

EL DESAFIO TRAGICO EN EL DRAMA ACTUAL⁽¹⁾

Arthur Miller

- Señor Miller, ¿Para quién escribe usted? ¿Para usted? o ¿Para los que usted espera que sean o piensen o sientan como usted? o ¿Para los que sean, piensen o sean diferentes a usted? En último término, ¿Escribe usted para alguien?

"Escribo para mí mismo, supongo; pero principalmente creo que para superar, para dominar al enemigo. En general, podría decir que el enemigo son las personas indiferentes, que están satisfechas y que no experimentan dolor a medida que atraviesan por la vida. Ni siquiera el dolor personal, ni el dolor de los demás.

Ya que nos encontramos en una institución católica, podría decir que mi idea del demonio es que, en realidad, él enseña la indiferencia; especialmente, la indiferencia de los apasionados, de modo que si ustedes me preguntan ¿para quién escribo? yo diría que estoy escribiendo para una visión de un mayor sentido de la vida.

- En el supuesto de que usted concuerde que hoy se practica más un teatro de recriminación y queja en vez de un teatro que propone cosas, ¿A qué atribuye, usted, este hecho?

Supongo que será porque no existe una visión clara de una vida alternativa. No se puede escribir un drama de proposición, de propuesta, cuando uno no sabe lo que podría reemplazar lo que ya existe. Cualquier sistematización política de las ideas supone una forma de anulación del amor y en realidad el teatro, si fuera realmente excelente, podría alcanzar a todo el mundo.

Cuando nosotros nos quejamos de un

sistema o de un gobierno, lo que yo hago con mucha frecuencia, al escribir una obra podría ayudar pensar que realmente hemos contribuido a crear ese sistema, que esto no nos vino del cielo, que hay algunas tradiciones que nosotros compartimos, que están creando dichas condiciones. En buenas palabras, tomar la responsabilidad de lo que estamos haciendo y aquello que estamos viviendo. He dicho en mi autobiografía que mis mejores escritos son aquellos que me hacen sonrojar.

- Como escritor, ¿Cuáles son sus valores morales inamovibles contra los cuales medir el accionar del hombre actual y consecuencialmente, el de los personajes creados por usted?

No ando trayendo en el bolsillo una regla para medir las acciones de la gente; es solamente un puro instinto. Es imposible disfrazar el propio rechazo, el propio desagrado o la expansión de mis sentimientos dentro de ciertas circunstancias. Una escala moral podría definirse como aquella en la que usted se puede interrogar por qué siente tal rechazo o por qué siente tal sensación de alegría o de felicidad. Lo demás es sólo filosofía.

- Su obra *La Muerte de un Vendedor* está escrita con aparente desorden, al azar, casi de las visiones y sueños de Willy Loman dejando en nosotros una impresión global de su personaje. En cambio, *Todos son mis Hijos* está construida ladrillo sobre ladrillo, siguiendo un curso de acumulación de los hechos.

¿Cuál de ambas estructuras lo satisface más cuando piensa en ellas retrospectivamente?

(1) La grabación del foro sostenido con Arthur Miller el 6 de Junio en el Teatro de la Universidad Católica fue transcrita por Hugo Marchant y editada por M. L. Hurtado. Realizó la traducción inglés - español la Sra. María Estela Lorca Fuller.

La muerte de un vendedor es lo que yo siempre tuve la intención de hacer. Principalmente, porque yo me reservo un juicio respecto a él, mi propio pensamiento respecto al personaje. Soy tan él como soy mí mismo y resulta que eso también es verdad respecto al auditorio, a la gente que me escucha. Muchas personas piensan que esta obra de teatro es, simplemente, una especie de acusación, una especie de enfrentamiento con la sociedad americana. Pero resulta que esta obra se ha dado en muchos lugares del mundo y, sin embargo, las reacciones han sido siempre más o menos las mismas. Supongo que es solamente porque esta obra tiene mucha ternura por este limitado, pobre hombre, y que esta especie de compasión es una necesidad universal en cualquier parte del mundo. Lo que no quiere decir que la sociedad americana, realmente, no sea puesta en juicio en ésta.

- *¿En qué circunstancia está justificado, según usted, el empleo de elementos expresionistas en una obra concebida realísticamente? Por ejemplo en su Muerte de un Vendedor ¿no tuvo usted temor de emplearlos? Por otra parte, ¿cree usted que el realismo se agotó como medio expresivo? Como realismo nos referimos a la obra 'bien hecha', con cuento, personajes y climax.*

Con frecuencia se confunden el realismo con el naturalismo. El naturalismo es un esfuerzo por entregar la vida sin comentarios. Un realista puede ser cualquiera, desde Shakespeare a los griegos o Ibsen. Lo que yo considero realismo es una visión total de cualquier conflicto que esté presentado. Es un enfoque de sentido común. Si ustedes quieren comprender a una persona o una situación de la vida real, ustedes se van a dar cuenta, pronto, que no hay siempre una sola explicación que dé cuenta de una acción. Un ser humano, por ejemplo, no es única y exclusivamente producto de su clase o de los intereses de su clase o de las exigencias de sus ideales. Un ser humano es como un acuerdo, una transacción. Siempre hay uno que está perdiendo o ganando en esta transacción. Se trata de una materia muy compleja y la capacidad de

entregar esa complejidad es para mí el realismo.

A veces, considero que es necesario utilizar otros modos junto con el realismo, pero lo estamos haciendo todo el tiempo en la vida real. Cuando entra un policía en una habitación con su uniforme, él está representando el castigo de la sociedad. No resulta muy importante el hecho de que él ame a su perro. Es así como una obra de teatro realista puede subrayar la función social de un individuo y eso es lo que llamamos el expresionismo. Ambos, tanto la función social como la función realista, se pueden destacar en una obra de teatro.

En buenas cuentas a mí me gustaría escribir obras que, realmente, sean bien comprendidas por gente de buen criterio; que cuando salgan del teatro puedan decir; 'Ahora sí que comprendo algo'.

- *¿Concibe usted, aún, lo trágico en el hombre común y corriente de la sociedad urbana contemporánea? Y de ser así, ¿en qué?*

Hablar de tragedia evoca una tradición muy grande, muy larga en nuestra cultura, y la gente empieza siempre a medir la tragedia con una regla, con un cartabón que fue creado hace dos mil años. Corriendo el riesgo de simplificar en exceso lo que siento, yo diría que la tragedia, lo trágico es, ante todo, un sentimiento, un sentimiento de una cierta dimensión, de una cierta profundidad y cualquier cosa que sea capaz de crear este sentimiento es trágico. Esa sensación de lo trágico, se deriva de nuestra proximidad con la muerte, y es una burla contra todo lo que pretendemos o contra todo lo que esperamos. Pero en algunas ocasiones, el ser humano parece permanecer vivo cuando su cuerpo muere y esto nos deja con una sensación de lo trágico.

Yo no creo que esa sensación se pueda limitar a una forma dramática; creo que en el futuro habrá variaciones, otras formas que van a crear también esta sensación. La única cosa que se aproxima a una regla en relación con lo trágico, es que el personaje, la creación central trágica, pueda ser una amenaza a la idea corriente de la realidad que mantenemos. En cierto sentido, él pone sentido, él pone a prueba nuestras creencias y amenaza

esas creencias. Y cuando él fracasa, de alguna manera ilumina esas reglas por las cuales nosotros vivimos. Las figuras que son menos trágicas son menos amenazantes. La tragedia es algo que nos asusta, que nos amedrenta, y en esto estoy de acuerdo con Aristóteles. Se nos amenaza, se nos asusta mucho, simplemente, por el hecho de que el mundo que nos rodea se va a derrumbar: se amenaza toda la seguridad de aquello por lo cual vivimos y, al final de la obra, se produce una sensación de purga de nuestro sentimiento, y una iluminación de aquellas reglas por las cuales nosotros vivimos.

- *Marilyn Monroe pertenece a la mitología del siglo XX. ¿Le agrada ese mito o ha hecho algo para desmitificarlo desde el teatro?*

Yo me refiero a ese punto en mi autobiografía, pero ustedes tienen que recordar que si ella estuviera aquí con nosotros, tendría unos sesenta años y no sé si una persona de sesenta años pueda continuar siendo un mito. Creo que si ella pudiera hablar en este momento, les diría que su situación, toda su tragedia, se produjo porque fue muy maltratada cuando niña. Y que estas heridas brutales, al final, la destruyeron. Probablemente les diría que trataran con amor a sus hijos.

- *¿Qué echa de menos en la dramaturgia actual norteamericana? ¿Qué ha perdido y qué ha ganado, según usted con autores como Mamet, Sheppard, Simpson?*

Algunas de las personas mencionadas son talentosos escritores, pero tal vez, escapan, no aceptan este desafío del que estoy hablando: el desafío trágico. No han logrado, en conjunto, mostrarnos personas que lleven dentro de sí la sociedad. Han logrado mostrarnos las personas en un lado y la sociedad en el otro. En otras palabras, la culpabilidad del ser humano respecto a los demás es la esencia de la tragedia, y en su conjunto, no existe en estos escritores una aceptación de esta propia responsabilidad. Estos escritores no llegan a la profundidad de la realidad porque están lejos; está



Presencia de A. Miller en el Teatro de la U. Católica
(Foto: J. Ibaceta)

por un lado el escritor y por otro lado está su dilema. No hay una unión de ambas cosas. Supongo que estoy planteando, aquí, una materia religiosa. En el libro de Job, éste hace la pregunta: '¿Qué he hecho yo para merecer todas estas cosas?' Pero ésta es una pregunta muy difícil de plantear en la sociedad contemporánea. Para que un hombre se atreva a preguntarle esto a Dios, significa que él se considera muy importante. Después de dos guerras mundiales en que matamos millones de personas, después de los campos de concentración en donde no había diferenciación entre el bien y el mal, entre los hermosos y los feos, los viejos y los jóvenes, parece que ya no tiene sentido hacerse la pregunta: '¿Qué he hecho yo?' La tragedia ha sido asesinada en nuestra propia conciencia por los acontecimientos de nuestro siglo, porque lo inimaginable se ha producido y lo que es peor, esperamos que se pueda volver a producir. De tal manera que ¿qué importancia tiene un individuo y su conciencia? Ese es el problema para escribir obras de teatro hoy en día.

- *¿Cuándo una obra de contenido social-político podría ser considerada como un panfleto?*

Cuando los personajes no tienen autonomía y cuando todos están hablando de acuerdo a un patrón pre-determinado. Las primeras obras de propaganda fueron las de iglesia, como los

autosacramentales: el demonio siempre tenía una rutina pre-establecida que tenía que cumplir, y los demás personajes estaban pre-determinados respecto a las relaciones que iban a tener. Ya no suelen ser muy interesantes. Una vez que uno entiende el patrón de como está construida, ya no vale la pena leer la obra. Lo que nosotros buscamos en una obra es la sorpresa y nunca van a tener sorpresas en una obra política.

Libertad de expresión y consenso político

- Usted como dramaturgo y miembro del teatro norteamericano se va de Chile sin haber visto una sola obra de teatro chileno. ¿Usted no se interesó en ver teatro chileno?

Sí, me habría interesado, pero lamentablemente todas las noches he estado conversando con personas distintas respecto a mi misión aquí. Y, en realidad, el hecho de que yo no hablo español significa que habría tenido que revisar, estudiar alguna traducción para poder comprender una obra de teatro chilena.

- Específicamente, ¿cuál es la misión o motivo por el cual se encuentra actualmente en Chile? y ¿como escritor, qué piensa sobre las amenazas que en Chile reciben distintos actores, incluso de muerte?

La razón por la cual el señor Styron y yo estamos aquí es porque somos miembros del PEN CENTER. Yo soy vice-presidente de la rama internacional del PEN CLUB. Hace dos años hice un viaje similar a éste con Harold Pinter a Turquía y el objetivo era mas o menos el mismo: llamar la atención del mundo respecto a hechos como que estos actores estaban siendo amenazados de muerte, o periodistas que están presos por lo que han escrito, con la esperanza de que los gobiernos tomaran todas las medidas necesarias para evitar que estas cosas continuaran. Estamos cada vez más convencidos que el asunto de los derechos

humanos es una materia eminentemente universal. Cuando hablamos de la Unión Soviética o de China, sabemos perfectamente que mientras la gente en esos países no sea libre, la nación es un peligro para otros países. Y es por eso que los líderes de Occidente están tratando constantemente de obtener argumentos y de discutir con los líderes soviéticos para abrir este discurso dentro de los países, cosa que están empezando a hacer. Hay publicaciones hoy en la Unión Soviética que eran inconcebibles, incluso, hace un año. Creo que en este momento hay una apertura a la crítica interna en ese país, lo que ocurre en muchos otros países del mundo. Uno tiene la sensación de que se están iniciando en una nueva vía. A veces, espero que alguno de nuestros periódicos hicieran lo mismo, porque suelen dejar muchos problemas en la oscuridad. De manera que mientras mayor sea el surgimiento de la libertad de algún país, más difícil resulta suprimir y constreñir a la gente en otro país. Entonces básicamente estamos aquí para expresar nuestra solidaridad con los artistas que son amenazados en Chile como ha ocurrido en muchos otros países.

- Don Arthur ¿Chile le ha parecido un país trágico?

En cierto sentido, sí. Es trágico cuando uno encuentra gente con gran habilidad, con grandes capacidades y, por alguna razón poco razonable, se le impide que eso lo hagan florecer. Anoche fui a saludar a un periodista chileno en el momento en que iba a pasar la noche en la cárcel. El tiene que ir todas las noches a la cárcel por una infracción que cometió en 1983. Les confieso que me pareció que era lo más absurdo que podía existir.

- La distancia ideológica entre los dos partidos tradicionales de su país parece ser menor que las corrientes internas en el partido único de la Unión Soviética.

¿No cree usted que la democracia en Estados Unidos es sólo teatro?

Mientras más viejo me pongo, pienso que



Arthur Miller (Foto: José Ibaceta)

toda política es teatro. Especialmente ahora todo se está ventilando en la televisión. Recuerdo que a principios de la década del cincuenta cuando vi una fotografía del Presidente Eisenhower en que un maquillador le estaba arreglando la cara antes de presentarse en televisión, sentí un verdadero shock. Me escandalicé, porque me pareció que él iba a hacer un esfuerzo para persuadirnos de que era algo distinto de lo que nosotros creíamos que era. ¿Sería concebible que Abraham Lincoln hubiera usado maquillaje?

Sí, es cierto que los dos grandes partidos

políticos de Estados Unidos son muy similares, pero eso no es lo importante. Lo significativo es que hay una prensa libre, y bajo la Constitución están garantizados los derechos de reunión, de hablar en público, que su casa no puede ser violada sin un documento de parte de la policía, que uno puede tener una discusión con esos partidos. En realidad, en Estados Unidos un partido político tiene que crear un consenso de gente tan diferente que llega a ser un representante de un grupo grande, y creo que es la creación de ese consenso, de ese compromiso masivo que opera la democracia.

Naturalmente, es un sistema que tiene varias fallas, pero no lo mata a uno como ocurre a veces en otros sistemas. Ya que se mencionó a la Unión Soviética, tengo que decirlo que es ya bastante evidente que están buscando, como también en China, caminos para crear una oposición que sea legal y que al mismo tiempo, no se les escape del control. Queda por verse si es que acaso esto va a ser posible dentro del sistema de un solo partido. Ellos han cometido errores masivos que ahora están reconociendo, y la idea de un solo partido no garantiza que estos errores no vayan a seguir en el futuro.

Los partidos en U.S.A. son muy parecidos, pero hay pequeñas diferencias que pueden representar grandes diferencias. Pienso que si Dukakis es elegido, por ejemplo, las relaciones entre Estados Unidos y América Latina van a tener grandes cambios. Tal vez esas pequeñas diferencias puedan representar grandes diferencias para ustedes.

Puesta en escena y valoración de la obra teatral: el autor frente al actor, el director y el crítico.

- Si tuviera que salvar una de las obras que ha escrito, ¿Cuál escogería? ¿Por qué?

Creo que no puedo responder a esa pregunta, porque tendría que hablar de aquellas obras mías que he visto producidas más recientemente. En Inglaterra ví el año pasado La

mirada desde el puente en el National Theatre de Londres con un excelente actor. Sin ser inmodesto ésta fue una producción fantástica. Realmente me sentí asombrado, abrumado por toda la obra y no me podía acordar qué era lo que iba a suceder después, y cuando realmente ocurrió, dije: 'Dios mío ¿cómo se me ocurrió pensar en esto? De tal manera que esa noche pensé que era lo mejor que había hecho. Depende de lo que haya visto más recientemente.

*- Después de contar su experiencia al ver **La mirada desde el puente** es posible pensar que la obra artística, en general, y la suya en particular, supera al propio autor ¿Podría referirse al rol creativo del actor al enfrentarse a un texto dramático?.*

Realmente, un actor en una obra de teatro es algo así como un ejecutante de una obra musical. A todos nos ha tocado, a veces, escuchar a un ejecutante muy mediocre ejecutando a Bach o a Mozart. Y nos deja absolutamente sin ninguna sensación de nada. Llegan un maestro y con el mismo trozo de música puede despertar una emoción tremenda. Lo mismo ocurre con los actores. El actor es el intérprete de un texto y el texto ha sido escrito para el actor. En realidad, en última instancia, el actor tiene que fundirse con el texto, de tal manera que lo haga propio, que lo haga una sola cosa. Hay actores que son buenos actores y hay actores que son genios. Yo preferiría que los genios actúen en mis obras, porque ellos me hacen sentir y aparecer tan bien. Tengo la deuda más grande para con los actores que han interpretado mis obras y, a veces, son capaces de transformar una obra mediocre en algo aparentemente muy importante, pero solamente por un tiempo limitado. No obstante, su contribución es inmensa y nunca se les puede alabar lo suficiente. A veces, pasamos más tiempo repartiendo los papeles de una obra de teatro y buscando los actores que escribiendo la obra de teatro.

- ¿Ha dirigido alguna obra de teatro escrita por usted? Si es que no lo ha hecho, ¿lo haría?

Sí he dirigido algunas veces y la última vez

fue en China, donde dirigí la producción en chino de **La muerte de un vendedor**. En realidad, escribí un libro al respecto que creo que está en español que se llama **El vendedor en Pekín** y es la historia de esta producción. También he dirigido un par de obras más en un solo acto. Podría haber dirigido todas mis obras, pero me aburro escuchándolas y mi atención se escapa. Prefiero que lo dirija otra persona; entonces llego unos diez días antes de que se termine para conversar y tratar los detalles.

- ¿Ha tenido dificultades con los directores en algunas puestas en escena de sus obras?

"Sí, porque el trabajo de un director es sumamente difícil. Lo que ocurre es que el director y después los actores, recapitulan, revisan todo lo que ha sido escrito. Y el autor tiene que descubrir ese trabajo y el director tiene que volver a descubrirlo de nuevo y los actores tienen que, eventualmente hacer lo mismo desde su punto de vista. Naturalmente no hay dos personas que tengan el mismo nivel de cerebro. Por lo tanto, un director lee un texto y esto le recuerda su propia experiencia y alguna de esas experiencias puede estar en conflicto con las experiencias del autor. Empiezan a discutir, pero realmente no saben de qué están discutiendo, porque básicamente están discutiendo respecto a conexiones subconscientes que ellos están haciendo. De manera que el autor tiene que tomar decisiones: o va a cambiar su texto para ponerse de acuerdo con los conceptos del director o va a encontrar a otro director. Y eso crea conflicto, es un problema. Bueno, la verdad es que siempre va a haber dificultades, siempre hay conflicto. Lo más que puede esperar un autor es que el director, realmente, se decida a dirigir esa obra y no a recrear una obra distinta.

Eso me hace recordar que hace muchos años había un comediante de la radio en Estados Unidos; su nombre era Fred Allen y era un tipo sumamente divertido: El programa de radio tenía patrocinadores comerciales y, a veces, llegaban y se sentaban en la cabina de audición y escuchaban los ensayos y, como pagaban la cuenta, tenían mucho poder. En una ocasión, uno de estos patrocinadores

le mandaba notitas a Fred Allen con ciertas observaciones respecto a nuevos chistes que él podría decir y cada vez que recibía la notita, Fred Allen la leía cuidadosamente, la dejaba de lado y continuaba con su propio guión. Entonces, en un momento dado después de ya una docena de estos mensajes, se dio vuelta Fred Allen a la cabina de sonido y le dijo: "¿Dónde estaba usted cuando las páginas estaban en blanco?" Finalmente esa es la respuesta última que un autor tiene frente a un director.

- *¿Atribuye usted algún valor a la crítica?*

Realmente, como muchos otros autores, soy muy desconfiado de los críticos y en especial, de los que aprecian mis trabajos. Es interesante; en China no había críticos literarios. No obstante, hay artículos que se escriben respecto a una producción de teatro por parte de un reportero político, que le enseña al lector cuál es el mensaje de la obra. Y esto no es invención de los comunistas. Es una tendencia que existe de hace muchos, muchos años en China, porque el pensamiento de Confucio es que todas las acciones de un hombre son significativas, socialmente hablando, y que estas acciones o apoyan a un régimen o tienden a destruirlo. Por lo tanto, un reportero que informa a los lectores, les explica si acaso la obra tiende a apoyar al régimen o a destruirlo. En Occidente esto resulta más complicado. En realidad, entre los actores chinos había algunos que deseaban que hubiera críticos para que criticaran a los malos actores. Tal como son las cosas, para qué ser un buen actor cuando nadie sabe la diferencia al respecto. Por lo tanto, los críticos tienen cierta utilidad.

En realidad, sirven de algo si es que saben realmente la diferencia entre lo bueno y lo malo. Lo que no siempre es cierto. Y lo que es más, los críticos trasladan al teatro sus propias inquietudes y sus propios prejuicios. De manera que prefiero los críticos que le dicen a uno directamente cuáles son sus prejuicios. En Inglaterra, donde la gente siempre es un poco loca, hay críticos que de la partida dicen: "Ya estoy aburrido de estas obras de teatro con contenido social. Y esta obra es respecto a la



Arthur Miller (Foto: José Ibaceta)

sociedad". Entonces se sabe que no va a ser muy entusiasta respecto a la obra. Pero él está diciendo que llega a ese teatro con un prejuicio. Yo apruebo eso. Lo que hace difícil la vida para un escritor es cuando un crítico pretende que es objetivo; siendo humano, no es objetivo.

Lenguaje teatral e imágenes cinematográficas

- *¿Usted rechaza o valora que sus obras sean realizadas en cine?*

Ocurre que es muy raro que una buena película salga de una obra de teatro. Las obras de teatro se manifiestan a través de las palabras y el cine a través de la imagen. La pantalla es tan inmensa que evidentemente las imágenes de los personajes son tanto más importantes que lo que ellos están diciendo. Incluso en alguna de las grandes películas, si uno escucha los diálogos, resultan bastante primitivos, pero no importa porque, en realidad, ustedes están observando un sueño despierto. Por cierto que en los sueños nosotros vemos con mayor importancia que lo que oímos. Rara vez uno se ve impresionado en un sueño por lo que alguien dice; una expresión en el rostro, la vestimenta que usan, a veces, lo absurdo de su

posición visual en relación con otro objeto es lo que nos impacta. Pero lo que dicen es lo menos importante y realmente suelen ser muy breves. Por lo tanto, creo que es correcto decir que muchas obras de teatro sufren, pierden, cuando se las transforma en película, cuando no se las destruye en cuanto a obra de teatro.

- Le haremos tres preguntas que tratan el mismo tema: ¿Ve usted alguna diferencia entre literatura dramática o texto teatral y espectáculo? ¿El teatro es el texto?

¿Por qué declara usted que el teatro es, esencialmente, lenguaje hablado cuando con imágenes o movimiento o gestos también se puede comunicar?

¿No cree usted posible traspasar muchos de aquellos grandes diálogos del teatro a imágenes cinematográficas en donde el sentimiento no sea trastocado sino asimilado por otras vías o conductos?

Yo creo que hay una confusión entre el drama y el teatro. Actualmente, tenemos una especie de teatro: nosotros estamos aquí en la mesa desempeñando papeles y ustedes están observando. Ustedes no saben muy bien lo que va a pasar más adelante. No saben si nosotros vamos a aclarar algún punto o si nos vamos a aburrir mortalmente. Tal vez, yo voy a tomar esta botella y voy a botar el contenido al suelo y eso es teatro. Pero sólo tiene una conexión tangencial con el drama. Realmente no tiene sentido hacerse la pregunta, si uno puede tener un drama apasionado, extraordinario, fuerte. Creo que se confunde constantemente esto del teatro con el drama, porque hoy día tenemos los medios técnicos para crear efectos teatrales que son fascinantes para la gente. Los checos, por ejemplo, crearon hace unos años en el teatro una especie de aleograma que es un elemento que está suspendido en el aire sobre el escenario y los cambios que se produjeron en esa imagen colgante con su movimiento afectaron a la gente. Algunos se conmovían, se reían, otros lloraban ante esta visión nueva. Pero sigue no siendo drama. Yo no sé por qué puede haber

conflicto entre estas dos ideas.

A mí me parece que existiendo ahora todas estas técnicas, incluyendo las películas, empieza a levantarse la pregunta de por qué necesitamos drama ¿Por qué no podemos hacerlo todo con imágenes? Mi pregunta sería: ¿Por qué quieren hacerlo con imágenes? Realmente, sin ser inmodesto, voy a ir un poquito más lejos y decirles que es mucho más difícil escribir una obra que simplemente trabajar con imágenes, porque en una obra de teatro uno puede aburrirse mortalmente dentro de los primeros cinco minutos, cuando ustedes pueden estar perfectamente tranquilos mirando cómo pasan las imágenes. Me parece que es porque cuando nosotros observamos imágenes nos hacemos pasivos como los niños pequeños, o como nos ocurre en los sueños. Cuando uno sueña está uno ahí tendido y las cosas le están sucediendo. En cambio, cuando uno está observando una obra de teatro es preciso discriminar respecto a muchas cosas todo el tiempo, hay muchos elementos que uno tiene que estar pensando. Hay que escuchar y ver lo que están diciendo los actores. A veces cuando las luces se atenúan uno tiene que descubrir cuál de los actores es el que está hablando. En una película, la cámara hace todo ese trabajo para el espectador; el director hace eso. Pone la cámara sobre la persona que está hablando, de manera que no hay que preocuparse de ese punto. Nosotros sabemos que con frecuencia vamos al cine y no resulta muy buena la película, pero no nos salimos y no nos enojamos tampoco. Y es porque eso no nos exigió ningún esfuerzo. En cambio, cuando vamos a una obra de teatro y ésta no es buena, uno se amarga porque esa obra le ha hecho a uno una demanda, una exigencia, y resulta que uno se acercó al escenario y el escenario no se aproximó a nosotros, no hubo contacto. Es como estar enamorado de alguien que a uno no lo quiere. Por lo tanto, son cosas muy distintas. No deberíamos confundirlos.

Entre el don de la escritura y el aprendizaje

- ¿Cree posible adquirir una técnica para escribir obras teatrales de éxito?

Si yo tuviera la posibilidad de comunicar una técnica, sería un mago. Lo más que puedo decir es que estudiando la historia del teatro, uno puede llegar a adquirir mayores conocimientos. Creo que escribir una obra que tenga algún significado es un don y que es imposible comunicar este don. El arte no es democrático. Pero es posible que trabajando con un buen profesor, con un buen maestro, se pueda aprender más rápidamente que estando solo. De todos los buenos autores teatrales de nuestro siglo, yo sólo puedo recordar a Eugene O'Neill que estudió directamente teatro para escribir obras de teatro, y en su caso, tampoco se quedó mucho tiempo en la escuela. Lamentablemente así son las cosas".

- A su juicio, ¿cómo debe ser la formación literaria de un dramaturgo?

Mientras más conocimientos se adquiera respecto a esto, es mejor, porque las obras de teatro se escriben en una enorme variedad de formas. Naturalmente, al conocer todas esas formas, un escritor de teatro puede adaptarlas a su propia obra: no hay objeto de reinventar la luz eléctrica. Es mejor conocer lo que el pasado nos ha legado y, para hacer eso, es necesario estudiar, leer todas las obras de teatro que están disponibles, en realidad, leer todo lo que le caiga bajo la mano. Estaba leyendo hace un tiempo unas traducciones de obras de poesía china escritas en el siglo octavo, y si yo tomara alguna de estas obras de teatro y cambiara algunos detalles, serían las obras más modernas. Usa la técnica de poner el tiempo a través de un telescopio, y en una obra de teatro que dura media hora, el héroe atraviesa 60 años de vida, y es absolutamente convincente. Ese es un tipo de cosa que me habría gustado haber leído hace treinta o más años. De manera que uno nunca sabe de dónde le va a venir alguna clave, alguna pista.

- Qué escritores han influido más en su vida y en su obra?

En mis primeros años, los dramaturgos

griegos tuvieron mucha importancia para mí y durante unos dos o tres años, Ibsen. Más tarde no creo haber sido influido por nadie, pero el hecho casual que Tennessee Williams y yo llegamos a la escena al mismo tiempo tuvo mucha influencia en mí, y yo creo que el caso mío para él también. Yo admiraba mucho su lenguaje, y creo que él admiraba mi capacidad para construir historias trágicas. Si hubiésemos sido un solo escritor habríamos sido magníficos.

- ¿Podría usted discutir la importancia del teatro hecho por estudiantes para usted como dramaturgo?

- ¿Que le podría, usted, recomendar a una persona que quiere empezar a escribir profesionalmente o qué está preocupado por hacerlo?

La primera producción mía fue hecha en la Universidad de Michigan, cuando yo era estudiante, y fue sumamente importante para mí. Cuando por primera vez un autor ve que sus palabras o sus escritos captan la atención de un auditorio, esto lo alienta, lo estimula.

Me gustaría tener una fórmula para poder decirle a la gente cómo es posible empezar a escribir profesionalmente, pero no la tengo. Especialmente en el teatro, eso siempre ha sido sumamente difícil, porque depende de tantos otros elementos. Si hay un teatro aquí, yo diría que lo mejor es que empezaran a interpretar obras de teatro escritas por estudiantes. Un joven aprende muchísimo más a través de una producción que a través de escuchar mil conferencias al respecto. Si ustedes tienen la posibilidad que sus trabajos sean producidos, incluso dentro de un entorno académico, es lo mejor que les puede ocurrir. Más allá de eso queda todo en manos de los dioses.

Y a veces los dioses se van a almorzar por un rato un poco largo.