La palabra alterada

[José Sanchis Sinisterra]

Aunque muchos responsables de la vida teatral española aún no parezcan haberse enterado —y no me refiero sólo a los productores, programadores y funcionarios institucionales de cultura, sino también a los directores de escena—, los años noventa produjeron la emergencia y la consolidación de una nueva generación de dramaturgos que se prepara para marcar el rumbo de la escena en el siglo XXI.

Ya desde mediados de la década de los 80 fueron perceptibles los síntomas de agotamiento de las formas y fórmulas de renovación del arte dramático, todavía dominado por el apogeo de lo espectacular, el despliegue de lo audiovisual y el protagonismo —a menudo abusivo— del director-creador. En estos años se hizo sentir, efectivamente, una creciente demanda de la función dramatúrgica como garantía de la coherencia del espectáculo, así como un retorno de la palabra dramática, del teatro de texto y, por lo tanto, de la figura del autor.

Esta renaciente autoría, formada en un clima político democrático, se vio a sí misma dispensada de la misión aleccionadora y crítica que hubo de asumir el teatro de las generaciones anteriores, y centró su atención en los aspectos estéticos, técnicos y formales del texto. Comprendió que el cambio de sensibilidad y conciencia colectivas reclamaba un riguroso replanteamiento de los códigos comunicativos del teatro, y que es en el diseño textual donde con más rigor pueden elaborarse las nuevas estrategias para interesar, entretener, conmover y, si es posible, perturbar a un público saturado de ofertas artísticas excesivamente complacientes.

No se trataba —ni se trata— de caer en un formalismo vacío ni en un vanguardismo agresivo, sino de poner al día las técnicas y los conceptos dramatúrgicos para intensificar su complejidad y su eficacia, y de combatir la tendencia acomodaticia que tanto el teatro institucional como el comercial estaban desarrollando —y desarrollan— en el espectador-consumidor.

Los nuevos dramaturgos, en su gran diversidad estética y temática, coinciden en el aprovechamiento sistemático de una doble herencia: la que procede del estudio riguroso de la tradición dramatúrgica universal pretérita y reciente, y el conocimiento directo de la práctica escénica inmediata, marcada por la conciencia de la "fisicalidad" del hecho teatral, es decir: del destino escénico de la literatura dramática.

Pero hoy quisiera suscitar algunas reflexiones sobre el mencionado retorno

de la palabra dramática —tan denostada por los profetas de los lenguajes no verbales y/o del teatro de la imagen—, entendiendo por tal el discurso de los personajes o, si se quiere, los enunciados proferidos por los actores, ya se organicen bajo las modalidades más o menos ortodoxas del monólogo y del diálogo, ya discurran por cauces más próximos a la narratividad, al lirismo, a la seriación caótica o a la proliferación coral.

Bajo múltiples avatares, la palabra pugna por hacerse escuchar desde la escena, así como su sombra, el silencio. Y para ello, para dotar a la escena de un discurso poderoso y complejo, la escritura dramática más viva se nutre sin complejos no sólo de los recursos explorados y desplegados por la novela, la poesía y hasta el ensayo contemporáneos, sino también del saber que las ciencias del lenguaje y la teoría literaria han aportado a la comprensión de su funcionamiento expresivo y comunicativo.

La fascinación que un sector importante de la nueva dramaturgia española —y no sólo ella— manifiesta por autores como Beckett, Pinter, Handke, Müller, Bernhard, Koltés, Vinaver, etc., no es ajena a la eclosión de formas y sentidos que sus obras muestran con respecto a la palabra dramática. La materialidad del lenguaje revela en ellas una gama de potencialidades que rebasa con mucho la función meramente mimética del diálogo conversacional, anclado en una concepción ingenua del discurso y en modelos cinematográficos de sospechosa nitidez.

Precisamente las reflexiones que me propongo compartir tienen que ver con la necesaria —y apasionante— superación de ese logocentrismo de corto vuelo que ha presidido la dramaturgia tradicional desde que el realismo decimonónico, basándose en la noción "instrumental" del lenguaje que le proporcionaba el positivismo, elaboró una serie de estructuras dialógicas que algunos continúan reivindicando hoy. Estructuras que reproducen una lógica conversacional inexistente en las interaciones humanas; logocentrismo que parte de una correspondencia indemostrable entre las palabras y las cosas, y hace del lenguaje un vehículo inocente de la comunicación y una correa de transmisión del Sentido.

No se piense que voy a reivindicar una recuperación de la alogicidad y el *non-sense* que ciertas tendencias vanguardistas y un sector del llamado "teatro del absurdo" introdujeron en la palabra dramática, sino algo que afecta a la naturaleza misma de ese supuesto "instrumento" que llamamos lenguaje.

Porque éste no es un código neutral y transparente que cada usuario emplea libremente para organizar y comunicar su inmediata experiencia vital, sino un sistema que contiene ya en sí mismo —en su vocabulario, en su morfología, en su sintaxis, en su retórica…— una representación del mundo y del hombre. No es una sustancia inerte y vacía de significado que el escritor moldea a su antojo. En consecuencia, toda revuelta contra las formas literarias anteriores, en busca de una más auténtica representación del mundo objetivo o de una expresión más directa de la subjetividad, quedaba limitada por esta previa articulación impuesta desde la propia naturaleza del lenguaje, desde esa matriz de significación que el lenguaje lleva consigo.

Pero a partir de Mallarmé, la literatura comienza a convertirse en su propio objeto, en su propio campo de indagación, sin duda para cuestionar la noción misma de "representación", al tiempo que se violentan los cánones de la retórica y hasta de la sintaxis, para dar cauce a nuevas maneras de percibir la realidad, a nuevas dimensiones de la experiencia humana abiertas por la sensibilidad y el pensamiento contemporáneos. Se va haciendo evidente que el ámbito verbal, el dominio del logos, no es adecuado para captar y transmitir los horizontes que la ciencia y la conciencia están comenzando a explorar.

Gran parte de la filosofía contemporánea, desde Schopenhauer y Kierkegaard hasta Bertrand Russell y Wittgenstein, gira en torno a los límites del lenguaje, a su "impropiedad", a su impotencia para traducir el referente real y el mundo interior. El pensamiento de Wittgenstein, particularmente, se desarrolla a partir de la duda sobre las capacidades del lenguaje para hablar de otra cosa que de sí mismo. La experiencia del mundo se da "en" el lenguaje, y éste es una institución anterior y posterior a nosotros, una praxis colectiva, una *res pública* basada en consensos, suposiciones, aproximaciones y "encantamientos".

Gran parte de la filosofía contemporánea, gira en torno a los límites del lenguaje, a su "impropiedad", a su impotencia para traducir el referente real y el mundo interior.

Hemos de esperar hasta Beckett para encontrar una sistemática y radical demolición del logocentrismo y de su correlato dramático.

¿Cómo puede un escritor escapar a este "encantamiento", a esta alienación, a esta invasión de los otros en sí mismo, de la "cosa pública" en la "cosa privada"? Esta pregunta va a estar gravitando sobre el sector más radical de la literatura del siglo XX y fecundando la obra de algunas de las figuras fundamentales del teatro contemporáneo.

A pesar de ello, creo que en el teatro que escribimos hay todavía un predominio excesivo del logos, una sobreestimación de la lógica discursiva que afecta especialmente a la palabra dramática, es decir, a las interacciones verbales que sustentan las situaciones dramáticas.

Se diría que pervive una concepción del diálogo teatral excesivamente vinculada a la literatura propiamente dicha, es decir, a una tradición dramatúrgica en la que la forma versificada exigía que la palabra del personaje recurriera a todos los primores y rigores de la retórica. Y al derivar el teatro hacia el realismo, pese a su pretensión de reproducir el funcionamiento de la realidad, sigue no obstante persistiendo un uso retórico del lenguaje, manifestado sobre todo en ese logocentrismo que otorga a los diálogos la "propiedad" y la "competencia comunicativa" que la literatura ha tenido tradicionalmente como ideal y modelo.

Aunque podría señalarse la obra precursora de autores como Strindberg, Wedekind y, desde luego, Chejov, en el proceso de cuestionamiento de esa palabra plena, transparente y "eficaz", hemos de esperar hasta Beckett para encontrar una sistemática y radical demolición del logocentrismo y de su correlato dramático, la forma congruente y transparente de la *pièce bien faite.*

En un texto poco conocido —salvo por los especialistas—, la llamada "carta alemana", que Beckett escribió en 1937 a su amigo Axel Kaun rehusando traducir unos poemas, tras expresar las crecientes dificultades que tiene para "escribir en buen inglés", afirma que la gramática y el estilo se han convertido para él en algo tan incongruente como "el traje de baño victoriano o la calma imperturbable de un verdadero *gentleman"*. Y afirma más adelante:

"Ya que no podemos eliminar el lenguaje de una vez, deberíamos al menos no omitir nada que pueda contribuir a su descrédito. Abrir en él boquetes, uno tras otro, hasta que aquello que se esconde detrás (sea algo o nada) empiece a rezumar a través suyo: no puedo imaginar una meta más alta para un artista hoy. ¿O acaso la literatura es la única en quedar retrasada en los viejos caminos que la música y la pintura han abandonado hace tanto tiempo? ¿Hay algo sagrado, paralizante, en esa cosa contra-natura que es la palabra, algo que no se hallaría en los materiales de las otras artes?".

Esto decía Beckett en 1937. Hoy, cuando sabemos hasta qué punto el lenguaje es prostituido en la mayoría de la ámbitos políticos y en los medios de comunicación, esta radical desconfianza de Beckett resulta profética. Y es sólo el principio —y, en cierto modo, el programa— de una minuciosa transgresión de lo que podríamos llamar adecuación de la palabra a la cosa. Si escribir se ha considerado siempre encontrar las palabras necesarias y justas para nombrar las cosas, si la fe en el lenguaje como "instrumento" de expresión se ha basado tradicionalmente en dicha adecuación, vemos como toda la obra de Beckett, especialmente a partir de 1945, tiende a minar esta fe.

Desde el interior mismo de sus textos —ya sea en la voz de sus "poco fiables" narradores como en la de sus ambiguos personajes teatrales—, su escritura siembra la desconfianza sobre la "propiedad" de la palabra, sobre su equivalencia con aquello que pretende ser nombrado, sobre lo que hay detrás ("sea algo o nada").

En este desfase entre la palabra y la cosa, entre el pensamiento y su expresión, entre la intención comunicativa y los enunciados proferidos por los personajes, va a moverse el teatro de quien considera a Beckett como uno de sus maestros. Me refiero a Harold Pinter que, de un modo quizás intuitivo descubre para el teatro esa precariedad de la palabra, esa "impropiedad" del discurso, esa carencia lógica del habla, que confiere a sus diálogos una aparente alogicidad y una evidente discontinuidad (razón por la cual su obra fue etiquetada como "del absurdo"). Las reiteraciones, pleonasmos y solecismos que caracterizan el "estilo Pinter" son, más que un rasgo formal, el síntoma de una interacción verbal habitada por la incertidumbre radical de la comunicación humana.

"Detrás" de las palabras, en aquello que no dicen, que ocultan niegan o tergiversan —por consiguiente, en el "subtexto"—



***¡Qué hermosos días!* de Samuel Beckett dirigida por José Sanchis Sinisterra, 1984.**

discurre otra lógica, implacable, aunque no evidente, ni siempre "realista", que obliga al espectador a ejercitar la desconfianza y el desciframiento. Ya en los primeros años 60 expresaba su rechazo hacia una teatralidad explícita, transparente, en la que el autor pretende saberlo todo de su obra y ésta lo "dice" todo al espectador, que recibe como un regalo halagador la captación sin esfuerzo y sin dudas del microcosmos dramático.

"La forma explícita —dice Pinter—, tan a menudo empleada en el teatro del siglo XX, es un engaño. El autor afirma disponer de abundantes informaciones sobre sus personajes y los vuelve comprensibles para el público. De hecho, lo que hacen estos es configurarse según la ideología personal del autor. No se crean progresivamente en el curso de la acción, sino que han sido definidos de una vez por todas en escena para expresar en ella el punto de vista del autor".

"¿Cuántas veces sabemos lo que alguien piensa, y quién es, y cuáles son los factores que lo constituyen y hacen de él lo que es y sus relaciones con los otros?". Y acto seguido formula lo que suelo considerar la primera —y más contundente— renuncia a la omnisciencia autoral: "Entre mi falta de información biográfica sobre ellos (los personajes) y la ambigüedad de lo que me dicen, se extiende un territorio que no sólo es digno de ser explorado, sino que es necesario explorar. Ustedes y yo, como los personajes que crecen sobre el papel, somos casi siempre poco explícitos, reticentes, poco fiables, esquivos, evasivos, cerrados y poco disponibles. Pero a partir de estas características nace un lenguaje. Un lenguaje en el que, por debajo de lo que se dice, se expresa otra cosa".

Volvemos a encontrar la idea beckettiana de que hay "otra cosa" detrás del lenguaje, como fundamento de una dramaturgia que, de alguna manera, ha de permitir que "eso" se escuche. No que se escuche nítidamente, sino instando al espectador a aguzar su atención para desvelar aquello que las palabras están ocultando, maquillando, falseando.

Se da la circunstancia de que, por esos mismos año 60, surge en Inglaterra una

Hay "otra cosa" detrás del lenguaje, como fundamento de una dramaturgia que, de alguna manera, ha de permitir que "eso" se escuche.

Alterar la lengua, hacerle decir otra cosa que lo que dice, permitir la escucha —o la sospecha— de su naturaleza falaz, inadecuada, insuficiente…

corriente psicológica, cuya figura central es Ronald Laing, que plantea los problemas de la percepción y la relación interpersonales en términos de opacidad, inverificabilidad e incertidumbre. Los seres humanos, viene a decir Laing, son "invisibles" entre sí, puesto que la experiencia propia es inexperimentable para el otro. Por lo tanto, la interación se basa en una cadena de interpretaciones más o menos parciales, tendenciosas, subjetivas, que a menudo producen lo que denomina "la espiral del malentendido".

Esta "psicología de la incertidumbre" se complementa, en los años 70, con las investigaciones sobre las patologías de la comunicación, que el filósofo Jürgen Habermas tendrá en cuenta para su monumental *Teoría de la acción comunicativa.* Si comparamos las estrategias empleadas por deteminadas familias para impedir el cuestionamiento de sus pautas de pseudo-consenso, sus estructuras de poder, sus "secretos y mentiras", etc., con los diálogos y situaciones del teatro de Pinter —y no sólo—, nos daríamos cuenta de hasta qué punto la realidad humana es poco "realista" y cómo la palabra discurre en "la vida" por cauces aparentemente alógicos e ininteligibles.

Terminaré con un cita de Bernard-Marie Koltés, cuya palabra dramática pareciera dotada de una consistencia, de una gravidez semántica y poética extraordinaria, que nos remite, no obstante, al mismo eje de reflexiones que estoy intentando proponer: el cuestionamiento de una dialogicidad plena y transparente y la búsqueda de una palabra "impropia", insuficiente, poblada de sombras, rasgada por huecos, habitada por la incertidumbre… como recurso para garantizar la actividad del receptor.

Habla Koltés, en una entrevista de los años 80, sobre *La noche justo antes de los bosques,* ese extraño texto sobre cuya naturaleza teatral expresa él mismo dudas, por considerarlo fundamentalmente como una indagación sobre el lenguaje dramático:

"Lo que me interesó en un momento dado fue darme cuenta de que las cosas importantes se decían siempre por debajo *(en dessous)*, no por intermedio del lenguaje, sino en negativo con relación al lenguaje". Y, tras una referencia al concepto de "subtexto" en Chejov: "Cómo se puede hablar de cualquier cosa, de todo, muy mal o muy bellamente o no importa cómo, pero contando completamente otra cosa. (…) La lengua francesa empezó a interesarme a partir del momento en que era hablada por extranjeros. (…) Y cuando la pongo en boca de un francés, lo cual es relativamente raro, es siempre gente que tiene problemas lingüísticos muy claros. (…) Esto explica un poco mi gusto por lo *meteco,* por la lengua *meteca,* es decir que la lengua francesa es bella cuando está alterada por otra cosa".

Alterar la lengua, hacerle decir otra cosa que lo que dice, permitir la escucha —o la sospecha— de su naturaleza falaz, inadecuada, insuficiente… es un nuevo estatuto de la palabra dramática lo que se contiene en los textos citados, un camino de superación definitiva de lo que Pinter llama la "forma explícita" y que Martin Esslin caracteriza como una sospechosa capacidad que los personajes muestran para dosificar impecablemente la información que "deben" transmitir, así como la claridad, corrección, elegancia y brillantez con que lo hacen. ¿No es éste, podríamos preguntarnos, un teatro para telespectadores?

En el extremo opuesto —un extremo que mira hacia el siglo XXI— se situaría una concepción de la palabra dramática, una investigación sobre el habla de los personajes, una opción dramatúrgica, en fin, que buscarían su fundamento en la crítica del discurso logocéntrico, la renuncia a la omnisciencia autoral y la distorsión de la pretendida transparencia comunicativa. Por añadidura, si prestamos atención a dimensión social de la cita de Koltés, habría que comenzar a escuchar las "alteraciones" que va a experimentar nuestra lengua en las próximas décadas, cuando empiecen a hablarla y habitarla las distintas comunidades culturales que, por el momento, hay quien se empeña en mantener en la marginalidad.■