

Reivindicación do dramaturxista

***Dramaturxia. Teoría e práctica*
Afonso Becerra de Becerreá
Editorial Galaxia 2007**

En 2002, cando o proxecto dunha Escola Superior de Arte Dramática para Galiza parecía que ía alcanzar concreción nun horizonte temporal máis ou menos próximo, a Editorial Galaxia iniciaba a súa Biblioteca de Teatro, unha colección editada grazas a un convenio co IGAEM coa que se pretendía coadjuvar a reparar a carencia de textos teóricos recentes á volta de disciplinas relacionadas coa práctica escénica.

Após sete números asinados por especialistas estranxeiros –en que se atendían aspectos relacionados coa interpretación, a teoría do teatro, a dramaturxia ou a escenografía–, a serie de manuais de grande formato daba un xiro no que a autoría dos seus títulos se refire, pois confiaba a Mónica Groba a elaboración dunha monografía consagrada á linguaxe musical. Continuando esta liña de estudos realizados por investigadores galegos, en datas recentes editábase o noveno volume da colección, segundo dos realizados por especialistas do país. O equilibrio entre a produción e a importación –a través da tradución– representaría, se se alcanzara realmente, un indicio máis de madurez do noso sistema teatral.

Nesta ocasión, a Biblioteca de Teatro tira do prelo o volume *Dramaturxia. Teoría e práctica* da autoría de Afonso Becerra de Becerreá, titulado superior nesta especialidade polo Institut del Teatre de Barcelona e profesor da materia na citada Escola Superior de Arte Dramática de Galiza, para alén de dramaturgo e intérprete.

O estudo é precedido dun prólogo asinado por María Xosé Queizán en que se aborda o valor político que a actividade dramática posúe e a súa potencialidade na construción dunha Galiza democrática.

O punto de partida

Antes mesmo de definir o concepto ao que está dedicada a monografía, o autor consagra o primeiro dos doce apartados en que estrutura o seu traballo a unha particular declaración de principios. So a epígrafe «A dramaturxia do pracer», Becerra explicita o alicerce –a clave fundamental– sobre a que vai erguer a súa construción, marcando claramente as distancias con esa rancia tradición española que aínda se pode rastrexar –mais agardemos que en recesión definitiva– que dá prevalencia ao sufrimento sobre o estudo da forma e sitúa o exhibicionismo sentimental como eixe ou motor da arte interpretativa.

«A arte debe facernos gozar co agradable, co amable, co maravilloso, co delicioso, pero tamén co terrible, co amargo, co doloroso, co polémico» declara o autor. «A fruición e o pracer da dramaturxia [...] non só atinxe á recepción á que vai destinada senón tamén aos que a executan, dramaturgo, director escénico, actor, etc., xa que a ledicia de quen fai algo con goce transmítese dun xeito case animal a quen recibe ou percibe ese traballo».

En definitiva, reivindicación do gozo, do xogo, da complicidade. Cando a celebración dramática se afasta deste presuposto e se esquece de propiciar o pracer do espectador –pracer lúdico, estético, festivo; mais tamén ritual, social...– perde o favor popular e dá en se converter nunha cerimonia autocompracente carente de destinatario. O teatro galego vive sen un apoio popular decidido desde a segunda metade da década de oitenta e as políticas planificadoras desenvolvidas non alcanzaron a fidelizar realmente un público para a nosa actividade escénica. E neste

punto non podemos deixar de formular unha pregunta: por que a práctica totalidade das campañas deseñadas para gañar público teiman en levar o teatro á rúa, normalmente de graza, e non cultivan o valor social, ritual, cerimonial, doutro tipo de consumos? Sospeitamos que o pracer que experimentan os asistentes ás representacións operísticas do Festival Mozart da Coruña, por exemplo, vai alén da beleza da representación e da interpretación musical. Porén, o teatro galego vese sistematicamente privado deste tipo de connotacións, de maneira que o incapacitamos para reportar aos espectadores «goces sociais» derivados da súa asistencia. Infelizmente, a subsidiariedade da nosa cultura continúa moi interiorizada –mesmo nos responsábeis da planificación teatral– e aínda se asocia inconscientemente a pompa e o boato social ás producións foráneas e o populismo e a accesibilidade ás galegas.

Con todo, tampouco estaría de máis que os propios creadores teatrais valorasen a súa parcela de responsabilidade, repasando se permitiron –se están a permitir– un goce pleno e real do espectador.

Dramaturxia: de que estamos a falar?

O seguinte punto sobre o que centra a súa atención Afonso Becerra é a definición da disciplina obxecto de estudo e os recursos e códigos dos que se serve. Até cinco capítulos do libro –os que van do segundo ao sexto– están dedicados a esta tarefa e desde o comezo evidencia que non se vai limitar ás fórmulas dramáticas clásicas, xa que o seu obxectivo é trazar a historia da «arte de compoñer o drama» desde as orixes da linguaxe escénica á nova organicidade do teatro contemporáneo.

Definida polo autor como «o manual de instrucións para un espectáculo», a dramaturxia ultrapasa definitivamente a idea de adaptación dun texto literario e engloba todos os materiais que interveñen nunha escenificación –até o extremo de poder darse o caso de dramaturxias sen soporte literario. Ponderando na súa xusta medida o proceso dramaturxico, evítase tanto a literaturalización do feito dramático, como o xogo escénico caprichoso carente de sentido dramático.

O dramaturxista

Despois de se ter detido nos recursos dramaturxicos e nas convencións teatrais, así como nas interaccións que se poden dar entre o espectáculo e o espectador, Becerra céntrase nos ámbitos de actuación do dramaturxista, tomando como referencia o papel que xoga nas tradicións teatrais en que existe a diferenza entre este e o dramaturgo.

Segundo nos explica o autor, nos países en que a figura do dramaturxista está plenamente vixente –os nórdicos e os da órbita xermánica–, para alén de servir de contrapunto ao labor do director –na medida en que se encarga da preproducción e da posproducción do espectáculo–, o dramaturxista é o responsábel da definición da liña estética e do ideario da institución para a que traballa. Por iso, é a el a quen se encomenda a programación do teatro.

Volvendo á realidade galega, o rol do dramaturxista non existe como tal e as súas funcións adoitan ser repartidas entre o director do espectáculo –as relacionadas coa preparación do material– e –as que teñen a ver coa posproducción– polo distribuidor, cando existe, ou a figura empresarial. A identidade estético-ideolóxica defínese, no mellor dos casos, en referencia aos centros de produción –isto é, ás compañías– e a programación dos espazos de exhibición recae en técnicos desvinculados da creación escénica e, coas evidentes excepcións, descoñecedores da tradición dramática e dos movementos teatrais que se están a producir na actualidade. A súa función límitase, por tanto, a escoller entre as producións galegas que se ofrecen, normalmente a través das redes institucionais, ou, nos casos máis privilexiados, a determinar que porcentaxe da programación vai ser cuberta por espectáculos procedentes do exterior.

É vello o debate sobre o papel que desenvolven os programadores no noso país e os preconceptos e arbitrariedades que comparecen nalgunhas das programacións. Aliás, os teatros galegos son concibidos, no xeral, unicamente como espazos de exhibición, sen liña programática expresa nin creadores adscritos.

Mais tal vez sexa o momento de reflexionar, agora que se está a debater un Plan das Artes Escénicas para Galiza e se insiste no potencial económico das chamadas «empresas culturais», sobre os modelos de programación vixentes no país e a eventual incorporación da figura do dramaturxista ao noso panorama teatral.

Significativamente, a idea inicial de abrir este ano un percorrido de Dramaturxia na Escola Superior de Arte Dramática –itinerario que se sumaría aos xa existentes de Dirección de Escena e Interpretación Textual– tivo de ser desbotada por falta de matrícula, de maneira que o noso sistema teatral non vai formar, polo de agora, especialistas nesta disciplina. A pregunta é se non se sumará ao descoñecemento sobre a función destes profesionais a falta de demanda real de dramaturxistas.

Teoría e práctica

Afonso Becerra titula o seu traballo *Dramaturxia. Teoría e práctica* e esta dupla vertente non fica limitada a un desexo, pois en todo momento existe unha vontade de concretar o discurso teórico en exemplos precisos tomados das tradicións dramáticas máis próximas. Esta tendencia ponse definitivamente de manifesto a partir dos capítulos dedicados ao texto dramático, onde enumera ás diferentes tipoloxías textuais e a variabilidade no discurso das personaxes.

Neste punto faise evidente a largueza da cultura dramática do autor –que realiza explicacións prácticas a partir de fragmentos dunha centena de pezas diferentes– e a aspiración de non se limitar á dramaturxia clásica, pois son numerosos os exemplos das novas maneiras do teatro contemporáneo.

Aliás, a súa non é unha ollada subsidiaria da realidade galega –visión altamente frecuente entre os galegos formados no exterior. Desde as primeiras páxinas, Becerra fala do seu traballo como un «manual galego» e non defrauda estas expectativas, pois demostra ser un profundo coñecedor da realidade escénica de Galiza e da historia do noso campo teatral. A súa é unha ollada fresca, sólida e sen preconceptos, con recursos para contemplar a nosa realidade desde dentro e desde fóra, enriquecéndoa e relativizándoa dunha maneira saudábel.

Porén, tal vez cometa algún exceso taxonómico, levando a clasificación en tipos e subtipos a extremos innecesarios e entrando, por momentos, en terreos esvaradíos que non conducen a ningures –penso, por exemplo, na explicitación en centímetros das distancias entre personaxes que define a proxemia, cando no teatro todas estas dimensións poden estar metaforizadas a partir da convención.

O corazón, a columna vertebral e a respiración da dramaturxia

Os capítulos finais están dedicados á análise da personaxe dramática, da trama e do ritmo, considerados respectivamente polo autor como o corazón, a columna vertebral e a respiración da dramaturxia.

O repaso polas tipoloxías, funcións e graos de concreción da personaxe dramática, definida como unha suma de indicios e sinais que funciona como metáfora do ser humano, serve a Becerra para nos convidar a un apaixonante percorrido polos entes ficcionais máis representativos das tradicións dramáticas ás que temos acceso. Fronte ás concepcións máis monolíticas da transmisión de habilidades teatrais –de camiños pechados e fórmulas encorsetadas–, a galería de personaxes que describe abre aos creadores –intérpretes, dramaturgos, directores ou dramaturxistas– un mundo de camiños, de silencios, de personaxes ausentes, incompletas, intrigantes... deixando patente a altura docente do autor do manual.

A trama é o elemento en que menos se detén o estudo e a epígrafe a ela consagrada líquidase con certa precipitación. Aliás, en ningún momento fica

totalmente clarificada a diferenciación entre trama como urdime ou estrutura – elemento ao que se dirixe a análise– e esa outra concepción da trama como anécdota, historia ou sucesión de feitos –confusión moi frecuente entre os que se achegan á arte dramática.

Como demostran outras publicacións do autor, Becerra é un auténtico especialista en ritmo dramático e no último apartado deste manual logra suscitar o interese do lector por un concepto tantas veces relegado ou desatendido na creación escénica.

Cultivo da liberdade creativa

Cando se pensa nun manual vén rapidamente á mente a idea dunha sucesión de fórmulas, dun corsé. Malia os excesos taxonómicos, Becerra foxe desta concepción e teima en abrir portas á variabilidade, á especificidade... á liberdade, en definitiva. Liberdade que procede do coñecemento, un coñecemento que o autor demostra posuír e ao que nos convida con paixón e alegría.

Carlos Caetano Biscaíño