

DRAMATURGIA DEL ENIGMA

Con permiso del lector, comenzaré conjurando un escrúpulo de filólogo que me persigue desde que perpetré el título de este prólogo. Pensando en cómo sintetizar la impresión que me causara la lectura de *Mal olor*, de Gracia Morales, en una sola palabra capaz de explicar por qué me gustó tanto y por qué creo que será un éxito cuando se ponga en escena, y capaz a la vez de cifrar nada menos que la clave de su dramaturgia, se me ocurrió que el carácter enigmático de la pieza podía resumir mejor que ningún otro su razón de ser. Y enseguida hicieron acto de presencia los escrúpulos.

De las dos acepciones que da el Diccionario de la RAE de «enigma», la segunda define bien el contenido de la obra o el punto de vista de la recepción: «realidad, suceso o comportamiento que no se alcanzan a comprender, o que difícilmente pueden entenderse o interpretarse». Pero es la primera acepción, que cabe predicar en sentido figurado de la obra misma desde el punto de vista de la creación, la que contiene un elemento problemático: «enunciado de sentido artificiosamente encubierto para que sea difícil de entender o interpretar». Me refiero, claro, a «artificiosamente», concepto en realidad ambiguo —de una ambigüedad fértil para el caso— pero que se ha ido cargando en la lengua común de connotaciones negativas.

Definido el adverbio en el mismo Diccionario como «de manera artificiosa», es en el adjetivo donde anidan tales connotaciones peyorativas: «poco espontáneo, sin naturalidad» y «falso, ficticio, artificial» son las dos primeras acepciones. Solo la tercera y última nos reconcilia con el sentido que resulta aceptable en nuestro caso y hasta obvio: «elaborado con artificio, arte y habilidad». Curiosamente el sustantivo «artificio», al que no remite el adjetivo, invierte la escala de valores y hay que esperar a la cuarta acepción —después de «arte, primor, ingenio o habilidad con que está hecho algo», «predominio de la elaboración artística sobre la naturalidad» y «artefacto (objeto construido para un determinado fin)», que convienen todos a la pieza en cuestión— para topar con la cara oscura del concepto: «disimulo, cautela, doblez».

Para que quede claro que la obra 'encubre' su sentido por exigencias del arte y no por falsedad, como resultado de una opción de dramaturgia y no como consecuencia de falta de naturalidad, comparto

esta confidencia de la autora sobre la creación de «un texto que empecé a escribir hace mucho, en 2012, que me ha costado mucho tiempo concebir. Creo que en 2019 es cuando ya lo cerré definitivamente. Me costó escribirlo porque yo misma, en su proceso de creación, me he movido más por intuiciones que por certezas. Hay muchas cosas de la historia que rodea a estos personajes que yo misma no sé, y he preferido vivirlo así, con esos huecos en mi propia percepción del mundo retratado». Así que la dificultad de comprensión o interpretación de lectores y espectadores, lejos de ser engañosa o artificialmente provocada, es compartida por la autora misma; cuya presentación, demorada hasta aquí, paso a hacer de manera sumarásimas, convencido de que pocos lectores de teatro la requerirán.

Gracia Morales (Motril, 1973) es dramaturga y poeta, cofundadora de la compañía granadina Remiendo Teatro, que ha llevado a escena nueve espectáculos a partir de textos suyos y en la que ejerce como actriz y ayudante de dirección en ocasiones. Doctora en Filología Hispánica, es profesora titular de literatura española e hispanoamericana en la Universidad de Granada. Ha publicado y estrenado una veintena de obras teatrales, algunas de las cuales se han traducido al francés, inglés, italiano, alemán, portugués, rumano, persa o húngaro. Ha obtenido, entre otros, el Premio Marqués de Bradomín (2000), el Miguel Romero Esteo (2003), el SGAE de Teatro (2008), el SGAE de teatro infantil y juvenil (2011) y el Premio Lorca de Teatro Andaluz a la autoría teatral (2016). En cuanto a su obra poética, ha publicado cinco poemarios, con uno de los cuales obtuvo el Premio Javier Egea (2004) y con otro el Premio Juana Castro (2020). Retengamos sobre todo su condición de poeta, que no me parece ajena a la creación o la expresión enigmática que nos ocupa.

Enigma en el primer sentido del diccionario, casi de adivinanza, es el de la Esfinge que resuelve Edipo, por no salir del teatro. En nuestra obra no es ninguno de los tres personajes dramáticos, dos hermanos mellizos y la mujer de uno de ellos, el encargado de encontrar el sentido de sus acciones y palabras, obvio para ellos pues se supone que lo entienden del todo. El Edipo es en este caso el público, que se ve, como aquel, urgido a desentrañar el significado secreto de cuanto ha presenciado –algo por otra parte recurrente en la dramaturgia de Gracia Morales– y con la misma gravedad que el héroe trágico por antonomasia, al que le va la vida, literalmente, en resolver el enigma.

Menos convincente me parece el paralelismo entre la Esfinge y la autora, cuyo propósito artístico, sin la mala intención de aquella, apunta sin duda a una revelación y no a una ‘ocultación’ de sentido. Lo que ocurre es que la complejidad o la profundidad de dicho sentido (que, no lo olvidemos, se resiste a la propia dramaturgia) hace que no se deje transmitir por simple donación, sino que requiera un trabajo de colaboración activa por parte del destinatario, lector o público, para –precisamente– desentrañarlo.

Así que se impone como medio una dramaturgia, más que de la ocultación, de la elipsis o de la sustracción, que suscita enseguida la evocación del maestro José Sanchis Sinisterra, uno de los reconocidos referentes de la autora. La omisión, el decir sin decir, la multiplicación de vacíos, el peso del subtexto, atraviesan la pieza de principio a fin. Al concluir ignoramos más que sabemos de esos tres personajes, sin olvidar al poderoso cuarto, personaje invisible pero presente hasta más no poder, él sí oculto, latente y que ningún adjetivo define mejor que «enigmático». El logro artístico radica en el ansia por saber más y más –de ellos y del entorno en el que *viven*– que logra disparar en nosotros ese poco que llegamos a saber.

También conviene a *Mal olor* la calificación de «misterio», con sus implicaciones religiosas e incluso teatrales, aunque estas nos remitan a la Edad Media. ¿Pero acaso no se sitúa la acción en una especie de *torre vigía*? Como en muchas obras de la autora, la ficción parece ilocalizable: no sabemos en qué lugar ni en qué época ‘particulares’ ocurren los hechos, y eso la dota de un alcance o una proyección ‘general’ y de una atmósfera de considerable abstracción. De forma que no descartaría tampoco describirla como una especie de parábola misteriosa, ya que el ‘cuento’, en vez de ser un recurso para aclarar la idea que ilustra a título de ejemplo, se resiste a entregar su significado, que resulta en último término –y esto es lo decisivo– *inalcanzable*. La distancia del enigma al misterio es la que va del sentido difícil al impenetrable; aunque el significado académico de «enigma» incluye también algo que no se alcanza a entender, sin prejuzgar si se puede o no, y por eso lo prefiero; o sea, de nuevo, por su ambigüedad.

Esta pulsión significativa de la obra, que dobla su sentido en dos planos, literal o argumental y figurado o ideológico, es reconocido por la autora cuando habla de ella como una metáfora en la presentación que escribí para un dossier inédito: entiende que el texto «busca ser una

metáfora sobre la decadencia, el estatismo y la necesidad de liberarse». Quizás resulte más preciso hablar de alegoría o de sentido alegórico al que van remitiendo casi todos los elementos dramáticos: espacio, personajes, acciones, etc.; siempre de forma nebulosa, lo que redobla el afán de comprenderlo.

Esos tres blancos a los que apunta Gracia Morales nos recuerdan el firme compromiso social y político que consideramos parte de su idiosincrasia y pueden entenderse como garantía de que la pieza atesora *también* sentidos –siempre abiertos– que escudriñar en esas dimensiones de lo humano. Coincido con estas palabras tuyas de una «Propuesta dramaturgica» también inédita: «Desde mi punto de vista, el texto propone una reflexión sobre la decadencia, sobre la sensación de crisis (en tanto agotamiento de un periodo y surgimiento de otro) que vivimos en este comienzo de siglo». En tal sentido, *Mal olor* resulta casi una obra profética de la crisis sin precedentes que sufrimos ahora mismo, cuando redacto esta línea del prólogo: la de la Covid-19, con el confinamiento, el miedo al desabastecimiento, la desconfianza, la enfermedad... y hasta el detalle de la mascarilla de oxígeno. Hay que recordar que se empieza a pergeñar en 2012 y está acabada en 2019, antes de que entrara en escena la terrible pandemia.

Pero, como creo que el lector necesitará menos ayuda para ese viaje hacia la realidad, prefiero insistir en el otro lado, el de la *extrañeza* ante un mundo, una mirada y un sentido radicalmente *otros*. Es el lado que emparenta nuestra pieza también con el teatro del absurdo, algo que reconoce la misma autora; yo diría que sobre todo con esa parte de él que comparte la misma pulsión y la misma dificultad por encontrar un sentido más profundo a la anécdota, ciertamente enigmática, que presenciamos. Pienso en *Rinoceronte* de Ionesco, por ejemplo, y sobre todo en *Esperando a Godot* de Beckett, con la que comparte también una dramaturgia de la circularidad, del estatismo, de la sobrecarga temática de un personaje latente y, sobre todo, la proyección hacia lo más lejano u hondo de la sed de sentido.

Pero la dramaturgia de la obra juega siempre a dos cartas, se mueve como pez en el agua por las sombras de la ambigüedad. Y así como es innegable ese tono de extrañeza que roza y se adentra en lo fantástico, hay que reconocer a la vez una impresión muy poderosa de realismo. Es cierto, como dije antes, que tanto el lugar como la época en que transcurre la acción permanecen en una deliberada indeterminación;

pero que dista mucho de ser absoluta, o sea, un no lugar y un no tiempo capaces de representar a todos y a ninguno. Desde luego, la Edad Media antes aludida y cualquier ambientación histórica quedan descartadas y se impone la localización contemporánea levemente desplazada hacia un futuro distópico. Es lo que se desprende de las precisas «Indicaciones sobre el espacio», que nos sitúan, al menos al principio, en una especie de «ático moderno, luminoso y agradable [...] en lo alto de una torre o un rascacielos», con el toque inquietante de pantallas y cámaras de seguridad que vigilan el espacio circundante.

Esta fusión de lo real y lo fantástico recuerda, de un lado, lo que se llamó «realismo mágico» en la literatura hispanoamericana –asignatura que enseña Gracia Morales en la universidad– y que es otro de los referentes o las resonancias de toda su creación y también de esta obra, sobre todo Juan Rulfo quizás, pero incluso con ecos de la tradición, tan rica, de la novela del dictador, o eso me pareció vislumbrar al menos en mi lectura cuando trataba de imaginar, a partir de las muy escasas sugerencias, esa figura oculta pero ciertamente impresionante que no se resistiría –me parece– a ser bautizada como el ‘Patriarca’, el ‘Supremo’, el ‘Señor Presidente’, etc.

De otro lado, la pieza roza el género del terror y en particular la categoría de «lo siniestro», ese abismo que se abre ante la revelación de lo cotidiano como algo espantosamente desconocido y perverso. El motivo central del doble (*doppelgänger*), por ejemplo, no puede estar más presente. Si en la novela pionera de Jean Paul Richter *Siebenkäs* dos amigos con un increíble parecido físico pretenden a la misma joven, en *Mal olor* se trata de dos hermanos mellizos y la mujer de uno de ellos. La explicación por Freud de lo siniestro como el retorno de algo reprimido que se convierte en angustioso, así como su análisis del relato de Hoffmann *El hombre de arena*, encuentran también resonancias en nuestra obra. El motivo del autómatas (Olimpia) no comparece en sentido literal, pero sí tal vez proyectado en algunos comportamientos de los personajes, sobre todo de los hermanos; y el de los ojos –que representarían el complejo de castración– consueña con la ceguera ¿por mutilación? de uno de los personajes, que, como todo lo decisivo, se nos escamotea.

Esta dramaturgia de la sustracción o de la elipsis al servicio del enigma descansa en una serie de procedimientos dramáticos tan bien probados o ‘clásicos’ como eficaces y que permiten apreciar lo que la obra tiene también de ‘artificiosa’. Por ejemplo, en la estructura

puede verse la simetría, la disposición casi matemática de las sucesivas «configuraciones» de personajes, con el mismo número de escenas entre el hermano mayor y la mujer que entre los dos hermanos, por caso; y atendiendo al contenido, la rigurosa igualdad, necesariamente computada, nada espontánea, entre las escenas mudas y las escenas con los números. Lo que me parece relevante es caer en la cuenta de la sutil combinación del componente irracional, más patente, con el estrictamente racional, más encubierto, en la composición dramática.

Los vacíos característicos que infectan la trama y el sentido de la pieza se alojan sobre todo, sencillamente, en las elipsis temporales que separan las treinta escenas breves que componen una estructura entrecortada, casi cinematográfica, de ritmo ágil y dinámico, «pero que a la vez nos remite a la repetición, a la circularidad, al gesto mantenido por miedo o costumbre», en palabras de la autora. Lo que ocurra en todos esos tiempos omitidos –mucho más decisivo que lo sucedido fragmentariamente ante nuestros ojos– es lo que el lector ignora y ansía conocer.

En el mismo juego entra el manejo del espacio, con la misma tensión entre estatismo y dinamismo. De una parte, la observancia de la más genuina unidad de lugar; de otra, la continua a la par que misteriosa o inexplicable metamorfosis de ese espacio único, que es la metáfora más clara de la enfermedad, la degradación o la corrupción que parece invadirlo todo en ese extraño mundo y emanar del todopoderoso personaje latente. La apenas aludida estructura de la obra favorece sin duda el logro de ese efecto de lugar en permanente cambio o descomposición, alguno de cuyos hitos señalan las acotaciones, pero no todos, cabe suponer; cambios que se alojan en las múltiples elipsis temporales, con la ilusión de continuidad que favorece la veloz sucesión de las escenas.

Algo parecido a esta metamorfosis del espacio dramático se puede encontrar en otras obras, que sería interesante rastrear; por ejemplo, en *Las sillas* de Ionesco, con la que comparte el carácter enigmático de la progresiva transformación del lugar, o, más cerca, en *La fundación* de Buero Vallejo, con un muy similar proceso de degradación del espacio, cuyo enigma, sin embargo, encuentra una explicación ‘realista’, aunque sea a costa de implantar una problemática identificación con el punto de vista subjetivo y ‘trastornado’ del protagonista.

El deterioro del espacio parece contagiarse a los personajes, si no es, a la inversa, su consecuencia. Los tres que integran el reparto carecen de nombre propio, se identifican simplemente como Hermano Mayor, Hermano Menor y Mujer, y sufren el mismo proceso de degradación que el espacio: desorden, oscuridad, enfermedad, heridas... El diálogo entre ellos es el vehículo de la metáfora que la autora ha privilegiado llevándola al título: el mal olor que se va intensificando, que sintetiza la descomposición del universo dramático y que cabe preguntarse si en la puesta en escena encontrará alguna otra manera de materializarse más allá de la palabra de los personajes.

Pero el recurso más potente de esta dramaturgia de la ocultación es seguramente la creación de un personaje latente, también innominado, de la estirpe del Pepe el Romano de García Lorca o del Godot de Beckett, con la influencia determinante del primero en la acción dramática y la naturaleza enigmática del segundo; y que comparte con los dos el contraste entre su invisibilidad y la carga temática aplastante que soporta; hasta tal punto que no dudo en considerarlo el protagonista del drama, aunque nunca llegue a entrar en escena o a encarnarse en un actor.

Su poder de sugestión se contagia al espacio latente que ocupa esa «habitación contigua» donde todo se decide y de la que es solo un pálido reflejo el espacio patente y cuanto en él ocurre; sin olvidar el espacio circundante, también latente, esa ciudad que se va despoblando y quedando a merced de los animales a medida que aumenta el mal olor y la oscuridad en el espacio visible. En definitiva, una vez más, se impone el contraste entre la máxima subversión en la construcción del sentido y el ‘clasicismo’ extremo en la construcción dramática.

Es suficiente para mi propósito, que no va más allá de –sin hacer spoiler– despertar el apetito del lector y, a la vez, dejar constancia de la admiración que merece, a mi juicio, Gracia Morales como artífice de este texto dramático. La respuesta al enigma que plantea, la interpretación de su significado, queda abierta a la iniciativa de sus lectores y espectadores, que son azuzados por la pieza misma a perseguirla y alcanzarla. Pero para adentrarse en el enigma de su dramaturgia y disfrutarlo a fondo no hay más que proseguir la lectura del libro, dejando atrás este escalón de entrada. Pasen y lean. No se arrepentirán.

JOSÉ-LUIS GARCÍA BARRIENTOS (CSIC)
MADRID, 30 DE JULIO DEL 2020