

EL TEATRO DE BLANCA DOMÉNECH

EDUARDO PÉREZ-RASILLA

Universidad Carlos III de Madrid

EL COMIENZO DE LA obra dramática de Blanca Doménech (1976) se remonta al inicio del presente siglo, con la publicación de *Eco*, aunque ha sido desde 2009 cuando el ritmo de su escritura para la escena ha adquirido una notoria regularidad. En esa fecha obtuvo el Premio Calderón de la Barca con *Vagamundos*, un texto que ponía de relieve un universo dramático propio y una escritura vigorosa y sugerente. Desde entonces, la autora ha ido ofreciendo uno o dos textos cada año, en los que se advierten una cuidadosa elaboración formal y una actitud ambiciosa en lo que respecta a la elección de temas y motivos.

En una intervención presentada en la Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos en el ciclo 'Palabra de autora', Blanca Doménech [2014: 29-32] proponía una clasificación de su obra en tres etapas. La primera estaba constituida por las que la escritora denominaba «obras imposibles» y en las que incluía títulos como *Eco*, *Pies de gato*, *Vagamundos* y *La musa*. Las describe como «textos largos, con cierto halo de surrealismo y atmósferas de ciencia-ficción; con temáticas poliédricas y diferentes capas de lectura...», en los que «ni la trama ni los personajes se preocupan de explicarse a sí mismos». Y en la entrevista que le hizo Irène Sadowska [2015: 203] para la revista *Episkenion*, Blanca Doménech incidía en esa dimensión surrealista: «Planteo el concepto de surrealismo en la propia construcción de la historia. Me refiero a que se trata de textos creados desde el inconsciente». Ha de entenderse que la autora se refiere aquí al surrealismo en un sen-

* Este trabajo se encuadra en las actividades del Proyecto de Investigación PERFORMA. *El teatro fuera del teatro. Performatividades contemporáneas en la era digital* (FFI2015-63746-P) (2016-2019). Este proyecto fue financiado con una ayuda del Ministerio de Economía y Competitividad y cofinanciado por el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER) correspondiente al marco financiero plurianual 2014-2020.

tido lato, puesto que las obras mencionadas están muy lejos de la escritura automática o de la arbitrariedad en las asociaciones. Por el contrario, las tramas se muestran sólidamente compuestas, aunque renuncien a la verosimilitud convencional y a la voluntad de explicación lógica e inequívoca de los sucesos que acaecen a sus personajes y de las acciones que estos llevan a cabo. En una entrevista para la publicación digital *Don Galán* (Centro de Documentación Teatral), Doménech hablaba del «entramado complejo», del «mecanismo de relojería» que constituían sus textos, habitualmente pensados y preparados durante años antes de proceder a su escritura, pero insistía también en que dejaba «mucho margen a aspectos no conscientes», de manera que los personajes y las tramas resultaran sorprendentes para la autora misma [Pérez-Rasilla 2015]. Parece apuntarse un equilibrio, o tal vez mejor una tensión, entre una libertad de escritura que procuraría el inconsciente y un cuidado proceso de elaboración de esos textos, una supervisión rigurosa de los elementos compositivos.

Se advierten en estas obras la propensión a lo onírico, y la tendencia de sus personajes a los comportamientos maniáticos y obsesivos, que resultan extraños o preocupantes a los ojos de los demás y, presumiblemente, del espectador. Ciertamente muchos de estos personajes viven auténticas y desagradables pesadillas, de las que no siempre son capaces de evadirse. De ello resultan imágenes audaces y con una notoria capacidad de sugerencia, que generan atmósferas inquietantes y provocan en el espectador el desasosiego o la sensación de asfixia. Son recurrentes en estos textos las duplicidades, los espejos, las existencias paralelas, las confusiones o las identidades borrosas o equívocas, los personajes subsumidos, fagocitados o suplantados o habitados por otros o por los mecanismos de un sistema que parece necesitar nutrirse de las energías de los seres que pululan a su alrededor. Cabría asociar algunas de estas notas al universo beckettiano o al teatro de Pinter, a su tendencia al enigma y a la borrosidad y a su gusto por el doble o por su reverso, la escisión del personaje. Las paradójicas relaciones de estos personajes con el espacio que ocupan o en el que se encuentran de manera ocasional, al que se aferran o del que desean evadirse, sin que los espectadores tengamos

clara la distinción entre estos dos deseos antitéticos, apuntaría también hacia los universos dramáticos de Beckett o de Pinter. Sin embargo, cabe también relacionarlo con la ciencia ficción o con formas de la literatura fantástica, empleadas con libertad —pero de manera asidua— por la dramaturga. La posibilidad de lo insólito, la ruptura de las limitaciones que la percepción y la ciencia actuales establecen, la superación (o la constricción) de determinados límites espaciales y temporales, el atisbo de mundos diferentes son algunos de los rasgos que dibujan los textos de esta etapa, y que mantendrán alguna continuidad en las etapas siguientes del teatro de Doménech.

La dramaturga hizo hincapié en la dimensión política de *Vagamundos*, y su comentario sería extensible también a otros textos de esta etapa y, por supuesto, de las siguientes:

La pretensión que tuve al describir un espacio semejante fue la de dibujar lo que la sociedad real no puede ser. La utopía está relacionada con la necesidad de dar un sentido a la vida, a través de la incesante búsqueda de un mundo mejor. Sin embargo, lo complejo e interesante es la contradicción inherente a ella y todos los dilemas que plantea cuando se enfrenta a la realidad, más aún en la sociedad moderna, tecnológica [...].

La utopía es necesaria para sacar a la luz los errores del sistema, pero no la solución. Creo que la obra trata de cuestionarlo y yo, como autora, tan solo he planteado estos dilemas de difícil respuesta. [Sadowska Guillón 2015: 201].

No obstante, habría que prestar atención también al recurso a lo mitológico y a las huellas de la tradición literaria clásica. El título de *Eco*, que figura al frente de su primera época, es revelador al respecto. La siempre dolorida Alma con su amor por su marido, el muy narcisista y evasivo Olmo, y su voluntad de pasar un tiempo a solas con él en el enigmático territorio de Eco no constituyen sino reelaboraciones literarias personales del mito clásico. El personaje de Alena parece sugerir una suerte de doble de Eco; el tecleo incansable de Pol sugiere una permanente duplicación de cuanto se dice. Los ruidos y los ecos pueblan el espacio sonoro de la obra. En el prólogo [Pérez-Rasilla 2010] que tuve ocasión de escribir para la edición de *Vagamundos*, me

permití subrayar las numerosas concomitancias con personajes de la mitología clásica que creía advertir en el texto, por ejemplo: Ártemis, Virbio, el Cíclope, Ulises o Hefesto, a los que podrían sumarse las resonancias de los viajes relatados por ejemplo en la *Odisea* o en *Las argonáuticas*. Tampoco es descabellado pensar en otros referentes literarios, desde la *Utopía*, de Tomás Moro, a *La invención de Morell*, de Bioy Casares, pasando por *La tempestad*, de Shakespeare, o *Eco y Narciso*, de Calderón de la Barca, entre otros muchos que pudieran recordarse.

Estas «obras imposibles» nos transportan efectivamente a universos no regidos por las leyes vigentes en las sociedades en las que nos reconocemos. Ni las leyes físicas ni las regulaciones públicas, ni las normativas jurídicas al uso, ni las costumbres socialmente aceptadas encuentran acomodo en los territorios de *Eco* o de *Vagamundos*. En palabras de Diana, uno de los personajes de *Vagamundos*, sentimos la impresión de que tantos de los seres que pueblan estos textos, quizás todos ellos, se encuentran «fuera de lugar» y no son capaces de enfrentarse a su propia situación o tal vez ni siquiera a su propia identidad:

DIANA. Aquí... aquí no nos importa el dinero. El dinero nos lo pasamos por el culo. (*Pausa*) Efectivamente. No tiene ni idea de dónde está. Ni idea. Me da pena. ¿Sabe? Es increíble observar a una persona totalmente fuera de lugar. Fuera de lugar. Aquí ese maldito dinero nos lo pasamos por el culo. ¿Sabe por qué? Quiere saberlo. Quiere saberlo. Aquí nos lo pasamos por el culo todos los días. Todos los días. He tratado con cientos de personas como usted [...] (*Suelta una pequeña carcajada y saca un espejo del bolsillo. Lo coloca frente a MAX, justo delante de su cara*) ¿Se ha mirado alguna vez a la cara? Quiero decir, se ha mirado al espejo... se ha mirado y ha pensado en lo que es... en quién es. No en lo que ven los demás... En quién es. En quién es exactamente. No en el color de sus ojos. No en la expresión de su cara. No en las arrugas del entrecejo. No en los aspectos puramente físicos. Quiero decir... se ha mirado en el espejo y ha tratado de entender lo que hay tras esa imagen... No en lo que ven los demás... No en su reflejo de los demás.

MAX. Me está poniendo nervioso.

DIANA. Lo ha pensado... Lo ha pensado... No aguanta dos segundos delante de su reflejo y todavía cree conocer al resto del mundo. Aquí no nos importa su dinero.

MAX. Quite ese espejo de mis narices. Otra vez esa soberbia. Habría que teparle la boca con un esparadrapo de vez en cuando. Ya veremos si no importa mi dinero. Ya lo veremos. ¿Entendido? En unos días comenzaremos a observar si mi dinero importa o no importa. (*Pausa*) Y ahora... Por favor... Estoy cansado. ¿Puede acompañarme a mi habitación? (*DIANA se incorpora. Le mira directamente a los ojos, con profundidad*).

DIANA. Lo lamento. Quizá mañana tenga oportunidad de prepararle una habitación. Puede dormir en alguna de estas sillas. La hamaca es una buena opción. Es la mejor opción. Siento no poder ayudarle. Buenas noches. [*Vagamundos* (2010): 46-47].

La segunda etapa comienza, según la autora, en una fecha precisa: el año 2011. Es el año del movimiento 15M, que dio visibilidad al descontento y al hartazgo de toda una generación, desdeñada y marginada por unas políticas gregarias, interesadas y miopes. Su inesperada y vibrante irrupción en el espacio público supuso una sacudida social y cambió la política española. Los ciudadanos tomaron conciencia tanto de una situación ante la que habían permanecido mayoritariamente pasivos como de la posibilidad de exigir responsabilidades a los poderes públicos y a las clases e instituciones dominantes. No fueron pocas las personas relacionadas con el teatro que encontraron en el 15M un ámbito de expresión o un referente para la acción política. Por lo demás, en ese mismo año, Blanca Doménech inicia su colaboración con el Nuevo Teatro Fronterizo, que dirige José Sanchis Sinisterra, quien no solo ha ejercido de maestro de varias generaciones de dramaturgos y ha propuesto nuevos modelos de escritura teatral, sino que ha sostenido siempre la condición política del teatro. Por lo demás, el magisterio de Sanchis Sinisterra es perceptible en diversos aspectos formales de la escritura de Doménech, por ejemplo, en la construcción de tramas enigmáticas para las que no se ofrece una solución convincente o inequívoca; el uso de

diálogos plagados de fracturas, huecos o sobreentendidos; el empleo de abundantes zonas de penumbra o la exploración de un lenguaje en el que la precisión terminológica no es sino un medio de ocultación o de engaño.

La convergencia del 15M y su acercamiento al Nuevo Teatro Fronterizo condujeron a la dramaturga a la escritura de unas obras que califica de «alarma social»:

Mis textos empezaron a localizarse en un espacio muy determinado, adaptándose a un proyecto que tenía vocación de transmitir un mensaje concreto dentro de un mundo particular. Creo que se redujeron las múltiples capas de lectura y la ambigüedad, para ganar en aspectos provocativos y asamblearios. [...] Ante la alarma, mi tarea de indagación de la creación dramática se focaliza en la investigación de las posibilidades de intervención ciudadana, tratando de utilizar el texto como mecanismo de agitación social y revitalizando en la medida de lo posible su carácter provocador, asambleario, removedor de conciencias. [Doménech 2014: 31-32].

Así, incluye en el grupo textos como *15 M (La llamada de la calle)*, *Trámite*, *Zorros de ciudad*, *Punto muerto* o *El mal de la piedra*.

Las cuestiones políticas y sociales de actualidad pasan ahora a primer plano. No puede decirse que hubieran estado ausentes en los textos anteriores, pues eran perceptibles, singularmente en *La musa*, pero también en *Eco* o en *Vagamundos*. Sin embargo, se hacen ahora más evidentes, más perentorias. El movimiento 15M, la especulación inmobiliaria y sus consecuencias, la explotación laboral y la alienación, la irritante pervivencia del fascismo en la sociedad española, la desmemoria, etc., atraviesan las propuestas dramáticas de Doménech en esta etapa. El estudio de las siempre difíciles relaciones personales y de las relaciones que cada uno mantiene consigo mismo, que constituye una de las preocupaciones dominantes en su teatro, se elabora aquí preferentemente desde esa perspectiva política y social. Este enfoque enriquece dramáticamente ambos aspectos, puesto que problematiza la dependencia entre las personas o la coherencia del personaje consigo mismo, las hace más complejas, más rigurosas intelectualmente, más interesantes y más atractivas en lo teatral. En la

mencionada entrevista con Sadowska, Blanca Doménech explicaba así la razón de ser de *Punto muerto*:

Mi intención no fue solo la de denunciar una situación laboral angustiosa, sino la de cuestionar la responsabilidad de lo que nos está pasando a nivel personal, aunque sea provocado por una política injusta. Para desarrollar esta idea consideré interesante mostrar un momento privado, donde el personaje puede hacer o decir todo aquello que en realidad no hace ni dice, En este sentido, no creo que concluya sometándose al orden, sino que lo ha estado todo el tiempo. El final me pareció una forma idónea de reflejar un personaje sometido a sus propias cadenas, de las que — por el momento — es incapaz de soltarse. Aunque el estallido de ira en sí mismo es ya una forma de empezar a reaccionar. [Sadowska Guillón 2015: 200].

Punto muerto se escenificó siempre en un espacio singular y ajeno a la convención teatral al uso. Un urinario masculino fue el sitio elegido para reunir al actor que interpretaba al único personaje visible del drama y a un reducido número de espectadores que se apretujaban en tan inhóspito lugar, expuesto a los olores, a las salpicaduras resultantes de las frenéticas abluciones practicadas por el actor y a la incomodidad generada por la necesidad de permanecer en pie o de apartarse para permitir evolucionar al actor. El marco resultaba muy adecuado para suscitar, también desde la percepción sensorial y los estados de ánimo a que la escenificación abocaba, la reflexión que la autora proponía sobre la conveniencia de adoptar un compromiso personal ante las formas de explotación. Suponía una invitación a la resistencia.

Una obra que la autora incluía en su primera etapa, *La musa* anticipa ya algunas de las características que determinan esta segunda. Porque, si bien sus personajes principales, singularmente su protagonista, Laura, viven esa pesadilla tan habitual en las criaturas escénicas de Doménech, la trama se relaciona con la ciencia ficción y el espacio dramático solapa una moderna y monumental oficina con un antiguo barrio popular, tan solo vislumbrado, esta superposición apunta no solo a una inquietante distopía, sino también a una denuncia social: el antiguo barrio, intervenido, succionado, violentado por una pretendida renovación modernizadora, pervive residualmente como recuerdo y

como amenaza. Y no puede pasar inadvertida la analogía entre el barrio vulnerado y la Laura, la nueva empleada de esa pretendidamente aséptica empresa que han ocupado e intervenido su persona hasta los aspectos más íntimos. La ha desnaturalizado como ser humano para convertirla en imagen, en mercancía. En su agudo prólogo, Jordi Galcerán [2013: 9] explicaba lo siguiente:

Allí los cerebros creativos han tomado como modelo para su personaje a una chica auténtica, Laura, y utilizan su vida y sus emociones para moldear un carácter ideal.

Lo que la obra cuenta, y creo que eso es lo que la convierte en perturbadora, es cómo afecta esa maniobra en el alma de Laura y cómo ella va transitando de la indefensión a la rebeldía sin instalarse en ninguno de los dos extremos. Solo se instala en el desconcierto que, a menudo es la única reacción sensata frente a la realidad. Laura es una chica cualquiera y, al mismo tiempo es una chica muy especial. Ella no quiere ser ninguna de las dos cosas, pero eso no depende de ella, no depende de su mirada. Solo tiene dos caminos: la luz o las sombras, pero la auténtica Laura, su identidad, ¿dónde queda?

Como le sucederá a la persona de *Punto muerto*, Laura se ve apresada por un dilema de difícil resolución. A medida que avanza la acción es consciente de que su intimidad les pertenece ya a otros, pero amenazada por el miedo al desempleo, como se encargan de recordarle, se siente paralizada, aunque no renuncia su lucidez ni faltan en ella tentativas de rebeldía. La escena IX pone de manifiesto los procedimientos de dominación empleados por los responsables de la empresa — por el sistema — y las tentativas de Laura por defenderse de esos mecanismos intimidatorios, sutiles y groseros a un tiempo:

SAÚL. Laura... escúchame atentamente, Laura. Mírame. Mírame a los ojos. Te estamos dando una oportunidad. Tienes una gran oportunidad en esta empresa. Ya sabes cómo están las cosas en la calle. Lo sabes, ¿eh? He leído tus informes. Confío mucho en ti. [...] Mírame a los ojos. ¿Por qué no me dejas ver lo que hay ahí dentro? No mires al suelo. Mírame.

LAURA. Me está poniendo nerviosa.

SAÚL. ¿Quieres saber por qué te he llamado a mi despacho? ¿Es eso lo que quieres saber? Me preocupó, Laura. Hay mucho en

juego. Este departamento está a punto del despegue. Hace años que preparo el despegue. Ha llegado el momento. Este es mi departamento. ¿Quieres seguir en él?

LAURA. ¿Seguir?...?

SAÚL. Continuar con nosotros. En mi equipo. Progresar.

LAURA. Quiero.

SAÚL. ¿Y entonces...?

LAURA. ¿Qué...?

SAÚL. ¿Por qué noto...?

(LAURA se incorpora en la butaca. Queda sentada al pie de esta).

LAURA. Necesito.... me interesa mucho este trabajo.

SAÚL. Entonces... ¿qué es lo que ocurre, Laura? [*La musa* (2013): 69-71].

La metáfora enunciada en el título de *El mal de la piedra* nos traslada a un espacio muy distinto, en cierto modo antitético, al modesto urinario, aunque cabría encontrar también curiosas analogías simbólicas entre ambos espacios. La acción transcurre en el controvertido y emblemático Valle de los Caídos, la monumental edificación de Cuelgamuros, de cuyas siniestras resonancias no acaba de liberarse la sociedad española. El mausoleo se convierte en la obra de Doménech no solo en territorio de disputa entre dos visiones contrapuestas de la Historia y de la memoria, sino también en el escenario de diversos conflictos que se entrecruzan, como la precariedad laboral entre los jóvenes, las diferencias de género, la necesidad de asumir las propias responsabilidades o el valor de la cultura y la preparación intelectual. Pudiera decirse que la sociedad española actual se encuentra en este desapacible lugar del que, como la protagonista, no puede salir y se ve enfrentado a sus propios fantasmas que le causan el desasosiego e incluso el dolor físico y la náusea. Pero las relaciones personales se infiltran también en estas piedras aquejadas de una enfermedad material y moral y revelan, a su pesar y como ocurre con este terrible espacio, la existencia de contradicciones, de zonas oscuras, de silencios y omisiones, de irresponsabilidades, de palabras no dichas, de antiguos resentimientos, de miedos, complejos y opresiones. El mal, parece sugerirse, no afecta solo a las podridas piedras de la abadía, sino a amplios sectores de

la sociedad española. De este modo, *El mal de la piedra* parecería ejemplificar el tránsito hacia un nuevo período en la escritura de Blanca Doménech, al tiempo que dialoga con sus primeros dramas: el comienzo de la obra recoge la borrosa conversación entre Miranda y Andrés, interferida por un eco que deja entrever una vigilancia omnipresente, una imposibilidad de la vida íntima, como sucede también en *Eco*, *La musa*, *Punto muerto*, *Boomerang* o *Hydra*.

La tercera etapa, a la que la autora no asigna epígrafe, tal vez porque la considera aún abierta, adquiere un cierto carácter de síntesis.

La tercera etapa en la que me encuentro pretende rescatar determinados aspectos de la primera y sumarlos a la segunda, y que tan importante como el compromiso cívico es también la necesidad de conservar la mirada y la voz propia.

Quizá la búsqueda actual se dirija hacia un estudio de la condición humana y de los fondos sociológicos de la vida, al mismo tiempo que estos aspectos se mezclan con los debates políticos de cada momento. [Doménech 2014: 32].

Estas palabras se pronuncian o se escriben cuando la dramaturga está comenzando su tercera etapa, por lo que no incluye referencias a los títulos que la integrarían, pero podemos inferir que son obras como *Boomerang*, *Páginas para un sujeto*, *Brain* o *Hydra*. Este carácter sintético — o dialéctico — de la tercera etapa arroja luz sobre el conjunto de la obra de la dramaturga. Más allá de los perfiles que parezcan dibujar los textos escritos en un determinado momento, en la obra dramática de Blanca Doménech se advierte una coherencia en su planteamiento, una persistencia de las obsesiones y motivos. Es curiosa la recurrencia a lo largo de toda su obra de elementos y objetos que sugieren retorno o incapacidad de transferencia: espejos, ecos, piedras, islas comunicadas, boomerangs, teléfonos apagados o que no responden a la llamada, puertas que no pueden abrirse o cerrarse, enfermedades sin cura, miedos y negativas, etc.

La tensión entre «la mirada y la voz propia» y el conjunto de dispositivos que operan para la captura de la libertad personal y sustraerla así de la esfera pública y la acción política se revela como el tema que vertebra su dramaturgia toda. Las utopías se

tornan distopías, como se apuntaba ya en *Vagamundos*, pero, si en aquella obra primera la utopía de la vida al margen del sistema y de la norma devenía pesadilla, en los textos de esta tercera etapa parece suceder lo contrario. El progreso técnico y científico está dotado de posibilidades casi inagotables y abismales para procurar un estado de felicidad al individuo y a la sociedad; no obstante, los poderes los emplean a menudo como mecanismos de anulación personal y colectiva.

En las obras de este, por ahora, último ciclo de Blanca Doménech, predominan los temas científicos, los personajes triunfadores y exitosos, las maneras elegantes, las estructuras imponentes y previsiblemente irresistibles, que parecen garantizar el logro de los objetivos más ambiciosos. Sin embargo, los resultados en el ámbito de las relaciones personales y sociales son decepcionantes y ponen de manifiesto la crítica que la dramaturga lleva a cabo sobre el sistema. La incompreensión, la opacidad, la vigilancia omnipresente, el engaño como forma de interacción, etc.

BIBLIOGRAFÍA

- DOMÉNECH, BLANCA (2010): *Vagamundos*, Madrid, Centro de Documentación Teatral (CDT).
- (2013): *La musa*, Madrid, Asociación de Autores de Teatro (AAT).
 - (2014): «Ponencia Palabra de autora», en *Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea*, 19, pp. 29-32.
- GALCERÁN, JORDI (2013): «Prólogo», en DOMÉNECH, BLANCA, *La musa*, Madrid, Asociación de Autores de Teatro (AAT).
- PÉREZ-RASILLA, EDUARDO (2010): «Prólogo», en DOMÉNECH, BLANCA, *Vagamundos*, Madrid, Centro de Documentación Teatral (CDT), pp. 9-16.
- (2015): «Entrevista con Blanca Doménech», en *Don Galán. Revista de Investigación Teatral*, 2 [disponible en: http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/video.php?vol=2&doc=3_5].
- SADOWSKA GUILLÓN, IRÈNE (2015): «Un teatro político sin compromisos ideológicos. Entrevista a Blanca Doménech», en *Episkenión*, 3-4 (julio), pp. 199-204.