

Concepto de desarraigo y polimorfismo estético

Manuel Pérez Jiménez
Universidad de Alcalá

Muy poco tiempo después de la publicación del primer volumen de su *Teatro del desarraigo*, la dramaturga Mariam Budia nos ofrece, en el presente, dos nuevas obras surgidas en el seno de lo que constituye el núcleo conceptual y el motor estético del teatro de la autora.¹ A través de las cuatro piezas que componen ambos volúmenes, el desarraigo se configura como una indagación específica sobre el ser y la identidad del individuo actual, desplegada en una doble vertiente conceptual y estética.

En efecto, en primer lugar, el *Teatro del desarraigo* de Mariam Budia se revela como un intenso proceso de reflexión, que genera un determinado perfil semántico en las obras que lo integran, perfil constituido tanto por el cuestionamiento de la propia entidad del ser humano como, en consecuencia, por la búsqueda de dicha entidad a través de la exploración de las relaciones, siempre problemáticas, mantenidas con el entorno. Este último concepto se convierte, así, en uno de los ejes sobre los que gira la introspección indagadora del desarraigo y, en cuanto determinación del individuo, aparece revestido de diversas formas a las que corresponden otras tantas perspectivas conceptuales, bien se trate de la superación del mismo a través de la alteridad (*Al soslayo*), bien de la remisión del concepto a la esfera interior del ser humano (*Cancán del Moulin*), bien de una suerte de panteísmo rigido por el ciclo de la vida natural (*La mujer Sakura*).

En consecuencia, a través de las obras citadas (así como, desde otra perspectiva, a través también de *Carlaño*, la cuarta pieza de la tetralogía que constituye, hasta el momento, la producción de Budia en el ámbito del *Teatro del desarraigo*), la visión del mundo generada adquiere diferentes matices, coincidentes, no sólo con las modulaciones del concepto ya señaladas, sino también con los parámetros de positividad que adoptan las propuestas generadas en las obras. Si en la introducción al primer volumen² ya tuvimos ocasión de subrayar el carácter intensamente positivo (en cuanto superador, mediante el despliegue de la alteridad, de la radical incomunicación impuesta por el

¹ El presente trabajo fue realizado a partir de los textos de *La mujer Sakura* y *Cancán del Moulin*, piezas que integran el volumen *Teatro del desarraigo* (2), de Mariam Budia (Madrid, Fundamentos, 2005).

² En Mariam Budia, *Teatro del desarraigo* (1), Madrid, Fundamentos, 2005, pp. 7-13.

entorno) de las soluciones adoptadas como sublimación del desarraigo en las dos piezas que lo constituyen, ahora debemos insistir en el fondo plenamente optimista que, de manera paradójica sólo en apariencia, subyace a los procesos reflexivos y estéticos deparados por las dos obras que completan, en el presente volumen, la tetralogía.

De esta forma, *La mujer Sakura* aporta, a la visión específica del desarraigo que esta obra contiene, un modo de superación que se articula como un intento de comunicación desesperada formulado en un doble plano (el de la pareja Sakura / Hanami y, paralelamente, el del trío Padre / Madre / Hijo) y realizado a través del rito de la muerte regeneradora -en una suerte de teogonía de la reencarnación- de nuevos ciclos de vida coincidentes con el ritmo esencial y eterno de la propia naturaleza:

(HANAMI y SAKURA *se van hundiendo en las aguas del onsen mientras la familia se acerca a mirar.*

El sol se apaga y en la terrible oscuridad, se escucha la voz de HIJO que pregunta: “¿Adónde han ido?” MADRE responde: “Volverán.”

KAZE ruge y de nuevo vuelve a brillar el sol. La situación es idéntica a la del comienzo del Primer Acto.)

De igual modo, *Cancán del Moulin* concluye con la formulación explícita de la propuesta superadora que es específica de esta obra:

TOULOUSE-LAUTREC.- (*Voz en off.*) Recuerde, mi querida *mademoiselle*: Todo está dentro de usted, todos somos usted. Nosotros somos su entorno, el entorno inexistente. Recuerde: “la carencia absoluta de todo ser”. ¿Se da cuenta, mi querida *mademoiselle*? Le dije que volveríamos a vernos.

Así, la radical soledad que acompaña, como antitético modo de incomunicación en un entorno cada vez más global, al individuo del inicio del tercer milenio queda resuelta, en esta segunda obra del *Teatro del desarraigo (2)*, merced a la interiorización del concepto de entorno, de la que brota la misma superación de las terribles consecuencias generadas por la difuminación de los perfiles del entorno actual en un imparable proceso hacia su inexistencia.

En segundo lugar, desde la perspectiva estética, el *Teatro del desarraigo* se revela como un eficaz generador de procedimientos formales, que da lugar, a través de las obras que componen la tetralogía, a un saludable polimorfismo en el plano compositivo. A través de él, practica Mariam Budía una exploración en el ámbito de la estética que guarda perfecta correlación con la indagación llevada a cabo en el plano semántico y materializada, según hemos descrito sucintamente, en el concepto de desarraigo. Dicha correlación, en efecto, se manifiesta como el despliegue de un conjunto de procedimientos compositivos que, junto a la variedad formal que aportan al *Teatro del desarraigo*, sitúan el quehacer creativo de su autora en un ámbito presidido por las notas de libertad y modernidad estéticas.

En nuestra presentación del volumen anterior, habíamos señalado el particular tratamiento que el género de la farsa recibía a través de la pieza *Carlaño*, configurada por su autora con las especiales características conferidas por su condición de pantomima para actores. Por su parte, *Al soslayo* es obra inserta con brillantez en una línea teatral

plenamente actual, cuyas coordenadas hemos descrito en trabajos anteriores y cuya caracterización esencial aparece referida por la denominación de Teatro Verbo. En el interior de dicha línea, la citada pieza de Mariam Budia mantiene su propia especificidad conceptual, sirviéndose precisamente de los efectos proporcionados por el cuestionamiento de la ficcionalidad y por la enfatización del intercambio discursivo como instrumentos aptos para desarrollar la referencialidad semántica albergada en el *Teatro del desarraigo*.

Las dos obras que componen el presente volumen, segundo en el que aparece publicada la tetralogía del desarraigo, revisten, a su vez, nuevas características formales, completando de este modo un panorama de riqueza y variedad apreciables en esta incipiente y, sin embargo, ya consolidada vía transitada por Mariam Budia.

* * *

Así, *Cancán del Moulin* es obra de extraordinaria ductilidad compositiva, en donde su autora parece haber conciliado procedimientos teatrales de variada índole con referentes culturales y plásticos extraídos de los campos creativos más característicos del arte actual. Mediante una suerte de despliegue referencial que traspasa los límites de la ficcionalidad convencional, la pieza reúne, en un espacio tan simbólico como libremente connotativo (*En una biblioteca en medio del desierto, una compañía de teatro ensaya una pieza. No hay mesas ni sillas, sólo estanterías llenas de libros, cajas llenas de libros, papeleras llenas de libros y dos estatuas de mármol besándose*), a figuras extraídas de la tradición histórica (Juana de Arco) o literaria (Geoffrey Chaucer, Lorca, Muñoz Seca), del universo de la historieta dibujada, animada o no (Garfield, Mafalda), de la historia de la pintura (Toulouse-Lautrec, Dalí) o del cine (Buñuel), de la escena universal (María Callas, Slawomir Mrozek) y, finalmente, de una suerte de conjunción de los mitos contemporáneos y del arte pop (los fantasmas de Kennedy y de Marilyn Monroe, transmutados plásticamente en estatuas de mármol). Todo ello, envuelto en el motivo recurrente -y, a la vez, destino simbólico- constituido por el Moulin Rouge, del que surge el cancán como elemento aglutinador de los ricos códigos sonoros previstos en la escenicidad de la pieza.

Las claras reminiscencias simbolistas que ofrece *Cancán del Moulin* hallan un complemento eficaz en la plástica de la obra, asentada sobre una serie de imágenes de gran brillantez -detalladas con precisión por un texto particularmente rico en didascalias-, a través de las cuales comunica la autora una visión escénica tan consciente como completa. Con ello, revela aquí Mariam Budia una suerte de omnisciencia creadora que se traduce en el manejo efectivo de los personajes que componen su universo imaginario, cuyos movimientos y actitudes alcanzan en su conjunto el rango de verdadera coreografía, bien avenida con el carácter intencionalmente simbólico y plenamente artístico que preside la configuración de la obra.

Esta proximidad de *Cancán del Moulin* a los modos compositivos que, con respecto al teatro más actual, hemos caracterizado bajo el marbete de Teatro Imagen, no invalida, sin embargo, la plena inserción de la obra en el tercero de los ámbitos estilísticos apreciables en nuestro teatro, al que pertenece tanto por su semántica cuanto

por su configuración. En efecto, la adscripción de esta obra al que hemos denominado Teatro Asunto³ se justifica, en primer lugar, por su configuración como pieza de conflicto, en tanto que su desarrollo coincide con la prosecución (por parte del conjunto de sus personajes, si bien de manera especialmente concentrada en la actriz María Callas) de un descubrimiento del entorno que, en su búsqueda de la superación del desarraigo, se torna, en definitiva, autodescubrimiento, remitiendo de esa forma las líneas del conflicto a una dimensión interna y desmaterializada, de acuerdo con la mejor tradición aportada por el teatro simbolista. Esta remisión de la acción teatral a la esfera interior se apoya en la permanente alteración de las líneas que componen los espacios ficticios convencionales, de modo que la reflexión sobre la entidad del ser transita universos situados más allá de la propia vida de los personajes y configurados por referentes que incluyen el recuerdo, el limbo o (en la línea que, en teatro, señaló con mano maestra Tadeusz Kantor) la propia muerte. En último término, *Cancán del Moulin* parece sugerir, desde una perspectiva tan coherente como paradójica, que el desarraigo, como renuncia a cualquier entorno concreto, constituye el modo de hallarse a sí mismo, precisamente a través del hallazgo del más esencial de los entornos, esto es, del entorno interior. Pero, en segundo lugar, esta obra se inscribe en el ámbito del Teatro Asunto también por su notable densidad conceptual, presente, no sólo en el desarrollo de la línea introspectiva que teje la reflexión sobre el desarraigo, sino también en una intensa variedad de referentes vinculados a cuestiones relacionadas con aspectos de la realidad actual, tales como el arte, el poder y, sobre todo, el teatro, elemento éste que establece su preeminencia a partir de la organización de la línea narrativa como un ensayo en el que Mrozek intenta dirigir a Callas.

En la tarea de comunicar tan intensa y variada semántica, el discurso verbal adquiere tal importancia que constituye uno de los rasgos específicos de la configuración de la obra. En efecto, a las funciones de comunicar las líneas del desarrollo del conflicto inmaterial y la anécdota que conforma la narratividad de la pieza (esta última, notablemente apoyada en la plástica escénica, como se ha señalado), une el diálogo de *Cancán del Moulin* su valor de elemento sustentador de la intensa carga reflexiva de la obra, confirmando a la misma la dimensión introspectiva señalada y, con ello, una nueva aproximación a los modos compositivos característicos del Teatro Asunto.

* * *

Estos últimos adquieren, como se ha dicho, una nueva modalidad en la pieza que abre el presente volumen, completándose así el panorama del polimorfismo estético deparado por el *Teatro del desarraigo*. En efecto, *La mujer Sakura* es obra cuya configuración se sirve de elementos pertenecientes a un doble plano: de un lado, la enfatización de una narratividad revestida de deliciosa fábula cuyo universo pueblan

³ Véase, para la caracterización de los tres ámbitos estilístico-formales citados (Teatro Asunto, Teatro Imagen y Teatro Verbo), nuestro trabajo “Aproximación panorámica a la creación teatral actual: formas textuales y estilos escénicos”, en Castro López, Moisés et al. (eds.), *Aún nos queda la palabra*, La Coruña, Universidad de La Coruña y Junta de Galicia, 2004, pp. 11-38.

seres tomados de la tradición y del ambiente japoneses (geisha, samurái, viento, monte Fuji); de otro, la organización de su desarrollo a través del ciclo estacional constituido por el nacimiento y muerte de la naturaleza (Sakura, geisha, es la flor del cerezo). Los dos actos de que consta la pieza se corresponden, así, con sendos momentos que corresponden al nacimiento y declive de la vida natural, según señalan con claridad las respectivas acotaciones iniciales:

Lentamente, el sol ilumina el escenario. Un riachuelo discurre a través del jardín japonés. Los cerezos están floridos y KAZE acuna sus ramas con una suave brisa matinal.

Los cerezos han perdido casi todas sus flores y anochece. El riachuelo discurre a través del jardín japonés, observándose su caudal ligeramente crecido.

La obra destila así un intenso simbolismo, que se nutre tanto de bellísimas imágenes configuradoras de un costumbrismo estilizado, como de un excelente repertorio de poemas y canciones de sabor popular, en las que despliega Mariam Budia dotes poéticas y esfuerzo literario altamente encomiables.

Con todo, esta recreación embellecedora del universo japonés adquiere su más alto valor teatral a través de su perfecta coherencia con la semántica de la pieza y, en un nivel superior, con la propia concepción del *Teatro del desarraigo*. La sofisticada y encantadora fábula de la flor del cerezo y del almuerzo campestre (transmutados, mediante una suerte de animismo antropomórfico, en la geisha y el samurái) sirve, en realidad, de transparente cobertura al planteamiento y a la solución del problema central del teatro de la autora, el cual alcanza en esta obra una nueva formulación intelectual y estética. En efecto, el intenso deseo de comunicación de Sakura, generado por su radical soledad, constituye una nítida manifestación de un desarraigo que conjuga su entidad trágica mediante el acto de entrega voluntaria que coincide con el fin del ciclo vital. Así, a través de la aceptación de su propio sacrificio, como bello rito de fusión panteísta, los amantes harán posible la superación de la muerte en el resurgir de la próxima primavera.

En este contexto conceptual, los personajes de la familia que asiste al sugerente rito de amor y naturaleza adquieren una significación profunda, coadyuvante del proceso de superación del desarraigo. Estas figuras, absolutamente insólitas en la tradición teatral y verdadero mérito creativo de la autora, testimonian, tanto en sus respectivas individualidades (procedencias culturales diferentes y, al tiempo, ajenas al medio natural japonés), como en sus rasgos de conjunto (son figuras bicéfalas), el intrínseco carácter positivo del desarraigo formulado por Mariam Budia, en tanto que conjugan sus propias contradicciones a través de un proceso de autoperfeccionamiento que los habilita para constatar, en su calidad de testigos, el proceso paralelo de superación que protagonizan las figuras principales de la obra.

De este modo, concepto y estética, visión del mundo y estilo, forma y contenido, se aúnan en el teatro de Mariam Budia, para trazar las líneas de una creación ya perfectamente asentada en sus propios rasgos, a través de las piezas que constituyen la tetralogía del *Teatro del desarraigo*.