para ambos? Además de los mencionados, los Ejs. 1, 4, 7, 13 y 15 plantean también opciones significativas. Y, entre los Impromptus, los hay que proponen alternativas en el inicio (Ejs. 25, 27 y 30) y al final (Ejs. 26, 28 y 31).

Naturalmente, aparte de estas opciones mayores ofrecidas por los protocolos, todos los demás ejercicios -tanto Problemas como Impromptus- son en realidad estructuras de micro-opciones. Como cualquier texto, ¿no?

PAUSA, SILENCIO, MUTISMO

Dada la imposibilidad de abordar aquí el insondable tema del silencio dramático (lo intenté en “El silencio en la obra de Beckett”, *La escena sin límites*, Ñaque Editora, Ciudad Real, 2002), me limito a compartir esta humilde terminología, más funcional que esencial. No designa solo una distinta “duración” de la suspensión del flujo verbal o del intercambio comunicativo (aunque también). Sugiere asimismo una diferencia de densidad, que incluso puede indicar un mayor o menor grado de ausencia. Con la pausa se indica una simple (¿simple?) interrupción del discurso, que quizás permite “escuchar el rumor del sub-texto”, pero la comunicación persiste. Con el silencio, en cambio, hay un franco repliegue hacia zonas del pensamiento ya no -o aún no- compartibles. El mutismo, por su parte, expresa una drástica renuncia -elegida o impuesta- a cualquier espacio comunicativo común. (Ver, para asumir otra perspectiva, El silencio, en la sección MATERIALES). Tan arbitrarias como cualesquiera otras, estas diferenciaciones permiten al menos entenderse en el marco “artesanal” del Taller. Y especular, con un vocabulario afín si, por ejemplo, el mutismo del personaje **C** (en el Ej. 9) traduce una actitud de sumisión, de resistencia o de franca disidencia. ¿Es de la misma naturaleza el mutismo de **C** (en el Ej. 27)? No lo parece, a tenor de algunos indicios de su conducta física... Y en cuanto al silencio de **B** en el Ej. 38, más bien parece de origen fisiológico, ya que no se priva de comunicar. En otros protocolos, las pausas, silencios y/o mutismos funcionan más bien como fracturas ocasionales de la comunicación (Ejs. 17-I, 17-II, 17-XI, 19, 21 y 35) o derivan de circunstancias de la propia situación (Ejs. 32, 36(1) y 40). En el mencionado Ej. 32, por cierto, la escucha silenciosa de los mensajes grabados debería suscitar en el receptor toda clase de preguntas sobre la identidad del personaje... que quizás su conversación telefónica final no debería responder. Las secuencias mudas del Ej. 40, por su parte, apuntan sin reservas hacia la teatralidad del enigma.

Durante la realización de todos los ejercicios, mi insistencia en la consideración de las distintas funciones dramáticas del silencio puede llegar a ser, lo reconozco, francamente tediosa. A menudo, incluso, después de la lectura en común de un ejercicio, llego a proponer: “Inserta cinco pausas en cada página, a ver qué pasa”... Y, para sorpresa de los talleristas y de la propia autora, a veces “pasan cosas” en el texto.

PERIMIMÉTICO/A (SITUACIÓN)

Neologismo que propongo para abarcar una amplia gama de poéticas de los siglos XX y XXI que, sin renunciar a la figuratividad (¿es ello posible en el teatro?), se desvían de la mimesis requerida por las diversas secuelas del “realismo”. En el Ej. 16 -única ocasión en que aparece el término- alude precisamente a una opción no cien por cien realista para la Situación 2: casi una invitación al non-sense... Pero también el FINAL METATEATRAL que propone el Ej. 2, con la “irrupción de espectador/a que lo cuestiona todo”, propone transgredir la convención mimética y “denunciar” las debilidades o incongruencias del artificio teatral. (Ver, en MATERIALES: Bye, bye Aristóteles).

PERSONAJE AUSENTE Y PRESENTE/AUSENTE

De las diversas tipologías en que puede encuadrarse y definirse la escurridiza noción de personaje -más allá de las crisis y deconstrucciones que ha padecido en la dramaturgia contemporánea-, voy a referirme aquí a solo dos de sus variables, y ello por su particular relevancia en algunos ejercicios. Aceptemos primero una elemental distinción entre personajes presentes y personajes ausentes. Los primeros, obviamente, serían aquellos cuya comparecencia escénica está garantizada por su “encarnación” actoral. O, al menos, así ha sido previsto en el texto. Pero sabemos que abundan las obras en cuya trama figuran personajes que no comparecen; es decir, que no gozarán del privilegio de ser representados por un actor o una actriz. Su presencia es pues virtual, pero no por ello menos determinante del devenir de la acción y/o del sentido del texto. Su “ausencia” no les priva de una función dramática, a menudo decisiva, en el destino de los personajes presentes. Los respectivos padres de Nora (“Casa de muñecas”), Julia (“La señorita Julia”) o las tres hermanas (en la obra de Chéjov) gravitan -desde el pasado o desde la extraescena- sobre el aquí y el ahora del microcosmos del que también forman parte. Pepe el Romano o Godot podrían hacerse presentes en la obra de Lorca y en la de Beckett, pero una sabia decisión autoral les ha privado de esa prerrogativa. ¿Son por ello menos personajes?

Sería interesante -y lo he propuesto en varios talleres y cursos- realizar un minucioso rastreo sobre los personajes ausentes en el teatro contemporáneo -por ejemplo-, y tratar de responder al menos a tres preguntas: 1) ¿Qué función desempeña el personaje ausente en la estructura de la obra?; 2) ¿Qué sentido aporta su ausencia, quizás superior al que comportaría su presencia?; y 3) ¿De qué forma(s) se vale el autor para inscribir su “presencia” en el imaginario del receptor? O quizás mejor:

¿cómo, mediante qué códigos -verbales, acústicos, plásticos, objetales, lumínicos...- se configura el diseño textual de ese ser que nadie representará? (Ver Ejs. 1, 2, 4, 6, 7 (variable), 8, 15, 16, 17-III, V, VIII, XII, XIII, XIV, XVI, XX, 19, 20, 22, 25 variable 2, 29, 30 (voces), 33, 36, 38 y 39).

Aunque solo incluida en dos ejercicios de la presente selección (Ejs. 13 y 35), quiero mencionar una variable híbrida entre las condiciones presente y ausente del personaje. Su designación no es muy imaginativa, lo reconozco, pero al menos es clara: personaje presente/ausente. Y su frecuente manifestación a lo largo de la historia del teatro confiere a esta especie un pleno derecho de ciudadanía. Se trata de aquellos personajes concebidos para ser encarnados por un actor y/o actriz -o sea: presentes- que, no obstante, se hallan en cierto modo ausentes. O bien no tienen el mismo grado de realidad, de consistencia que los demás, o bien nos hacen saber que están en otro lugar o en otro tiempo (frecuentes en Jon Fosse, por ejemplo). Son también los innumerables espectros que se pasean por todos los escenarios del mundo, pero asimismo los dobles, los visitantes llegados del sueño, del delirio o de la fantasía, los seres sobrenaturales fabricados por todas las religiones, los maniqués animados -dotados de ánima- y un largo etcétera, que se inscribirían en la mencionada variable con la condición de carecer de alguno(s) de los atributos que los “verdaderos” personajes ostentan... quizás sin merecerlo(s). Y con el triste privilegio de moverse en la tensa frontera de lo visible y lo invisible.

PREGUNTAS SIN RESPUESTA

Ya señaladas algunas funciones dramáticas de las formas interrogativas (ver Interrogatorio en esta misma sección), el recurso a la pregunta sin respuesta (por ejemplo, en los Ejs. 27 y 28) puede producir un efecto doble y contradictorio en el receptor: es focalizada una circunstancia relevante (pregunta), pero se deja sin confirmación (no respuesta). Una buena dosis de esta figura es raro que no desencadene una estimulante implicación de la actividad receptiva... que se carga también de creatividad. Hacer del lector/espectador una coautora es uno de los fines de esta metodología.

POLÍLOGOS

Neologismo que designa una de las más prolíficas anomalías del diálogo “y más allá”, proliferante en la dramaturgia contemporánea, es especial tras la difusión de “La noche árabe”, de Roland Schimmelpfennig (2001); aunque, como suele

ocurrir con las innovaciones, se podrían citar no pocos precedentes (por ejemplo: "Máquinahamlet", de Heiner Müller, 1977). Se trata de la inclusión, en los discursos de los personajes, además de las funciones dialogales y monologales, otras que podríamos llamar didascálicas, ya que contienen la descripción de percepciones espaciales y la narración de conductas físicas, propias y ajenas; es decir, el campo tradicionalmente reservado a las acotaciones. Se generan así interesantes tensiones entre los códigos verbales y no verbales, planteando un constante equilibrio sobre el abismo de la redundancia. ¿Debe el personaje hacer lo que dice y/o decir lo que hace? ¿Se solapan pues la palabra y la acción? Por otra parte, la acción propiamente dicha no siempre es representable escénicamente, y parece más bien apelar a la narrativa cinematográfica... Todo un desafío para la escritura dramática, la puesta en escena y la interpretación. Por ejemplo: ¿a quién dirigen la réplica el actor o la actriz cuando su palabra no es dialogal? ¿Al público? ¿A los otros actores/actrices? ¿A sí mismo/a? Tal como indica la consigna 6 del Ej. 20, simplificamos la amplia variedad de los posibles registros discursivos del personaje acotando solo cuatro modalidades: diálogos, monólogos interiores (o soliloquios), didascalias propias (el personaje enuncia lo que hace) y didascalias ajenas (el personaje enuncia lo que hacen los otros).

PROGRESIVIDAD

Admitamos que este asunto de la progresividad en el teatro -y más concretamente en la dramaturgia- es algo bastante difícil de definir, muy incierto de lograr... pero muy fácil de percibir: el interés decae, la atención flojea y uno acaba por ausentarse (física o mentalmente) de la experiencia artística, trátase de una representación o de la lectura de un texto. El esquema que figura en la sección MATERIALES (Progresividad. Primeras tentativas) es, en efecto, una aproximación tan abstracta como insuficiente al tema. Su única utilidad podría consistir en suscitar en quien lo lea una reflexión que, para dar frutos, tendría que aplicarse a las propias experiencias de espectador y lector de teatro. En relación con los ejercicios, la mayoría de los protocolos están concebidos para generar vectores progresivos (crecientes o decrecientes), aunque el término progresividad y sus derivados no siempre aparece en ellos (sí en Ejs. 11, 12, 17-V, 17-VIII, 17-X, 17-XIV, 19, 22, 23, 26, 29, 31, 32, 34, 36 (1) (3)). Sugiero que se preste también atención a las expresiones sinónimas, como incremento (Ej. 5), evolucionar (Ej. 6), gradualmente (Ej. 9), dosificar (Ej. 13), paulatinamente (Ej. 28) y la locución ir + gerundio (Ejs. 6, 8, 14), ya que permiten dar concreción a algunos de los "lugares de la obra" en que se manifiesta la progresividad, según el mencionado esquema de MATERIALES.

PÚBLICO FICCIONALIZADO

Redundando en algunos de los “problemas” que (me) plantea el monólogo al público (ver más arriba, en esta misma sección), debo admitir que parecen disolverse cuando me enfrento a la Modalidad III – B) de mi clasificación. Atribuir al público real una identidad ficticia (socios de un club, miembros de una secta, obreros en huelga, accionistas de una empresa, vampiros jubilados, etc.), no solo elimina las ambigüedades de su relativa “inexistencia” dramática, sino que, en cierto modo, transforma la penosa soledad del monólogo en una vibrante obra de masas... dependiendo del número de espectadores, claro. Bromas aparte, la confrontación del individuo con la colectividad que esta modalidad permite abordar, además de su interés temático, ofrece la posibilidad de rehabilitar el vetusto esquema -“ni muy riguroso ni muy claro”- que incluí en la Parte II con el título de “RUPTURA DE LA CUARTA PARED”. Se indica en él que la ficcionalización del público “comporta tres tareas dramatúrgicas”, tareas que recaen básicamente en el propio discurso monologal. Es la palabra interpelativa del personaje la que debe ir procediendo a atribuir una concreta identidad ficticia al conjunto de los espectadores, reiterando los datos necesarios con creciente precisión e incluso, si se requiere que no sea un conjunto homogéneo, diversificándolo hasta la particularización. Además, para que esta colectividad concreta no sea un mero órgano auditivo (pretexto para urdir un monólogo autogenerado), su presencia allí, aparte de ser la motivación principal de la comparecencia del personaje y de su palabra, debería ir modulando su conducta hasta, en último término, determinar su destino. Hipotéticamente, un hábil trazado de interacciones supuestas entre personaje y audiencia (o entre actriz y público) debería enriquecer y *complejizar* los procesos de implicación del receptor en la ficción. El esquema incluso detalla este trayecto:

- 1) Aquiescencia lúdica de la convención.
- 2) Identificación con el rol ficcional asumido.
- 3) Vivencia compleja y turbadora del desdoblamiento.

Sin duda, por aquellos años, mi creencia en los poderes del texto dramático estaba en una fase álgida... Pese a todo, intentar este trazado en el Ej. 8 puede ser interesante. Y, ya puestos, quizás incluso valga la pena revisar, de la Parte I, uno de los siete arcaicos protocolos rescatados del Cuaderno de Medellín: Monólogo modalidad 3 – b (El locutor interpela al público ficcionalizado). Es posible también, en algunos de los

ejercicios en que un personaje se dirige al público como “audiencia indeterminada” o sin especificar, conculcar el protocolo e inventarle una identidad que revierta incluso el sentido de la escena. Por ejemplo, en los Ejs. 14, 17-IX, 17-XIX, 22, 33...

REITERACIONES, REPETICIONES

No es necesario recordar el esencial papel que desempeña la repetición en otros lenguajes artísticos (música, poesía, danza, arquitectura, artes plásticas...) para justificar su legitimidad en la composición dramática. Entre las diversas formas y funciones que puede comportar el uso de figuras reiterativas en el texto, hay un factor común: en todas se produce un incremento de la relevancia de lo repetido... a la vez que una mayor o menor distorsión de su significado. El paradójico efecto se da tanto cuando la repetición (de una secuencia de diálogo, por ejemplo) es literal, como en los Ejs. 7, 16, 17-X, 19, 25, 32, como cuando se trata de repetición invertida (las réplicas que dijo **A** las dice ahora **B**, y viceversa: Ej. 18). Las reiteraciones frecuentes en el habla de un personaje (véase Pinter) nos acercan más bien al terreno de las distorsiones comunicativas, síntomas tal vez de turbulencias interiores (Ejs. 17-I, 17-VI, 17-X, 33 y 39) . Más complejas son sus consecuencias semánticas en la disposición del Ej. 40, cuya estructura fragmentaria se sustenta sobre el mecanismo **repetición con variación**, y en el Ej. 34, única muestra aquí incluida de Dramaturgia Sistémica, territorio poco explorado de lo que podría ser un ámbito fronterizo entre figuratividad y abstracción. Si tuviera que señalar un precedente innegable, solo se me ocurre un nombre: Samuel Beckett.

RETROALIMENTACIÓN DEL DISCURSO

“El oyente está en el hablante”, formula categóricamente la Pragmática Lingüística. No voy a insistir hasta qué punto, tanto en los Laboratorios de Dramaturgia Actoral como en los Talleres de Dramaturgia Textual, sugiero la conveniencia de dar prioridad a lo interrelativo sobre lo meramente expresivo o informativo (ver, en MATERIALES, Complejidad del discurso del personaje). Esta debería ser una ley general para todos los ejercicios, pero me limito a proponer el monólogo “Hacer es decir” (Ej. 38) como ejemplo de un “diálogo” en que la palabra de **A** está permanentemente determinada por el silencio y las acciones de **B**. De nuevo el último Stanislavski -según testimonio del director y maestro Antoine Vitez- decía a los actores: “¡No busquen nada dentro de sí mismos! ¡Dentro de sí mismos no hay nada! ¡Busquen en el otro!”. Y yo añadiría: “Y también en lo otro, en el entorno material y concreto en que se da la interacción”... (Ver, al respecto, en esta misma sección, Espacios, lugares).

SITUACIÓN CRUCIAL

Término que solo aparece en el Ej. 14, para designar un estado de inestabilidad o desequilibrio del personaje, quizás motivado por un cambio drástico en su circunstancia o por un dilema que debe resolver ya, y del cual depende su futuro. A veces es útil suscitar en la situación del personaje un momento crucial (o partir de él), ya que es determinante de la transformación, de la variación, de la modificación. O sea: del movimiento dramático.

SOLILOQUIO, MONÓLOGO INTERIOR

De las muchas contaminaciones producidas entre la narrativa y el teatro a lo largo de la historia, las que entrelazan estas dos figuras discursivas desde finales del siglo XIX hasta hoy son de las más prolíficas. El arcaico soliloquio deriva hacia el monólogo interior por influjo de novelas como “Han cortado los laureles”, de Edouard Dujardin (1887) y de “Ulises”, de Joyce (1922). Pero también podría hablarse de una cierta “dramatización” del punto de vista narrativo, como ocurre en “La señorita Elsa”, de Arthur Schnitzler (1924) y “El ruido y la furia”, de William Faulkner (1929). Por esos mismos años, en 1927, Eugene O’Neill escribe “Extraño interludio”, considerado como el primer texto en que irrumpe claramente la forma del monólogo interior, insertándose entre los diálogos convencionales. Los pensamientos de los personajes, a veces en franca contradicción con sus discursos conversacionales, instauran un doble plano en las situaciones realistas de la obra. Aunque no ocurra así en la obra de O’Neill, sugiero en mis talleres que se busque un registro estilístico claramente diferenciado para el habla interior, ya que, como sabemos, el pensamiento no transcurre solo por el territorio del lenguaje. Y menos aún, por un lenguaje semántica y sintácticamente logocéntrico. En el Ej. 6, (“Te conviene romper”), el discurso de **B** permite explorar esta forma (quizás inconexa, impresionista, paratáctica, “poética”...) para exteriorizar el fluir del pensamiento, en contraste con el habla de **A**. (Ver también Ejs. 15, 17-VII, 17-XVI, 18, 20, 35, 36(1) y 39)

SUEÑO, (RELATO DE)

Relatar un sueño puede permitir, en medio de una situación más o menos realista, entrever un jirón de otras lógicas, de otras poéticas, que aproximen la acción al ámbito del enigma. Además, al contar un sueño a alguien, hay una intención subyacente, un objetivo, algo que, en cierto modo, queremos obtener del otro. Puede verificarse este misterioso poder del sueño en los Ejs. 4, 17-IV, 21 y 25 variable 3.

TAREA FÍSICA, ACTIVIDAD, ACCIÓN FÍSICA

A menudo, la inserción en el texto de didascalias referentes a la conducta física de los personajes se convierte en un campo de batalla entre la autora y el director (he escuchado decir a algunos de ellos: “Yo, las acotaciones, ni las leo”. O incluso: “Hago que las borren antes de distribuir el texto”). No obstante, como soy de los que piensan que, a menudo, el sentido de las palabras no está en ellas (o solo en ellas), sino en todo aquello que las circunda, incluidas las conductas físicas de los hablantes, me permito reclamar el derecho de insertarlas en el texto como prerrogativa autoral. Repito: en tanto que responsable de organizar los planos de significación que operan en el texto, reivindico el aprendizaje de ese idioma esencial de la comunicación humana: la acción física. Luego, las directoras que hagan lo que quieran... Ver, pues, la larga lista de ejercicios en que se ejerce este derecho: Ejs. 4, 6, 9, 12, 13, 14, 17-V, 17-VIII, 17-XII, 19, 22, 23, 24, 27, 31, 32, 34, 35, 36, 37, 38, 39 y 40.

TRENZADOS NO CONSECUTIVOS

Se trata, simplemente, de una de las Variables anómalas del diálogo conversacional (ver, en MATERIALES, Tipos de diálogo), que consiste en entrelazar de un modo caótico (o, mejor, en un orden no lógico) las réplicas de cada uno de los personajes, de modo que ninguna de ellas se corresponda con el sentido de la inmediatamente anterior. Se deriva del concepto, ya comentado, de la línea múltiple del pensamiento (ver Ej. 21), y consiste en producir un efecto de “turbulencia” comunicativa, expresión más que probable de la alteración emocional de ambos hablantes. Reaparecen, sí, los temas ya tratados en anteriores secuencias del diálogo, pero sin respetar el principio de cooperación ni las máximas que deberían regir una situación conversacional (ver, en MATERIALES, DECIR ES HACER). En cualquier caso, la tal variable solo se incluye en Ej. 19, que propone precisamente un “diálogo no lineal”.

TRÍADA

Aparte de su significado en el ámbito musical, la tríada es un concepto sumamente útil para entender determinados fenómenos sociales y configuraciones psicoafectivas. En principio, se trata de un sistema formado por tres miembros en interacción duradera. Puede tratarse de personas, familias, grupos, sociedades, empresas, naciones... Y una de sus propiedades más recurrentes es la de construir y deconstruir coaliciones entre sus tres miembros. Una primera tentativa -por mi parte- de aplicar la Teoría de las Tríadas a la dramaturgia se encuentra en la

sección MATERIALES: **Situaciones triádicas**. En Dramaturgia Actoral abundan los ejercicios basados en esas 13 situaciones, que no sería difícil ampliar. Los Ejs. 11 y 12 son definidos precisamente como Tríadas, pero también podrían serlo el 9, el 10, el 26, el 27, el 34 y el 35. Y si nos lo propusiéramos, cabrían en esta familia aquellos protocolos en los que figura un personaje **C** que, sin hacerse presente, constituye el tercer miembro de una tríada truncada. (Ver, más arriba, **Personaje ausente**).

IBA A SER LA HISTORIA DE UN CUADERNO

O EPÍLOGO PARA LEER ANTES

Me compré un cuaderno en el chino de Tirso de Molina. Es una costumbre que tengo: nuevo taller, nuevo blog de notas. Ahora que lo miro me parece cursi. Tiene a las Supernenas en la portada. Yo nada tengo que ver con esas... ¿Muñecas? Yo soy de la generación de Barbie y de Chabel. Aparentemente están mejor las Supernenas. Por lo menos tienen la cara redonda y el cuerpo de niña. A lo que iba: me compré el cuaderno muy cerca de la sede del Nuevo Teatro Fronterizo. Quién sabe por qué elegí algo tan hortera. Seis años después, lo saco de la caja donde guardo los apuntes. Por suerte, no está en un altillo sino en la parte baja de la estantería. Lo huelo. Nada especial. Lo abro... Un pequeño enunciado en azul:

Taller de dramaturgia actoral. Noviembre de 2011.

El peso de seis años me cae encima de repente. Trato de traer a la memoria alguna imagen mía de aquel entonces. Se me viene un jersey morado de cuello vuelto. Puede que lo llevara puesto ese día. Puede que no. Continúo leyendo:

«El arte del actor es el arte de la mentira»

Vaya. Ahora no me escandaliza, pero me imagino que a la Eva de aquella época (que se había apuntado a un taller promovido por la Unión de Actores y, por lo tanto, en calidad de actriz) tuvo que impactarle. ¿No consistía la interpretación en la búsqueda permanente y obsesiva de la famosa verdad? «Hagamos verosímil el engaño», continué escribiendo.

Nueva página. Me detengo al leer otro párrafo:

«¿Debe ser la coherencia un rasgo fundamental para la creación de un personaje? ¿No somos en la vida seres contradictorios, poliédricos e imprevisibles? El personaje “se hace” a lo largo de la obra. Es la suma de sus interrelaciones, lo que dice pero también lo que hace. Lo que muestra y lo que esconde. Lo que tiene y lo que anhela. Lo que vive y lo que sueña.»

No digo yo que éstas sean las palabras exactas de José. Ya sabemos que de lo que uno dice a lo que otro entiende... Y no digamos de lo que uno mismo cree comprender a lo que luego escribe. Por no hablar del “retoque” que acabo de hacerle al fragmento para que forme parte de este epílogo.

Pero no sigamos con los apuntes. Esto no va de apuntes. Esto pretende ser la historia de un cuaderno. ¿Lo pretende?

Sigamos.

Paso las páginas. Tienen ese tacto tan característico de las personas que apretamos mucho el boli contra el papel. Me fijo en que apenas hay dibujitos en los márgenes. Buena señal.

Y entonces llego a ese día. A esa anotación que, sin saberlo, buscaba desde el principio. No tiene fecha exacta y está escrita con tinta negra:

Práctica de dramaturgia textual basada en un protocolo titulado *Silencio grávido*.

Ese día...

Me da pena que no esté fechado.

Ese día inexacto...

¿Llovía? ¿Qué abrigo tenía yo ese día? ¿Ya me habría mudado a la calle Calvario? ¿Estuvimos en el aula grande o en la pequeña? No lo recuerdo y, sin embargo, aquella tarde iba a suceder algo que en el argot de guión cinematográfico se conoce como punto de giro. ¿Es posible que no guarde imagen alguna de aquel momento? Lo es. Qué raro. ¿No se supone que los acontecimientos importantes se recuerdan con detalle? Empiezo a comprender. Claro que tengo un recuerdo nítido, pero no del Nuevo Teatro Fronterizo. Porque ese día yo no estuve allí. Ese día yo estuve junto al portal de una calle poco transitada. Ese día era, en realidad, esa noche. Y esa noche apareció una chica: Ana. Llevaba gorrito negro y tenía un herpes en el labio. Parecía nerviosa, angustiada. Quizá por eso, cuando vio a aquel barrendero negro, no dudó en abordarle.

ANA: ¿Sabes cómo se quita la tarjeta del móvil? ¿La pequeñita? ¿Cómo se llama? Yo es que... (Le muestra una batería) Le he quitado esto pero lo otro no sé dónde está. Todos los móviles tienen una, ¿no? ¿El tuyo la tiene?

BARRENDERO: ...

ANA: ¿No sabes? ¿Tienes móvil? Si quieres te vendo éste.

Sí. Hay vida en los "protocolos". Hay universos detrás de esos enunciados que parecen sacados de una clase de álgebra. Y, por extrañío que pueda parecer, es tan liberador someterse a sus normas... Pueden parecer yugos, sí. Pero yugos de cartulina. Yugos que señalan, sin aprieto, sin asfixia, una dirección.

No había ya vuelta atrás. Las consignas de aquel ejercicio me habían transportado a ese pliegue (o a esa frontera, como le gusta decir a José) que se halla entre el mundo real y el imaginado. En ese sitio te sientes un auténtico voyeur. Ahí podrás observar, sin ser vista, a tus personajes. Ahí olerás la pólvora de la cerilla, sentirás la humedad de la lluvia sin que tu piel se moje, escucharás, desde el búnker, el silbido de la bala, no podrás abrazar al niño que llora pero sí te conmoverá su llanto...

Ese día yo volé con la ligereza que otorga la omnipresencia. La mano se deslizaba ágilmente por el cuaderno. No había abismo blanco ni miradas al techo. A partir de ese día comencé a llamarme a mí misma dramaturga. ¿Por qué tardé tanto en hacerlo, si tenía formación y experiencia suficiente? ¿Fue por ese protocolo?

Después de ese día, hubo otros. Palabras. Escenas. Fragmentos. Textos. Obras. Estrenos. Libros. ¿Y si mezclo este esquema con aquél? Lo hago. ¿Y si pruebo a introducir ahora...? Lo pruebo. ¿Y si, basándome en la teoría de los actos de habla...? Ensayo y error. ¿Qué tal si ahora el personaje cambia de tema? Acierto y me equivoco. No son recetas, como dice José, pero sí disparadores creativos. Sí dispositivos que generan mundos.

Quien enseña sin emancipar, embrutece, dice Rancière. Yo añado: quien enseña con recelo, quien acumula saberes para él solo, podrá llamarse comunicador por horas pero no maestro.

Las enseñanzas que contiene este libro han sido emancipadoras para varias generaciones de autores y de autoras. Sólo hay que leer las biografías que contienen las solapas de las obras contemporáneas para comprobar que el nombre de Sanchis Sinisterra aparece citado en la mayoría.

Pienso en una joven, una chica que aún está en el instituto. Quiere ser dramaturga pero todavía no lo sabe. Es a ella, es a ti, a quien me dirijo ahora: guarda este libro en un lugar accesible. Tienes suerte porque ya no hay viento que pueda llevarse sus palabras. No quieras comprenderlo todo de golpe. Pon en duda lo que consideres. Piensa en él como en un pasaje. Un pasaje al escondite, a ese rincón donde te vuelves borrosa para mirar con nitidez. Observa. Espera. No intervengas. Confía. Va a suceder. Deja que hagan. Este libro te llevará a mundos imprevisibles de los que podrás dar cuenta. Estas páginas te conducirán a la frontera, al confín: al lugar en el que lo posible ocurre y tiene forma de teatro.

Eva Redondo



CATÁLOGO

PEDAGOGÍA TEATRAL

La mejor colección en pedagogía de la expresión y teatro

- Manu Medina. **Teatro y... ¿discapacidad?**
Teatro Brut. Teatro Genuino. Bases teóricas, experiencia y propuestas prácticas.
- I. Pintor y M. Pintor. **Teatro, psicología y vida cotidiana**
De la vida cotidiana al teatro, pasando por la psicología.
- D. Danzi y G. Danzi. **Glotodidáctica Teatral**
O como utilizar teatro para enseñar lenguas extranjeras.
- L. Dorrego, A. de André, S. Humbrías. **Coaching a Escena**
Más de 100 dinámicas para nuestras sesiones de coaching..
- T. Motos et al. **Otros escenarios para el teatro**
Teatro para el cambio · Personal · Social · En la educación · En la empresa.
- A. Cantos **Quiero ser actor de cine**
Guía práctica para construir un personaje inolvidable.
- F. Bercebal **Los límites del círculo**
De la filosofía al arte escénico pasando por propuestas prácticas.
- El Glayu **Las montañas mágicas**
Trabajar teatro con personas mayores
- T. Baraúna y T. Motos **De Freire a Boal**
Pedagogía del Oprimido · Teatro del Oprimido
- C. Malavia **De la puesta en escena a la puesta en esencia**
12 preguntas. Lazos de unión entre el mundo médico y el teatral
- C. De Matteis **Cuando Stanislaski conoció a Buda**
Orientaciones para interpretar en Cine Teatro y Televisión
- A. Martínez **Cuaderno de dirección teatral**
La figura del director. El cuaderno de dirección
- M. Mato **El baúl mágico**
Imaginación y creatividad con niños de 4 a 7 años
- El Glayu **Teatro para educar**
Propuestas textuales para educar contenidos transversales
- T. Motos y F. Tejedo **Prácticas de dramatización**
El libro básico de la teoría y la práctica de la dramatización
- Carles Castillo **Improvisación. Arte de crear el momento**
El compromiso del personaje, la creación del espacio...
- C. Castillo **Mimo. El grito del gesto**
Manual práctico de 25 sesiones, con ilustraciones
- T. Motos y L.G.Aranda **Práctica de la Expresión Corporal**
Manual Fundamental para el trabajo de esta disciplina
- Mercedes Ridocci **Creatividad corporal**
Composiciones basadas en trabajos de investigación
- F. Bercebal **Drama. Un estadio entre juego y teatro**
Un estadio intermedio entre juego y teatro
- F. Bercebal **Un Taller de Drama**
25 sesiones, con CD-rom para programar
- T. Motos y G. Laferrière **Palabras para la acción**
Términos de teatro en educación e intervención sociocultural
- Varios **Sesiones de trabajo con los Pedagogos de hoy**
Distintas propuestas de estos profesionales
- C. Poulter **Jugar al Juego**
Recopilación de juegos de Drama y Teatro
- P. Bayón **Los recursos del actor en el acto didáctico**
Definición de los recursos aplicables a la enseñanza
- M. T. Farreny **Pedagogía de la expresión. C. Aymerich**
La teoría y la práctica de esta adelantada de la expresión
- A. Forés y M. Vallvé **Didáctica de la educación social**
El teatro de la mente y la didáctica educativa
- Varios **Animación a la lectura teatral**
Propuestas prácticas para animar a leer... teatro.
- A. J. Fernández **Teatro para clásicas**
Dos obras y propuestas para su trabajo en el aula
- A. J. Fernández **Dramatizaciones de mitos y leyendas griegas**
Piezas breves con propuestas didácticas partiendo de mitos clásico



EDITORIAL

TÉCNICA TEATRAL

Imprescindibles para cualquier proyecto teatral



- Teatrología. Nuevas perspectivas** C. Rodríguez y M. Vieites
Homenaje a Juan Antonio Hormigón.
- Didascalías** M. Martínez y S. Golopenti
Estudio profuso y práctico de las acotaciones teatrales
- 22 escenas para la interpretación** L. Dorrego
Los lenguajes dramáticos
- Robert Wilson. Arte escénico planetario** P. Valiente
Visión técnica y teórica de este artista
- Manual de técnica vocal** V. Blasco
Teoría y práctica individual
- Expresión corporal · Teatro europeo s.XX** M. P. Brozas
Repaso histórico y técnico. Teatro y danza
- J. S. S., una dramaturgia de las fronteras** M. Martínez
Texto apostillado sobre su obra
- Hacia un tercer teatro** Ian Watson
'Eugenio Barba y el Odín teatral'
- Sesiones con los Dramaturgos de hoy** Varios
Distintas propuestas de estos profesionales
- Dramaturgia de textos narrativos** J. Sanchis
Teoría y práctica de un proceso de creación

eTEATRO MANUALES

Ebook y transmedia en ÑAQUE

Teatros de transformación A. M. Fernández
Técnicas teatrales aplicadas

Creatividad Teatral R. Boluda y F. Carrillo
Procedimientos metodológicos para la interpretación

De la Imagen a la escena X. Palanca
Expresión Dramática a través de las artes plásticas

Dramaterapia T. Motos
Teatro terapéutico para el cambio personal

Teatro en la educación A. Navarro
Nuevos enfoques del teatro en educación

Dramaterapia y neurodrama D. Ferrandis
Teatro con ancianos, en residencias de tercera edad

Teatro en las organizaciones D. Stronks
La formación del profesional dentro de la empresa

Hacer, Sentir, Pensar J. Moreno y J. Paredes
Actividades para mejorar la comunicación en educación

Dirigir Teatro G. Cárdenas
Guía para afrontar la dirección teatral amateur o profesional

Teatro, el arte en la enseñanza P. Mascaró
Actividades para el taller de teatro con adolescentes

Hagamos Teatro F. Corrales
Manual-guía para montar una obra de teatro

Dispositivo y Artes M. Martínez · Euriell Gobbè
Una nueva herramienta crítica para el análisis de producciones

De palique con Kike M. Pacheco
Reflexiones sobre el texto teatral en la escuela

Creatividad Expresiva en el arte del actor A. Cantos
Sesiones prácticas de trabajo teatral

El cubo líquido S. Hervitz
Un original enfoque teatral para el desarrollo de la creatividad



TÉCNICA ESCÉNICA

Necesarios para un buen proyecto escénico



- Regiduría** J. M. Labra
Técnica profesional del arte de la regiduría
- Técnicas de organización y gestión** M. A. Pérez
Técnicas aplicadas a las Artes Escénicas
- Tras la escena** M. Aguilar y A. Fdez. Torres
Reflexiones, comentarios, glosario de términos
- Teatro de Creación** C. Baldwin y T. Bicat
Proceso para un espectáculo
- Gestión de proyectos escénicos** M. A. Pérez
Gestión y Dirección técnica
- Gestión de salas y espacios escénicos** M. A. Pérez
Para gestión privada y pública
- Vestuario Teatral** M. Echarri y E. San Miguel
Cuaderno de Técnica Escénica
- Decorado y Tramoya** J. López de Guereñu
Cuaderno de Técnica Escénica
- Sonorización** M. A. Larriba
Cuaderno de Técnica Escénica
- Iluminación** J. C. Moreno
Cuaderno de Técnica Escénica