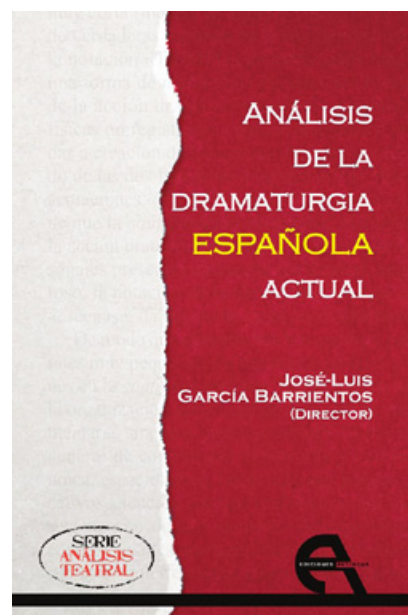


Análisis de la dramaturgia española actual

GARCÍA BARRIENTOS, JOSÉ LUIS (dir.) (2016).
Madrid: Antígona, 364 pp.



Melisa Heras
Universidad Nacional de Cuyo
meli-heras@hotmail.com

Fecha de recepción: 27/02/2017. Fecha de aceptación: 24/04/2017.

Análisis de la dramaturgia española actual es el tercer fruto del proyecto de investigación “Análisis de la dramaturgia actual en español” (ADAE), subsidiado por el Plan Nacional de Investigación y Desarrollo del Ministerio de Ciencias e Innovación de España y dirigido por el catedrático José Luis García Barrientos, quien se desempeña en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Como se observa ya en *Análisis de la dramaturgia cubana actual* (La Habana: Alarcos, 2011) y *Análisis de la dramaturgia argentina actual* (Madrid: Antígona, 2015), el proyecto se propone estudiar el teatro actual en español con la finalidad de equilibrar la atención prestada a la dramaturgia con la que reciben, desde hace tiempo, la narrativa y la lírica producidas en nuestro idioma. Como explica García Barrientos en el Prólogo, en el ámbito de la literatura escrita en español, “se ha producido desde la segunda mitad del siglo XX una eclosión de la narrativa y de la lírica, sobre todo en América, con figuras de primera importancia y proyección universal. [Pero] no ha ocurrido lo mismo con el teatro, que resulta así el gran desconocido de este campo” [10].

Junto a ese objetivo, los otros principios que dan vida al volumen se comprenden a partir del título del proyecto dentro del cual nació. Con “actual”, García Barrientos se refiere a la producción de los

dramaturgos nacidos en la década del sesenta o después. La denominación “en español” intenta superar la estrechez del modelo nacional y construir una unidad de análisis basada en un criterio objetivo (el del idioma en común) y, a la vez, menos paternalista que la usual designación de *hispanico*. Por último, “análisis de la dramaturgia” remite a los presupuestos teóricos desde los que se emprenden los estudios: la dramaturgia o teoría del modo de representación teatral y el consecuente método de análisis dramático aplicado al examen de la dramaturgia, entendida como la práctica de tal modo de representación. La mayor originalidad del libro radica en esta unidad de objeto y de método.

El libro tiene una estructura muy cuidada: después de tres apartados preliminares, se divide en siete partes, cada una de ellas dedicada a un dramaturgo o una dramaturga. Entre los apartados introductorios, aparte del mencionado Prólogo, se encuentran un capítulo de contextualización histórica y un capítulo de exposición del método dramático. El primero se titula “La renovación incesante” y está a cargo de la especialista argentina Mabel Brizuela, profesora de la Universidad Nacional de Córdoba. Para comenzar, Brizuela presenta los antecedentes fundamentales de las dramaturgas y dramaturgos examinados en el libro, cuyas raíces se remontan a los llamados “nuevos

autores” que desarrollaron sus propuestas experimentales en el marco del teatro independiente (Jerónimo López Mozo, Alberto Miralles, Ángel García Pintado, Miguel Romero Esteo, entre otros) y, sobre todo, a la actividad de algunos creadores que empezaron a estrenar a fines de los setenta o comienzos de los ochenta, como José Sanchis Sinisterra, José Luis Alonso de Santos y Fermín Cabal. Las nuevas perspectivas abiertas por ellos, tanto por su actitud crítica respecto de la situación socio-política como por la renovación de los lenguajes dramáticos, dejó huellas importantes en la dramaturgia actual que es objeto del libro, es decir, la de autores que empiezan a escribir en los años noventa y se proyectan hacia el siglo XXI. A pesar de la diversidad y la impronta personal de cada una de sus estéticas, los dramaturgos actuales poseen algunos rasgos comunes, como la convivencia de herencia y renovación, la tendencia a desempeñar varios roles en la producción teatral (escribir, dirigir, a veces actuar), el protagonismo conferido al público, la desestructuración de los moldes preconcebidos, la importancia del trabajo sobre la palabra y la crítica social burlesca o irónica sumada a la intención de evitar todo tipo de *moralina*. En suma, el recorrido que propone Brizuela por los últimos treinta años del teatro español nos presenta un teatro “complejo y versátil, con convergencias y divergencias estéticas e ideológicas que permiten múltiples lecturas y abordajes”, lo cual “impone una mirada que no pretenda ser totalizadora sino más bien ‘desveladora’” [22].

A continuación, el capítulo de carácter teórico se titula “El método”. García Barrientos expone en él un resumen de su libro *Cómo se comenta una obra de teatro* (Madrid, Síntesis, 2001), recientemente publicado en francés por la editorial Garnier. La *dramatología* de García Barrientos se fundamenta en el concepto aristotélico de modo de imitación y se centra en la estructura mimética o representativa común al texto y a la escenificación: los textos dramáticos son un documento o registro del drama, aunque de carácter parcial, porque nunca contienen de manera completa la experiencia viva del teatro. La teoría dramatológica es definida como “la teoría del modo teatral de representar ficciones” [23], es decir, la teoría del modo dramático, caracterizado (en oposición al modo narrativo) por la ausencia de mediación de un sujeto narrador. Así concebido, el drama es la articulación de un plano del contenido (la historia o diégesis) con un plano de la expresión (la realidad escénica) y puede analizarse a través de cuatro categorías fundamentales: el tiempo, el espacio, el personaje y la recepción del público. El capítulo teórico de García Barrientos desarrolla el conjunto de procedimientos a través de los cuales

puede ejecutarse la relación entre tiempo diegético (ficticio) y tiempo escénico, espacio diegético y espacio escénico, personaje y actor. Expone también las variables que afectan a la *visión* del público, es decir, la distancia, la perspectiva (sensorial, cognitiva, afectiva e ideológica) y los niveles de ficción. Además, García Barrientos incluye herramientas de análisis para la estructura de la acción dramática y para el texto, constituido por acotaciones y diálogo. La acción dramática es una unidad de análisis compleja, porque resulta de la vinculación entre la cuatro anteriores: es el entramado de acciones que realizan los personajes en un tiempo y en un espacio, frente a la visión de un público. Por su parte, el texto, aunque no contiene el drama más que en estado virtual (este se da de manera actualizada y efectiva solamente en la representación escénica), suele poseer algunos rasgos que derivan de la inmediatez propia del modo dramático. Tal es caso de la impersonalidad que domina en las acotaciones y del predominio, en el diálogo, del “estilo directo libre”, es decir, diálogo “sin régimen o mediación de ningún tipo, en la plenitud funcional (y personal) del lenguaje” [27].

Siguiendo estos instrumentos metodológicos, el resto del libro se organiza, como dijimos, en siete partes, cada una dedicada a un dramaturgo o dramaturga: Lluïsa Cunillé, Sergi Belbel, Antonio Álamo, Rodrigo García, Juan Mayorga, Angélica Liddell y Ernesto Caballero. A su vez, en cada parte hay dos capítulos: en el primero, se analiza una obra en particular y, en el segundo, se exponen las claves generales que subyacen a la producción de los autores. Aparte del conocimiento de los autores en cuestión, a lo largo del libro, el lector ingresa en problemas fundamentales de la dramaturgia contemporánea, como el contraste entre un teatro más cercano a la tradicional identificación teatro-drama (como ocurre en los capítulos dedicados a Lluïsa Cunillé, Sergi Belbel, Antonio Álamo) y un teatro que se juega en los límites de la convención teatral, un teatro escasamente dramático o con menor carga de dramaticidad, como el que Luis Emilio Abraham, Miguel Carrera Garrido y Ana Fernández Valbuena observan en las obras de Rodrigo García y Angélica Liddell. Para finalizar, haremos una breve alusión a cada una de esas siete partes destacando ciertos puntos de contacto.

En la obra *Barcelona, mapa de sombras* de Lluïsa Cunillé, Gustavo Montes destaca la incapacidad de comunicarse entre los personajes y los no-lugares donde estos se sitúan, lugares que se diluyen (al igual que la autora), lugares que son recuerdos. El espectador está obligado a interpretar los silencios, una historia de “sombras”, obligado a interpretar la “historia

secreta". Se encuentra ante un drama de desvelamiento porque las acciones se encaminan hacia el descubrimiento de los personajes y la justificación de sus motivaciones. Concluye su artículo aludiendo a la poética de la sustracción, la cual ha transmutado definitivamente a la dramaturgia en autor implícito.

En la segunda parte dedicada a Sergi Berbel, Emilio Peral Vega sostiene que la obra *Caricias*, cercana al teatro de la crueldad y al absurdo, plantea una re-composición de las relaciones afectivas, una re-composición integral de nuestras relaciones sociales y también del valor profundo de la palabra y del silencio. Puede observarse en *Caricias* al igual que en *Barcelona, mapa de sombras*, la falta de afectividad en los personajes. En el primer caso, los personajes evitan los silencios y sus diálogos son palabras que hieren, cargadas de violencia. Los intercambios entre unos y otros se solapan sin que medie el menos interés por escucharse. En *Barcelona, mapa de sombras*, proliferan las pausas y los personajes no poseen nombre, están caracterizados por su edad o profesión. En ambas obras se observa que la palabra y el silencio tienen un significado simbólico profundo que el espectador debe develar.

Los capítulos dedicados a Antonio Álamo están firmados por Abel González Melo y Mercedes Melo Pereira. En su análisis de *Yo, Satán*, González Melo encuentra rasgos próximos a las obras anteriores por la aparición de cierta violencia. *Yo, Satán* denuncia la corrupción de los valores humanos y exhibe una oposición o un contraste entre la verdad promulgada por la Iglesia y el horror que ella misma engendra. Simultáneamente, la obra plantea una mirada esperpéntica de la realidad, una burla a lo que el hombre ha creado como opio para el mismo hombre, una burla hacia la ignorancia.

Analizando *La historia de Ronald, el payaso de McDonald's*, drama escasamente dramático de Rodrigo García, Luis Emilio Abraham se detiene especialmente en la crueldad y la violencia de una escena en la que un pez es torturado (de verdad), porque uno de los actores va quitando el agua de su pecera hasta hacerlo agonizar. Al igual que muchas producciones de Rodrigo García (en su trabajo sobre las claves del autor, Miguel Carrera Garrido destaca la agresividad y la sugerencia propia de sus títulos), se trata de una obra en que la cruda realidad exacerba los sentidos y las reacciones afectivas del público, una obra que exhibe la vida contemporánea como un juego perverso sujeto a las leyes del mercado.

La siguiente sección está a cargo de José Luis García Barrientos (que estudia la obra *Himmelweg*) y de

Germán Brignone, quien describe las claves de la dramaturgia de Juan Mayorga. *Himmelweg* procura y consigue sugerir la inconcebible violencia del Holocausto, de un campo de exterminio, acudiendo a lo implícito, a lo mediado y a lo oblicuo como solución a "la aporía de decir lo indecible, de representar lo irrepresentable: un horror de tal calibre que no puede exhibirse sin resultar obsceno" [227]. Destaca además la obra por la cantidad de reflexión y de pensamiento que es capaz de suscitar en el público.

En *El matrimonio Palavrakis* de Angélica Liddell, Ana Fernández Valbuena encuentra una denuncia de la corrupción humana por medio de la mostración de la perversión sexual, motor de la trilogía a la que pertenece la obra. Proliferan el exhibicionismo, la vulnerabilidad y el morbo en despiadadas imágenes de crueldad (como el espacio por donde caminan los personajes, cubierto de miembros de muñecas descuartizadas) y en acciones aludidas, pero profundamente violentas (como el intento de suicidio de la niña, o el abuso y asesinato de la hija del matrimonio). Valbuena sostiene que la dramaturgia utiliza a los personajes para denunciar un sistema familiar convertido en expediente para el maltrato. Además, pareciera decirnos que la vida es tan poco vivible que los personajes del *Tríptico de la aflicción* llegan a él solo para morir violentamente.

El último apartado del libro está dedicado a Ernesto Caballero. Ana Gorría Ferrín estudia *Auto* y sostiene que, con su obra, el dramaturgo sacude el equilibrio en que se sostienen las creencias de la sociedad contemporánea. En *Auto*, se articulan la función dramática, caracterizada en este caso por la esencialidad y el despojamiento del espacio escénico, y la función didáctica con la que el autor desestabiliza el universo de imágenes heredadas. Esta obra se asimila a *Yo, Satán* en varios aspectos. El tema principal en ambas obras es la degradación de la condición humana; las funciones básicas de los diálogos y de las acotaciones son la dramática y la didáctica; y ambas se ocupan de los íconos y motivos de la sociedad posindustrial.

En síntesis, la sana heterogeneidad propia de los libros de autoría colectiva se combina en este caso por una tendencia a la unidad aportada por el enfoque que comparten todos los trabajos. A lo largo de la lectura, el método dramatológico se advierte como una herramienta muy útil para *hacer hablar* tanto a los espectáculos como a los textos y en lo que dicen las obras, impregnadas de la capacidad de observación y la autenticidad de sus autores, se observa, en la mayoría de los casos, un determinado tipo de violencia como rasgo propio de la vida contemporánea.