# TENDENCIA AL SUICIDIO

**Jesús Campos García**

La naturaleza de lo real es ciertamente inasible, cuanto más la de sus metáforas. De hecho, la ficción como «objeto» a comunicar se ha manufacturado de tantas «formas» que tratar de deslindar el «sí es« del «no es» dramático resultaría tan imposible como inútil. Dicho lo cual, y precisamente por tal motivo, mucho me temo que no podré evitar el intento.

Transmitir una historia, si nos referimos al ámbito de lo dramático, permite, en su máxima simplificación, establecer cuatro supuestos: la historia es dramática en sí o no lo es, con la doble posibilidad de comunicarla mediante el empleo de artificios dramáticos o no. Y omito las infinitas variantes derivadas de la distinta dosificación de estos supuestos, en aras de la claridad.

De menos a más, la narración de una situación no conflictiva (dos forofos de un mismo equipo ven un partido por televisión) podríamos considerarla en la cota cero de lo dramático, y si bien su representación le conferiría el carácter de comunicación escénica, no por ello aumentaría un ápice su carácter dramático.

Para entrar en los cuatro supuestos antes mencionados, se necesita una mínima controversia (ambos son de distinto equipo), circunstancia esta que narrada sería irrelevante, si bien representada nos introduciría de lleno en el «sí es» del drama, por más que se tratara de una dramaticidad atenuada. Si elevamos la gravedad del conflicto que genera la ficción (razones ajenas al partido: celos, deudas, xenofobia o la extrema agresividad de uno de ellos dan lugar a que la escena culmine con la muerte de ambos), tampoco esto, si nos limitáramos a contarlo, nos situaría en territorio dramático, que por muy terrible que sea lo que se cuenta, solo la representación de los hechos le daría el carácter de expresión dramática. Lo que es tanto como afirmar que la mayor o menor dramaticidad de la comunicación no reside en el fondo, sino en la forma.

Podríamos enredar con artificios excepcionales (ambos muertos nos narran versiones distintas de lo ocurrido; o uno de ellos trata de inculpar a los espectadores: la causa es el entorno), pero también en estos casos la eficacia dramática seguiría residiendo en el artificio y no en la gravedad del suceso que se ficciona.

Cierto que, desde sus orígenes, en mayor o menor medida, las escenas culminantes del drama fueron auxiliadas con recursos narrativos (coros, narradores, mensajeros...), soluciones simplistas de carácter primitivo que con el desarrollo de nuevas estrategias dramáticas parecían haber quedado obsoletas. No obstante, a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, la narración volvió a recuperar su vigencia escénica, hasta el punto de llegar a minimizar en ocasiones el artificio dramático; si bien la eficacia comunicativa de esta regresión está por demostrar.

Las causas generalmente aceptadas de esta vuelta al primitivismo parecen ser dos: la negación de la naturaleza de las artes que se produce con las vanguardias (el cuadro blanco, la música silenciosa o la escultura plana se corresponderían con el teatro sin conflicto), o la llegada del cine, seguido de la televisión, que arrebató al teatro el monopolio de la ficción representada; aunque en mi opinión, la causa real es esta última, mientras que la primera opera solo como coartada cultural.

La alarma que produjo la irrupción de los nuevos soportes de la ficción dramática dio lugar a dos reacciones de distinto signo: por un lado, fueron muchos los que trataron de incorporar las estrategias que el audiovisual desarrollaba (mayor empleo de la elipsis, aumento de la narratividad, alteraciones del discurso temporal, múltiples localizaciones, etc.). Intento que, con independencia de los logros puntuales que obviamente se alcanzaron, podría resumirse en «el escenario que quería ser pantalla», con la consiguiente respuesta del público: «para eso nos vamos al cine». Por otra parte, la selecta minoría, abominando de la fábula (llegó a decirse: «el cine nos ha liberado de contar historias»), se lanzó al drama sintético, al conflicto abstracto, a la exaltación estética, que es tanto como decir a las «perfumancias» y «japenises», términos con los que me gusta bromear cariñosamente, y que, bromas aparte, son carne de festival, o lo que es lo mismo, vanagloria sustentada con dinero público; con mucho dinero público, pero con poco público. Porque si bien es cierto que desprenderse de la fábula permite volar más alto, no es menos cierto que se corre el riesgo de acabar volando en solitario.

De ahí mi creencia en la necesidad de recuperar el artificio dramático como herramienta de comunicación colectiva; de avanzar en la complejidad de nuestras estrategias verbales, de incorporar, cómo no, los signos no verbales al conflicto; en definitiva, de responder al reto desde la naturaleza del teatro, desde su esencia, desde lo que le es propio. Porque tanto el seguidismo (el teatro que narra la historia) como el escapismo (el teatro que niega la historia) son dos tendencias escénicas que, a la postre, están resultando ser una única tendencia al suicidio. ■