



JOSÉ SANCHIS SINISTERRA, «Contar y / o no contar. La *Tentación* de Carles Batlle», próleg a *Tentación*. Madrid: SGAE, 2005, p. 7-12.

Desde sus mismos orígenes, la dramaturgia occidental se ha venido produciendo en íntima connivencia con la narrativa, con el arte de contar historias. Ha sido siempre considerada —Aristóteles dixit— una modalidad particular de la natural y universal tendencia a imitar o representar (*mimēsthai*) acciones humanas. Y sin duda por ello, la fábula (trama o argumento) es definida y valorada como el «alma», la «sustancia» o el «esqueleto» del drama. Esta dependencia secular del teatro con respecto a la narrativa determina también el permanente trasvase de mitos, leyendas, crónicas, relatos, etc., productos originariamente «épicos», hacia la forma dramática vigente en cada período o ámbito del Sistema Teatral.

Se trataba pues —y todavía hoy— de «contar bien» una historia según los principios, códigos y convenciones de un particular modelo dramático, instaurado por la tradición y / o cuestionado por la innovación. Si Shakespeare o Racine hubieran «contado» la trágica historia de Edipo, lo

habrían hecho de *modo* muy distinto a Sófocles, pero los espectadores de las tres versiones podrían reconstruir una similar cadena de acciones humanas, una fábula relativamente análoga.

Así pues, para la corriente predominante en la historia del teatro occidental, la acción dramática se identifica con el dispositivo específico que cada texto establece para narrar una historia. O dicho de otro modo: el discurso dramatúrgico se articula en torno a la fábula, supeditándose a ella en mayor o menor grado y disponiendo —según las pautas de la época, del género y de la idiosincrasia del autor— el arco de los personajes, la organización temporal, los parámetros espaciales, las modalidades del intercambio verbal, los códigos no verbales y el grado de figuratividad o verosimilitud.

Sin embargo, a lo largo del siglo XX —y más notoriamente en su segunda mitad—, se manifiesta un haz de opciones dramatúrgicas que parece abdicar de la función narrativa. Obras, autores y aun corrientes textuales que renuncian a «contar historias», relegando la fábula a una condición subalterna, cuando no prácticamente irrelevante. En los casos extremos, el edificio todo de la figuratividad se

desmorona casi completamente, y no solo resulta difícil determinar qué les ocurre a los personajes, sino que la noción misma de personaje se desvanece, así como las coordenadas espaciales y temporales que podrían indicar su marco de referencia, su pertenencia a un «mundo posible». Se trata, a menudo, de mundos autorreferenciales en los que la acción dramática, liberada de su tradicional soporte narrativo, de la obligación de «contar una historia», consiste básicamente en una más o menos compleja arquitectura de interacciones: interacción de modalidades enunciativas diversas, interacción de códigos verbales y no verbales, interacción de medios figurativos heterogéneos, fuerte interacción cooperativa entre la escena y la sala, etc.

Naturalmente, no estamos asistiendo a —ni describiendo— las exequias de la función narrativa del teatro. Esta se manifiesta, y vigorosamente, en tendencias capitales de la renovación dramatúrgica del tránsito entre los dos siglos. Fábulas hermosas, complejas, reveladoras siguen habitando en el mejor teatro de las últimas décadas; servidas incluso según la secular distribución de «planteamiento, nudo y desenlace». Pero no es difícil suponer que las obras más cargadas de futuro son aquellas

en que su autor parece instalarse osadamente en una figura conceptual, híbrida de dilema y oxímoron: contar y/o no contar.

La dramaturgia de Carles Batlle [...] brota imperiosa de esta fascinante encrucijada. Hay «historias», sin duda en todas sus obras; fábulas concretas que clavan sus aristas en la conciencia torturada de personajes ambiguos o en el tejido desgarrado de la realidad contemporánea. Sujeto y mundo, destino e Historia, sociedad global y caso particular se entrelazan en cadenas de acontecimientos determinados por la causalidad y la casualidad. Y hay también una función narrativa intrínseca en algunas de sus obras —pienso en *Combate* y en [...] *Tentación*— que se despliega en la palabra de sus personajes, en su necesidad de contar, de contarse, de construir el pasado por medio de largos relatos monologales. El ayer vivido se hace presente a través de su narración intencionada, quizás distorsionada, siempre intensamente dramática, es decir: pragmática, portadora o generadora de acción (y no solo de información).

Y, no obstante, por encima —o por debajo— de este recurso a la fábula, atraviesa las obras de Batlle un vector

opuesto: el rechazo a contar, la dislocación de la estructura narrativa, la deconstrucción del relato-matriz que sustenta la acción dramática. Y en esto, como en otros rasgos, su [...] producción sintoniza con algunas de las tendencias más innovadoras de la dramaturgia actual. (Recordemos, entre paréntesis, que una similar «reticencia narrativa» funda y fertiliza la novela moderna: Cervantes, Sterne, Melville, Joyce... y desestabiliza los caminos confortables del relato contemporáneo: Proust, Musil, Kafka, Beckett, «nouveau roman»...).

Este dilema entre contar o no contar —es decir: dar relevancia a la fábula o relegarla a una condición literalmente pretextual—, esta síntesis contradictoria entre explicar una historia y, al mismo tiempo, negarse a desplegar nítidamente los eslabones de la cadena narrativa, es lo que articula el tejido de la acción dramática [por ejemplo] en *Tentación*.

[...] Batlle parece recrearse, pues, en la secular tentación del teatro por contar historias. Gran parte del material textual [de esta obra] lo constituyen monólogos narrativos, sin olvidar la omnipresencia del imaginario fílmico y de los códigos cinematográficos, paradigmas del moderno

vehículo de las fábulas. Pero, del mismo modo que este imaginario y estos códigos funcionan en la obra como vestigios degradados de su función original, también la sustancia narrativa que subtiende la acción dramática resulta dislocada y «pervertida» por el rechazo autoral a, simplemente, contar una historia.

En primer lugar, porque los sucesos que la configuran resultan —desde una perspectiva narrativa más o menos ortodoxa— sutilmente desplazados con respecto a la sucesividad temporal, distorsionados por el cambio de punto de vista, desdibujados por las reiteraciones, las contradicciones, las interferencias y los cambios de escala, e incluso no exentos de cierta inverosimilitud. Y, en segundo lugar, porque tales sucesos importan sobre todo como «motivos» —en su sentido musical— de la gran figura dramática, no narrativa, que la obra compone como totalidad: el *malentendido*.

El malentendido es una de las grandes figuras conflictuales de la dramaturgia occidental, fuente de situaciones trágicas o cómicas, que no deriva tanto de la confrontación de deseos contrapuestos o de la pugna por superar obstáculos, como de un déficit en los procesos

comunicativos de los personajes. Desde la omisión de una información crucial (Layo no comunica a Yocasta la advertencia del oráculo) hasta la interpretación errónea de las apariencias (Romeo cree que Julieta está realmente muerta), pasando por los mil pequeños equívocos provocados por la ambigüedad o la polisemia inherentes al lenguaje verbal, el teatro ha recurrido siempre a esa fatal privación de transparencia en la interacción humana.

Y *Tentación* podría leerse como una trágica constelación de malentendidos, como una fatal confluencia de suposiciones erróneas, de expectativas truncadas, de revelaciones diferidas, de lecturas erróneas del otro, de mutismos improcedentes, de palabras decisivas no escuchadas... Podría también leerse como una cruel metáfora de la imposible comunicación entre dos culturas, del «ruido» que impide la legibilidad —y, por tanto, el vínculo paritario— entre el primer mundo y el tercero... Y, puesto que las historias que se cuentan los personajes no llegan nunca a su destinatario y son, en consecuencia, inútiles relatos al vacío; puesto que la propia historia que la obra cuenta no se deja contar, y es el espectador quien debe arduamente contársela a sí mismo, quizás *Tentación*



Llegir el teatre

STILL LIFE (MONROE-LAMARR)
de Carles Batlle

pueda en suma leerse como un canto del cisne o como una elegía por el buen viejo teatro que nos contaba historias.