

Las dramaturgias del poder

Benjamín Galemiri

Dramaturgo

Profesor Escuela Teatro PUC

1.
Toda obra teatral esconde otra obra.

2.
La escritura teatral parte de una gran mentira, y esa gran mentira a veces oculta a lo sumo, una verdad a medias.

3.
La mentira en el arte es la biografía pero distorsionada.

4.
Cuando Orson Welles dijo que todos nacíamos con una máscara y que lo importante en la operación artística era saber cuántas máscaras había sobre la original, hablaba de mentiras y verdades a medias.

5.
En toda escritura teatral contemporánea hay un padre oculto, al que hay que denunciar y es lo que denomino las escrituras edípicas o escrituras del padre.

6.
Toda escritura es un acto de insurrección frente al padre.

7.
Toda escritura es revolucionaria porque intenta derrocar al padre para

instaurar una nueva escritura de poder o nueva escritura edípica.

8.
Este acto de rebelión está condenado al fracaso, pero en esa tensión cómica o dramática según el estado de ánimo del escritor, surge el habla del autor teatral.

9.
Toda historia esconde una contrahistoria.

10.
Pongo siempre el ejemplo a mis alumnos de Napoleón conquistando Polonia, y como contrahistoria, su abuelo agonizando. ¿Qué es más importante? No lo sé.

Solo sé que esa lucha, esa dialéctica incendiada, produce el verdadero movimiento dramático de la obra.

11.
Para mí lo que levanta una obra teatral es la moral o propuesta filosófica.

12.
Por eso digo: la moral es la estructura.

13.
En mi caso, la idea de la lucha por el poder privado o público entre hombres y mujeres.



14.

En mis obras el tema de la lucha del poder entre hombres y mujeres es la estructura.

15.

Pero cuando hombres y mujeres depongan su lucha por el poder, viviremos en sociedades plenas.

16.

La técnica es la emoción, escribimos como somos.

17.

Los diálogos son maquillaje, el lenguaje elusivo y los temas son excusas.

18.

Lo importante es la contrahistoria.

19.

Debajo de una historia hay otra.

20.

Al comenzar a escribir una obra teatral, hay que escribir otra inmediatamente que subsume a la original.

21.

En las escrituras actuales o escrituras de superficie, lo que es una cosa luego es otra, por eso son escrituras de superficie, porque el tema siempre está mutando y es aparente, elusivo o paradójal.

22.

Una cosa por otra, una palabra por otra, en el imperio de las palabras, que arrastran las acciones.

23.

Los tres actos clásicos del teatro, en las escrituras contemporáneas, están sublimados. Están implícitos, no se pueden nombrar, casi es un pecado mencionarlos, pero hay que creer en ellos místicamente.

24.

Como ya no son escrituras psicológi-

cas sino que ónticas, los personajes están siempre mutando, y es entonces una escritura de las máscaras.

25.

Tomo los diálogos como maquillaje y los temas como excusas.

26.

En mis obras teatrales los personajes entran no solo enmascarando sus rostros, o sus pasados, sino que también su lenguaje.

27.

Debajo de las palabras hay otras palabras, debajo de las identidades hay otras identidades, cuando los malentendidos que acarrear las palabras llegan a su punto álgido y sobreviene la escena del reconocimiento, que es el momento paradigmático o el momento que es el modelo que contiene todas las explicaciones y ninguna de la obra, caen las máscaras.

28.

La caída de las máscaras deja desnudos a los personajes como Adán y Eva frente a Dios, y dura solo algunos segundos, porque inmediatamente, como en las heridas, otra piel o máscara recubre los rostros de esos personajes.

29.

Pero ya las cosas no serán nunca más las mismas, y habrá un cambio de orden.

30.

Toda obra teatral presenta un orden que es alterado por una confesión fuerte o una agresión verbal que puede ser letal, y entonces se pasa bruscamente a otro orden.

31.

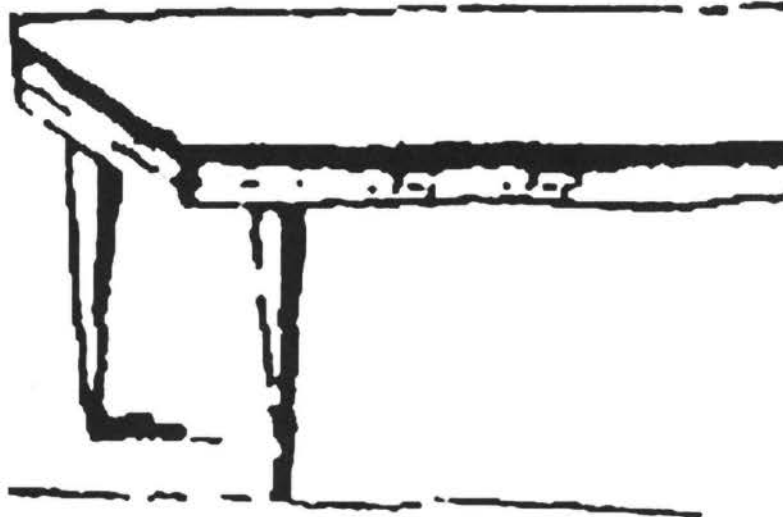
El lenguaje confesional o de purga es propio de las escrituras contemporáneas, que convocan la fusión de las escrituras de la modernidad, el yo, la biografía distorsionada, lo sagrado y lo profano, y el puente de oro con las grandes relatos de todos los tiempos, la comedia y tragedia griega y sobre todo, la Biblia.

32.

El punto de fuga, en toda situación dramática, hay que escapar a la monotonía del lenguaje y aceptar la polifonía.

33.

Si hay dos personajes en una escena discutiendo, quizá el niño llorando al fondo sea más importante y revele más de la furia entre ambos.



34.

Las palabras arrastran las acciones.

35.

No digo que todas las obras teatrales estén construidas según esa teoría, pero es como a mí me han resultado las cosas, y como he comprendido el mundo.

36.

Cuando hablo de escrituras paternas, debo hacer nuevamente un racconto, y hablar de mi infancia en Traiguén, que es la locación madre de todas mis obras.

37.

En Traiguén vivíamos con mi familia en un inmenso caserón en pleno centro de la ciudad.

En el primer piso, estaba la consulta de abogado y más tarde juez de mi padre, y en el segundo, era nuestra mansión pequeño burguesa sureña.

38.

Hipnotizado por ese ser tempestuoso y magnético, yo me colaba en las oficinas de mi padre, y lo espiaba mientras preparaba los alegatos.

39.

Mi padre ensayaba en voz alta a veces hasta cuatro posibles diálogos con sus clientes, y luego monologaba en plan defensor frente a un hipotético juez.

40.

Observando a mi padre aprendí lo que era la dramaturgia, y también lo que iba a ser Chile.

41.

Los tempestuosos cambios de carácter de mi autoritario padre, que me golpeaba cuando esperaba que me acariciara y me acariciaba cuando esperaba que me golpeará, me enseñaron más del Chile que pasa de la democracia a la dictadura y de la dictadura a la democracia que todos los libros de historia.

42.

Estos continuos arrestos de personalidad, este paroxismo de la violencia y esta angustia insurgente, que obligaban a mi padre a llevar el mundo de la justicia hasta la casa o al mundo de las emociones, me mantenían en permanente estado de culpabilidad, y eran las palabras o la imitación lo que me liberaban de esa pesada carga porque lo hacía reír.

43.

He dicho que los actos fallidos o que creí cometer frente a mi padre han construido mi dramaturgia, y que estoy a la espera del día del perdón, como en la tradición judía, en la que fui formado.

44.

En mis obras, el judaísmo está presente a través de ese deseo de destrucción del lenguaje, propio de los humoristas de la palabra, y también sobre todo porque estos charlatantes creen en las palabras hasta embriagarse de ellas, como si fuera Dios: son seres ebrios de Dios.

45.

Cuando mi padre murió en un accidente de automóvil, comprendí que iba a estar para siempre atado a esa sensación de culpa-literaria, y que esperar el día de la absolución se iba a transformar en mi espera personal del Mesías.

48.

Según mi esposa, mejor que no sea declarado inocente, porque ese día dejaré de escribir.

49.

Si mi padre me enseñó lo que era en la práctica la dramaturgia y la Historia de Latinoamérica, las mujeres me obligaron a perfeccionarme.

50.

Sin las mujeres yo hubiera sido un verdadero patán.

51.

Las mujeres me obligaron a transfor

mar mi patética vanidad en materia artística.

52.

Es verdad que mi obsesión sexual por las mujeres comenzó a los cinco años; la culpa la tiene el cine rotativo de Traiguén, que mezclaba filmes con Brigitte Bardot, María Félix, Mónica Vitti, Romy Schneider, Jeanne Moreau y Ursula Andrews con sus explosivos y ardorosos sex-appeals.

53.

Veo el erotismo en mis obras como una operación cómica y un comentario irónico sobre nuestra patética condición humana latinoamericana.

54.

Es verdad que soy un cineasta frustrado. Es verdad que tengo una productora que se llama Cineastas Frustrados Ltda.

55.

A los siete años mi padre, más parecido a Orson Welles que a Richard Widmark, me inscribió a un curso de cine por correspondencia a Hollywood, California.

56.

Me llegó una carta de Gregory Peck, que era el Presidente de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas

de Hollywood, y me envió como fin de curso una cámara de 8 mm.

57.

Hice películas de vaqueros ambientadas en las suaves praderas de Purén, filmes de James Bond en las trepidantes calles de Temuco, cine soft eróticos en el barrio Vitacura, recorrí todos los géneros y emulé a todos los cineastas.

Y terminé escribiendo obras teatrales falsas que escondían esa adoración casi sexual por el cine, y encontré una lengua.

58.

Hice el camino del poeta, y encontré una literatura electrónica, que se parece solo a mi biografía distorsionada.

59.

Es verdad que escribo para ser admirado por las mujeres, para ganar premios y ser un clásico a la fuerza, pero sobre todo para no fallarle a mi padre.

60.

Si en la primera hoja hasta la número diez los personajes se preguntan, ¿quiénes son los que son o quiénes dicen que son que los que son?, en la página veinte hasta la treinta, los personajes manifiestan lo que desean

o quieren (a veces, simplemente ser felices).

61.

En la página treinta hasta la cuarenta, como las palabras arrastran las acciones, comienzan los malentendidos hasta un momento en que el enfrentamiento es tan poderoso que se produce la escena del reconocimiento o caída de las máscaras.

62.

Los que decían ser de una manera son de otra.

63.

Este momento de purga produce un cambio de orden en la obra, y lo que era de una manera ahora es de otra, ya estamos en la página 50.

64.

Ya tenemos una obra teatral. Suena fácil.

65.

La técnica es fácil, lo difícil es la filosofía de la obra o su carga ideológica.

66.

Lo arduo es levantar una autoría, donde el escritor revela un mundo con sus propias reglas y leyes morales.

67.

Lo que nos fascina de los grandes autores de todos los tiempos, no es solamente sus diálogos vibrantes y maduros, o la peripecia incendiada de sus personajes, o lo entrañable de sus temas, sino que sobre todo, el concepto filosófico encubierto en la trama.

68.

Todo autor teatral es un filósofo enmascarado.

Por supuesto no será Husserl o Wittgenstein, pero si llega a ser al menos filósofo serie B estará salvado.

69.

Lo que liga una obra teatral a la otra, es la persistencia de su búsqueda moral y ontológica.

70.

Para mí, lo primero que hay que definir en una obra teatral es el concepto.

71.

El concepto domina la obra, y la narración la maquilla.

72.

Parto de la base que mis personajes son ontológicos y no psicológicos, y responden a un destino cómico o trágico.

73.

Lo que define estéticamente mi escritura es la construcción en abismo, que es la aparente ligazón en una escena y otra, donde se produce un salto temporal, que el lector o espectador no ve, pero interpreta.

Otra vez, una escritura paternal o edípica.

74.

Los cambios de carácter de mi padre, que lo hacían pasar de un estado de ánimo a otro, sus enfurecimientos, hicieron de mi escritura una literatura fragmentada.

75.

Toda obra teatral esconde una película.

76.

Toda película esconde una obra teatral.

77.

Toda escritura contemporánea estudia los cinco primeros años de la infancia.

78.

Iluminar los cinco primeros años de la infancia, eso es material suficiente para toda la vida.

79.

Es cierto que para poder escribir hay que sublevarse de la herencia técnica

(que vendría a ser el padre) y emanciparse de sí mismo sobre todo (que vendría a ser la vanidad, que no es lo mismo que el ego). La escritura es un acto casi guerrillero, pero al mismo tiempo hay que saber ser esclavo y aceptar la angustia, saber administrar el miedo y darle una propia seducción.

80.

En los diálogos, la cosa está clara: cuando hay uno, hay dos, cuando hay dos, hay tres.

81.

Ni Dios pudo estar solo, tuvo que crear el mundo.

82.

Una pareja siempre tiene un tercero que irrumpe, a veces es una persona, otras es un concepto, la religión o el Estado.

83.

Los diálogos nacen del reconocimiento de que cuando hay dos hay tres, de la discontinuidad de las palabras, del descalce emocional.

84.

No se escriben comedias, se encuentra uno con la comedia; no se escriben tragedias, uno se encuentra con la tragedia.

- 85.** Las obras no son cómicas ni trágicas, son lo que son.
- 86.** La fortaleza de una escritura teatral es que todo lo que está allí en el papel salió de los huesos de su autor, sea verdad o mentira.
- 87.** Una escritura de ruptura es una escritura envenenada, que penetra por dosis.
- 88.** Un espectador o lector termina envenenado sin darse cuenta, al cabo de dos horas de representación o lectura, pero lo interesante es que ese veneno paradójicamente lo sana.
- 89.** Si las escrituras no mitigan los dolores, al menos fingen que lo hacen. Y eso ya es algo.
- 90.** Hubo una época en que los franceses decían que el cine imitaba la vida, ahora es la vida la que imita el cine.
- 91.** Lo que yo digo es que el teatro imita al cine, y no sabe que en el fondo el cine tiene *la envidia* con el teatro, porque desde el comienzo lo único que hace es chuparle su sagrada médula dramatúrgica.
- 92.** Esta historia de celos, venganza y amores no correspondidos hacen del teatro y del cine una de las cohabitaciones más procaces, asesinas y filosas de la historia del arte.
- 93.** La administración del tiempo es dramaturgia en estado puro.
- 94.** Es cierto que los diálogos son maquillaje, que los temas son excusas.
- 95.** Lo que hay que descubrir a tiempo es la contrahistoria
- 96.** Una buena obra de teatro cuenta dos historias.
- 97.** Un buen dramaturgo sabe que si elige una historia, en el fondo está eligiendo otra historia.
- 98.** En el punto en que entran en colisión esas historias, es cuando surge la escena del reconocimiento o momento que explica toda la obra y al mismo tiempo no explica nada, como en la Biblia.
- 99.** Todos los personajes hablan desde una grandilocuencia. Como en toda narración latinoamericana, en mis obras, todos los personajes hablan desde un podio o grandilocuencia, que es fiel reflejo de los discursos de este continente.
- 100.** En ese sentido, en mis obras no hay protagonistas, en el sentido tradicional del término, ya que todos los personajes luchan por ser protagonistas. Es una guerrilla dialéctica, una especie de gran campo confrontacional donde todos quieren vampirizar el discurso del otro y se transforma en la gran tiranía del relato. Ya que inherente al poder está el perderlo después de haber luchado letalmente por su conquista, todos los personajes se preguntan al final de la obra:
¿Para qué queríamos el poder?
No lo saben, ni nunca lo sabrán.
- Santiago de Chile,
septiembre 2003. ■