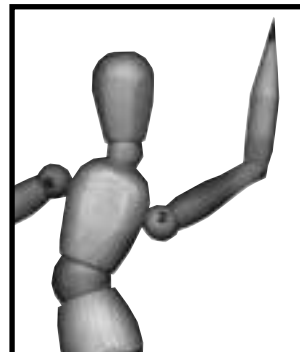


LA ESCRITURA DRAMÁTICA HOY



[Eladio de Pablo]

Sé que hablar de escritura dramática no es sólo referirse al papel de la palabra —y de su sombra, el silencio, como diría Sanchis Sinisterra— en el hecho dramático. Pero yo voy a ceñirme a lo que creo que está ocurriendo de algún modo con la palabra en la dramaturgia española actual, o a los modos de utilización de la palabra en el teatro de hoy, que parece caracterizarse, en los años noventa del siglo pasado, por una vuelta del texto como centro del hecho dramático.

Creo que, desde la transición española, hemos asistido a la presencia, ya sea sucesiva, ya simultánea, de diversas escrituras dramáticas, que, resumiendo y simplificando, quedarían representadas por un diferente uso de la palabra:

- a. En primer lugar, lo que yo denominaría la palabra denotación del teatro de cuño realista, una palabra que dice el mundo real y el mundo real es lo que esa palabra dice, una palabra que suplanta y apunta a la realidad con pretensión de arrojar sobre ella una luz reveladora.
- b. Luego, una palabra que es símbolo o metáfora, palabra fuertemente connotada, que, en cierto modo, elude la realidad para aludir a una transrealidad, a algo más profundo u oculto de esa realidad aparente o visible, que es la palabra del llamado teatro simbolista e incluso de las diferentes incursiones surrealistas de algunos de nuestros autores. La palabra ahora puede ser recreada, sometida a toda clase de juegos reiterativos, sinfónicos, eufónicos o cacofónicos, asociada de modos novedosos; en este tipo de teatro también subyace una intención de llevar, a través de la palabra, a una toma de conciencia, al nivel que sea, sobre las profundas realidades que rigen nuestras vidas, sean estas realidades sociales, psicológicas, arquetípicas, telúricas o míticas.
- c. En tercer lugar, una palabra opaca, muda o autorreferente, una palabra que sería, ella misma, sombra del silencio, o apariencia sensible del silencio, de la imposible comunicación, que es la palabra negada que nos viene de Beckett y de casi todo el teatro del absurdo, palabra que no es apenas más que un *flatus vocis*, un fracaso y una derrota que se muestran con mayor o menor obscenidad;
- d. En cuarto lugar, una palabra densamente proteica, trabada en un discurso fuertemente retórico, de gran riqueza estilística, que taladra la superficie de la realidad y abre un mirador lúcido sobre sus oscuros y a veces terribles abismos, palabra poética, indagadora, que no renuncia a una racionalidad *sui generis*, a la manera de un Müller, si bien pone todo el acento en la virtualidad del lenguaje poético como fuente de conocimiento y/o de revelación;
- e. En quinto, la palabra que desconfía de sí misma, al estilo de Pinter, palabra vacilante que sabe que lo más importante queda sin decir, o por decir, porque “el lenguaje es un arma para tener las ideas a raya”, como dijera Pinter, y entonces el diálogo es un continuo sobreentendido, o malentendido, y el parloteo de los personajes indica que los tiros van por otro lado, que los tiros están tirándose pero las palabras no parecen enterarse de la fiesta, están a otra cosa, son apenas balbuceos al margen del tejido real del drama que se vive.

Entre nosotros, hoy día, y extinguidos para siempre al parecer los rescoldos del llamado teatro simbolista (Riaza, Romero Esteo, Ruibal, etc.), el tipo de escritura realista mantuvo una continuidad —con innovaciones— en autores como Fermín Cabal, Alonso de Santos, Ernesto

Caballero, o el propio Sanchis Sinisterra, etc. Sin embargo, ahora no puede decirse que sea ésta la corriente más frecuentada, la que atraiga más a los jóvenes dramaturgos, si bien hay que hacer la salvedad de que no es inusual encontrar distintos tipos de escrituras en el mismo autor.

Entre los jóvenes dramaturgos, las dos corrientes que más han influido son las mencionadas más arriba: por un lado, la desconfianza hacia la palabra, y por otro la indagación en las posibilidades poéticas de la palabra dentro del texto dramático.

En el primer caso, nos encontramos autores —cuyo representante más conspicuo en este momento sería Lluïsa Cunillé— que buscan deliberadamente la desnudez de la palabra, tal vez porque subyace en sus obras la ausencia de una visión del mundo, o mejor, la convicción de la ausencia de sentido del mundo. Con esa palabra vacilante, tanteadora, que no acaba de decir nada definitivo, se construyen, o tal vez sería mejor decir que se diluyen en su bruma, unos personajes, sin contornos ellos también, de los que apenas sabemos nada, ni siquiera lo que desean, o si desean algo. En este tipo de teatro, se renuncia, creo, a los ingredientes tradicionales de la dramaticidad: la historia, el conflicto, la progresión, los puntos de giro de la acción. El espectador es quien debe construir una historia, que resultará evidentemente personal e intransferible, a partir de las sugerencias de una obra que le habla como desconfiando de su propia voz y de un modo elíptico. Lo que trasciende en esas obras, de un modo general, es la soledad de los individuos, tal vez su necesidad de comunicación, y otra vez la —tantas veces repetida— imposibilidad de la misma. Pero, al mismo tiempo, uno, cuando lee esta clase de obras, o asiste a su representación, tiene la impresión de que el mundo que conocemos, el mundo real, o al menos una parte importantísima de él, queda fuera de estas dramaturgias, que pueden ser una manifestación de lo que Baudrillard denomina “el espectáculo de la banalidad”¹. Se dice que después de Beckett no se puede escribir para el teatro. No queda más que el silencio. Refiriéndose a este fenómeno en el teatro francés actual, afirma Irene Sadowska² que “ocurre como si el lenguaje devaluado, dislocado, vaciado de sentido, reducido al silencio, debiera buscar recursos en la realidad más cruda, banal, trivial, para recuperar la confianza y cargarse de sustancia vital”. Y llama a éste, “teatro de la infrahistoria (...), obras con ausencia del mito, sobre la crisis

Tal vez haya que
esperar que todo
ello cuaje en
grandes
obras dramáticas,
en grandes
autores, con
presencia regular
en los escenarios.

que ha hecho imposible en el teatro cualquier mito que no sea el de la crisis”³.

Pero, junto a este teatro “del discurso latente y de la ausencia” (Irene Sadowska), existe otro tipo de escritura dramática, o mejor dicho, otros tipos (puesto que no podemos equiparar a un Rodrigo García con Yolanda Pallín, o Raúl Hernández Rodríguez, o cierto Sergi Belbel, Iztiar Pascual... etc., etc.), que están trabajando con las potencialidades de la palabra, con sus potencialidades como palabra poética, no al modo en que antes se escribía teatro “literario”, sino buscando un discurso cuya retórica sea un elemento dramático más. Estos autores, sin entrar en análisis pormenorizados, sí tratan de contar

una historia y mantienen los elementos básicos de la dramaticidad. Pero introducen esta innovación, que tal vez viene de haber asimilado influencias como las de Müller, Mamet, Koltés, Vinaver, Grumberg y otros, que dan una importancia esencial a la palabra en la escritura dramática, que la trabajan para liberarla del peso que el poder ha depositado en las palabras hasta prostituir las, que tratan de buscarles nuevas aristas y vías de encontrar sentido... Ya sigan la corriente de reflejar la infrahistoria, la banalidad como tragedia sorda del hombre de hoy, ya vuelvan a acercarse a los grandes temas, a los grandes mitos (Raúl Hernández Garrido ha dedicado parte considerable de su obra a reelaborar con claves del presente los mitos griegos), lo menos que puede decirse de estos dramaturgos es que su palabra adquiere una ineludible calidad poética. Podríamos decir, con Patrice Pavis, que en estos autores, “aquello que predomina y aquello sobre lo que concentran sus esfuerzos no es ni la invención de una dramaturgia nueva (como habían hecho las vanguardias), ni la invención de un nuevo tipo de personaje o de antipersonaje, sino la creación de una escritura nueva, de una superficie discursiva original”⁴.

Estos son algunos fenómenos que yo creo que se pueden constatar en la práctica teatral de hoy en día. Tal vez, y para terminar, en forma de deseo, más que de constatación de una corriente que se anuncia, tal vez haya que esperar que todo ello cuaje en grandes obras dramáticas, en grandes autores, con presencia regular en los escenarios, un teatro donde el autor dramático sea, como tal autor, un buscador de lucidez y de sentido en un mundo, que, como prueban los recientes acontecimientos, necesita más que nunca la lucidez de sus creadores. ■

¹ J. Baudrillard, diario *El Mundo*, 7-06-2001.

² Irene Sadowska, *El teatro francés actual*, revista de la ADE, n.º 39-40, octubre de 1994.

³ Con todo, no podemos dejar de expresar el temor de que, en esta clase de dramaturgia, por aquello de que el texto dramático es un texto *troué* (agujereado), se llegue al extremo del fabricante de queso emmental del que habla Jesús Campos, fabricante que centraba todos sus esfuerzos en hacer bien los agujeros olvidándose de rodearlos del sabroso e insustituible queso.

⁴ Patrice Pavis, *Síntesis prematura o cierre provisional por inventario de fin de siglo*, revista *Las Puertas del Drama*, n.º (-2), 1999.