

Del desarraigo a la esperanza, un teatro de nuestro tiempo

Manuel Pérez Jiménez
Universidad de Alcalá

El volumen *Teatro del desarraigo (1)*, formado por dos obras de Mariam Budia, es un acontecimiento gozoso para el teatro español actual por varias razones. Sin duda, tanto *Al soslayo* como *Carlaño*, contribuyen a enriquecer un panorama creativo ya de por sí rico y variado, pero lo especial del caso viene dado esta vez por el fondo de reflexión y de madurez intelectual que acompaña el debut editorial de la autora.¹

Ésta, en efecto, inserta la publicación de estos títulos en un plan creador de más amplio alcance y, sin embargo, de más hondo calado: la presentación ante la comunidad teatral de un concepto propio, el *Teatro del desarraigo*, del que este volumen constituye la primera entrega, pronto seguida por un nuevo grupo de obras generadas en el seno de dicha estética.

La sorprendente organicidad que con ello revela la creación teatral de Mariam Budia halla, sin duda, elocuente correspondencia en el perfil profesional e intelectual de la autora, en el que coinciden la formación artística, la experiencia teatral, la hondura intelectual deparada por su actividad universitaria y, en medio de todo, la vitalidad e impulso creativos que otorga la juventud. Esta autora es, desde luego, mujer, y ello se nota para bien en su obra; pero en su capacitación artística se han concitado, con igual éxito, música y teatro, lo cual se nota también en la concepción de sus piezas; igualmente, Mariam Budia ha sido actriz, de modo que en sus obras se percibe la raíz eminentemente escénica; y, siendo, cuando este volumen se publica, profesora universitaria (y, previamente, doctora en teatro por la Universidad de Alcalá), se comprenderá igualmente que la profundidad y sistematización intelectuales emanadas de tales actividades académicas constituyan un marco integrador adecuado para la idea y la realidad del *Teatro del desarraigo*.

* * *

¹ El presente trabajo fue realizado a partir de los textos de *Al soslayo* y *Carlaño*, piezas que integran el volumen *Teatro del desarraigo (1)*, de Mariam Budia (Madrid, Fundamentos, 2005).

Al soslayo es obra que, no sólo materializa de manera diáfana la concepción teatral de Mariam Budia, sino que constituye una aportación notable a la creación teatral española de nuestros días, en una de cuyas corrientes se inserta, a nuestro entender, su factura compositiva. En efecto, en los últimos años ha ido tomando carta de naturaleza una línea tan perceptible en el teatro actual cuanto escasamente descrita, circunstancia ésta que creemos debida, no sólo a la radical novedad de dicha corriente (inexistente en el teatro de la Transición Política española y específica, por ello, del panorama creador de la Época Democrática), sino también a la inadecuación de las clásicas categorías estilísticas para identificar y describir su especificidad formal. Así, los moldes estéticos utilizados para caracterizar al teatro del pasado siglo (desde el realismo a la vanguardia, con toda su pléyade de especificaciones) se muestran ineficaces para dar cuenta, no sólo de dicha línea compositiva, sino también del completo panorama formal de la creación teatral de hoy.

Éste se halla distribuido, en nuestra opinión, por varios ámbitos estilísticos (que hemos descrito con mayor detenimiento en otros lugares),² configurados por amplios grupos de obras que presentan rasgos compositivos comunes. De ellos, nos interesa aquí especialmente el constituido por el *Teatro-Verbo*, denominación que, si bien responde a la perspectiva eminentemente formal de nuestra sistematización, encierra, como no podía ser menos, un abundante caudal de motivaciones -relacionadas con la significación de las obras y con la visión del mundo de los autores- de las que es muestra especialmente elocuente el concepto de *desarraigo* expuesto por Mariam Budia.

Es característica principal del *Teatro-Verbo* el cuestionamiento de la ficcionalidad, faceta esencial de la obra consistente en la configuración de un universo imaginario, articulado mediante unas coordenadas espacio-temporales en las que se inscriben los personajes y los incidentes que conforman la anécdota narrativa. Dicho cuestionamiento conlleva, en las piezas del *Teatro-Verbo*, la atenuación del marco ficcional, con notable reducción de los aspectos concretos del mismo, hasta el punto de que, en puridad, el universo imaginario de estas obras deviene en situación comunicativa, esto es, en escueto marco dotado de la mínima contextualización necesaria para que el receptor sitúe la producción del discurso. Así lo revelan, en *Al soslayo*, tanto el carácter indeterminado como el evidente esquematismo de su universo, patentes ya desde la primera didascalía, la cual traduce (antes que la referencialización precisa de ningún entorno ficcional) las condiciones mínimas en las que el lector o el espectador deben situar la relación que constituye el núcleo semántico de la obra, mantenida aquí por los dos personajes femeninos denominados en el texto de la misma “Retenida 1^a” y “Retenida 2^a”.

² Así, por ejemplo, en nuestro “Panorama formal-estilístico de la dramaturgia femenina actual”, en Romera Castillo, José (ed.), *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: Espacio y tiempo*, Madrid, Visor Libros, 2005, pp. 509-524.

En la comunicación de dicha relación desempeñan las réplicas de la pieza una importancia fundamental. En realidad, la denominación *Teatro-Verbo* hace referencia al predominio que en dichas obras adquiere el discurso, tanto por la atenuación de los elementos espacio-temporales, como por la irrupción del mismo en la esfera de una retórica, en cierto modo, autónoma, esto es, dotada de suficiencia comunicativa, no sólo con relación a los elementos contextualizadores, sino, incluso, con relación a la circunstancia de su recepción.

Quiere ello decir, en primer lugar, que en estas obras contraen los códigos verbales connotaciones que, si los alejan de su habitual función de constituir los aspectos verbales de la conducta de unos personajes más o menos atentos a perfiles dotados de verosimilitud, los acercan ostensiblemente a la condición de entramados lingüísticos que se evidencian ante el receptor en su propia especificidad retórica y semántica. De ahí que, en *Al soslayo*, las réplicas respondan sólo en cierta medida a la función de traducir los avances de la acción, estando por el contrario determinadas por el carácter literal que impone su pertenencia a una superficie retórica autónoma. Se trata, sin duda, de una nueva concepción del discurso teatral, que extiende el ámbito de sus consecuencias a otras esferas de la configuración de la obra. Así, el propio concepto de personaje se pliega (reducidos ya los elementos que concretaban su individualidad) a la preponderancia comunicativa del discurso, viniendo a responder, antes que a los convencionales criterios de verdad ficcional, a la nueva función de soportar las partes correspondientes del entramado verbal.

Pero, en segundo lugar, de lo expuesto se deduce que en el *Teatro-Verbo* se modifica también el sentido de las condiciones de recepción del teatro, alterando la convencional relación entre creación textual y actualización de la obra. Resulta, así, que al *Al soslayo* constituye una creación artística concebida –por una autora formada y experimentada, como se ha dicho, en el estudio y la práctica del teatro- desde una dimensión plenamente escénica, que se articula mediante los diálogos, gestos y juegos teatrales de las dos mujeres, así como por las entradas y salidas del “Hombre elegante”, cuya recurrencia envuelve y estructura la composición de la pieza. Sin embargo, la autora ha llevado a cabo su textualización precisando con rigor los gestos esenciales de los personajes, pero situando en una esfera de indeterminación los datos y condiciones de la acción y, consecuentemente, los detalles de la puesta en escena requerida. Dada, como se ha dicho, la preeminencia del discurso, al lector se le confiere la facultad de construir en su mente las coordenadas de la situación comunicativa y al escenificador (director, actor) la de interpretar con libertad el despliegue –siempre deseado para una pieza teatral- que decidan realizar del texto ante el espectador.

Se trata, en realidad, de un concepto muy moderno de la comunicación teatral, que renueva el concepto de puesta en escena y, con ello, la jerarquía de las funciones que intervienen en el proceso creador. Su evidente presencia en el teatro español de nuestros días, constituyendo –como hemos señalado- una nítida tendencia de naturaleza conceptual y formal, trae ecos precisos de la escritura teatral proveniente de modelos como Koltès y cuenta en España con notables autores y autoras que van desde Sergi Belbel a Yolanda Pallín, y desde Rodrigo García hasta Borja Ortiz de Gondra, Alfonso Zurro o Beth Escudé.

Como hemos señalado, por debajo de los aspectos formales y compositivos que acabamos de describir, se halla en estas obras un enorme fondo de significación, que remite a percepciones y actitudes altamente caracterizadoras del ser del individuo en nuestros días. Si el adelgazamiento del marco ficcional implica, a fuerza de cuestionar la realidad ficticia, cuestionar también (y no sólo en el plano epistemológico) la propia realidad de nuestro entorno, el núcleo semántico de este teatro adquiere, sin embargo, unos nítidos rasgos de positividad, claramente superadores del nihilismo existencial al que la contestación de la realidad externa podría conducir. En efecto, el armazón retórico predominante en las obras del *Teatro-Verbo* constituye, en definitiva, una afirmación de fe y de identidad, asentadas, ahora, en la fuerza de la palabra, como muy certeramente se encargan de señalar las mujeres de *Al soslayo* (“la palabra es lo único que nos queda”).

La palabra que emana de los personajes, constituyendo aquí -casi por completo- la entidad teatral y humana de éstos, adquiere así una función nueva. En efecto, siendo en apariencia equivalentes a las réplicas del teatro de conflicto, los fragmentos discursivos adquieren, sin embargo, una nueva función semántica, definida, no por el enfrentamiento, sino por el intercambio, y no por el concepto de *agón*, sino por la actitud de encuentro con el otro para salvar, así, una situación de incomunicación impuesta por una realidad hostil e incomprensible.

Estas obras, constituyen, pues, inmensos actos de descubrimiento de la *alteridad*; así como, de igual modo, el concepto de *Teatro del desarraigo* que nos presenta Mariam Budia viene a ser, por la humanidad y nobleza de su fondo, teatro de *orientación*, es decir, de superación de la radical soledad del ser humano mediante la búsqueda del otro que, de modo irreductible y conmovedor, practican de manera tan desesperada como recurrente las dos retenidas de *Al soslayo*. No en vano, la necesidad de amar y de ser amadas llena de precioso contenido, no sólo el discurso de las mujeres, sino los juegos escénicos que practican, los cuales vienen a ser senderos que deben conducir, más allá de la opresión de un entorno tenebroso, al hallazgo de su identidad hondamente humana.

* * *

El mismo fondo de afirmación de lo humano late en la semántica de *Carlaño*, con ser la factura de esta pieza notablemente diferente de la descrita para la obra anterior. Se trata ahora de una pantomima para actores, subdenominación genérica que inserta la obra en una serie teatral de gran prestigio en nuestra tradición contemporánea, desde Ramón del Valle-Inclán hasta Federico García Lorca. A este último remiten, de manera precisa, los componentes del *dramatis personae*, que conectan inequívocamente el universo de *Carlaño* con *Los títeres de Cachiporra* y con el *Retablillo de Don Cristóbal* lorquianos.

La interteatralidad que, de esta forma, revela explícitamente la pieza de Mariam Budia proclama de manera elocuente la condición teatral de la autora, pero ésta, coherente con su propia concepción, vehicula a través del universo farsesco aquí configurado la visión del mundo contenida en su *Teatro del desarraigo*. De este modo,

la anécdota (de tan sorprendente cuanto atractiva trabazón de incidentes y ambientaciones) y la estética escénica (asentada sobre el elocuente código de la marioneta) conducen al espectador hacia la superación del mal que anida en la propia condición humana, poblando de miedos soñados nuestra íntima relación con el mundo. El gesto final de Rosita, al conjurar la radical negatividad arrojada sobre la escena por el personaje de *Malísima*, desvela al mismo tiempo la verdadera condición del *Teatro del desarraigo* que, a través de las obras de este primer volumen, nos presenta Mariam Budia: teatro, al fin, de la esperanza, porque lo es, antes que nada, de la búsqueda desesperada del ser humano que constituye, a la vez, nuestra identidad y nuestra alteridad.