

Serge Ouaknine

---

*Ensayo*

# El proceso de creación de una pieza teatral

---

**Traducción:** Alicia Romero de Cutropia

---

Director de Teatro y Conceptor en Artes Visuales. Doctor en Letras y Ciencias Humanas de la Universidad de Paris (1986). Director del Programa de Doctorado en Estudios y Prácticas de las Artes en la Universidad de Quebec en Montreal, UQAM, Canadá. Profesor titular en Práctica y Teoría en la Escuela Superior de Teatro de l'UQAM desde 1983. Es autor de más de doscientos cincuenta publicaciones sobre teatro y artes contemporáneas, de ensayos sobre el pensamiento de Oriente y Occidente, de cuentos, poemas y novelas. Tiene una treintena de creaciones para teatro y cine y una ópera. Visitó Mendoza en agosto para impartir el Seminario de Licenciatura de Arte Dramático de los alumnos de las carreras de Artes del Espectáculo, Arte Dramático y Escenografía de la FAD.

---

Un texto dramático está terminado en su misma génesis, es decir, en el proyecto mismo de su encarnación. Las correcciones al texto original deben ser menores, o se corre el riesgo de que el mismo resulte demasiado “cocido”. No hay más receta que un juego de urgencia y de necesidad.

Cuando los actores están cerca, cuando el dramaturgo los rodea, las palabras vienen por necesidad y parecen inspirar la mano. En efecto, se trata de una ilusión óptica. El autor conjuga su urgencia personal y la proximidad física de sus interlocutores.

Cuando el horizonte de los actores es lejano o es hipotético, el escritor se encuentra solo, sin ese “muro de carne” que nutre su imaginario. La imperfección del texto y sus interminables correcciones lo llevan a alejarse de su intuición primera.

La urgencia es a la vez presente e infinita; inmediata como un trance que se apodera de su cuerpo y lo de/libera. Llamamos a esto texto inspirado, haya o no actores para sostenerlo.

Las palabras justas (aquéllas que surgen en el primer momento y no necesitan volver a ser dichas), se imponen con la sensación total de su destino y no solamente por las ideas que comunican. El tachón de la corrección es la marca de un destino demorado, una rabia titubeante, lágrimas simuladas. Cuando la boca y el vientre están separados, la risa no borra lo real.

Las palabras dejan de ser palabras cuando portan la textura de las voces. La voz imaginaria precede entonces a la voz real, como un sueño erótico disfrutado a pesar de la ausencia del cuerpo deseado. En todo decir verdadero subsiste, entonces, un duelo. El decir es un goce que llena esa ausencia.

No hay técnica certera que resuelva el problema de la inspiración, porque el escribir surge de un soplo que no puede ser imitado. Emerge de una epidermis presente, de una sensación palpable, de un lugar lejano, inaccesible, no menos carnal o solamente demorado.

La duda del escritor gira en torno de aquello que él cree que debe decir, ya que es el abandono a la omnipresencia de las voces a lo que él debe sucumbir. El ritmo es ese acto mágico que da certitud a una ausencia y que sólo el movimiento puede completar.

El arte, a priori, no conoce su mensaje, incluso si el artista sabe lo que hace. El arte consiste en un soliloquio poblado de locuras, de términos solidarios, celosos o ficticios, lejanos o próximos y de los cuales el “pañó de las esperanzas” está cargado de deseos. La oralidad surge de una urgencia pública e íntima para romper toda distancia en la escucha del otro. Escribir es entonces un gesto no siempre considerado de juventud o un testimonio de mortal finitud.

El escribir como el jugar, el filmar, el pintar, el danzar, como el hacer música, encarnan el sueño de reparar la escena de una historia burlada, de una fractura, de una pérdida, de una retracción, de un exilio, de un vacío, de un amor exaltado, del compartir las estaciones, a fin de que una memoria colectiva se recupere más allá de toda decepción y trace para cada uno como para todos la alegoría de una victoria o de un esfumarse.

Algunos escritores dejan dormir el texto largo tiempo sólo para aprender a morir en él; otros le agitan con frenesí para esquivar la muerte, para que la risa borre a la poesía, para que el duelo se transforme en un emblema y para que finalmente la alegría disuelva todas las ofensas y recomience el ciclo de los vivos.

En este camino de conocimiento, los actores viven el mismo drama de los dramaturgos, pero así como para éstos las palabras buscan encarnarse en cuerpos, para aquéllos los cuerpos deben volatizarse desgarrando las palabras. Lo verdadero es entonces siempre un disfraz de otra cosa diferente de la que se quiere enunciar. No existe la sonsa imitación del sentido o la apariencia de los locutores.

Lo que diferencia al arte de la terapia es que ésta tiende a la domesticación del lenguaje. Está en relación con una forma que cura, una disciplina lúdica, su universal transparencia. El artista, en cambio, curando sus heridas, trabajando para su ambición, imagina las figuras del mundo del que se nutre y la forma es solamente el trampolín para su profecía, la inmediata lectura de aquello que deviene.

Es por eso que los textos dramáticos esperan recibir como regalo del actor la posibilidad de que los descompongan, que los fragmenten en colores, que los visiten de nuevo, que los canten o los bailen, que los repinten con oscuras plegarias o con súplicas luminosas, desde la vulgaridad absoluta de un vómito o de un temblor, desde el tartamudeo que les da la inmanencia furtiva del tañido lúgubre.

Las palabras se apaciguan ante el contacto providencial no con aquello que les da la certitud de ser, sino con aquella voz que las llama hacia otro lugar. Las palabras esperan ser quebradas para ser verdaderas; se necesita más del instinto que de la inteligencia para quebrarlas. En esta tensión, un texto es definitivo cuando la voz está totalmente transfigurada.

Cuando la más elocuente intimidad se confunde con su delirio o su helada indiferencia, el actor es el motor de los efectos de la urgencia que vienen a provocar las palabras hasta la simplicidad evidente del artificio.

La mentira íntima del actor frente a las palabras es entonces el sueño de la verdad del autor a través de la cual se ofrecen la presencia y la verdad. Pero ese

mensaje viene de una auténtica herida o de una rabia, de una alegría imposible de compartir. Se denomina “partición” a ese trabajo que trasciende el texto, lo articula y lo conduce.

Cuando el actor quiere ser autor de su texto —la tentación moderna de endiosar lo cotidiano—, de hacer de sí mismo un objeto universal, él debe devenir intérprete de aquello que ha creado y, por lo tanto, quebrar su propia voz. Por eso, escribir es como una puesta en escena de las palabras con las que no se nutren los actores, salvo que la improvisación se confunda en la desmesura con el gesto físico de lo escrito.

Si los actores no mueren un poco en su ser, serán ladrones de palabras y no portadores del soplo.

Cuando el impulso inmediato alcanza un eco lejano, las palabras se queman en la boca de los artistas por una decantación simultánea. El imaginario íntimo del dramaturgo se desliza ahora hasta perderse en la sexualidad de la palabra. Es por ello que toda actriz, todo actor, busca una forma de éxtasis que va más allá de las palabras; un estado último que le da a la página todo aquello que es y también lo que se revela en su ser.