

ESCRITURAS ESCÉNICAS DEL SIGLO XXI Reformulación y paradigma

JOSÉ GABRIEL LÓPEZ ANTUÑANO

Universidad Internacional de La Rioja

Instituto del Teatro de Madrid (ITEM-UCM)

EN 1956, PETER SZONDI EN *Teoría del drama moderno* traza una línea divisoria en la literatura dramática, que sitúa en el umbral del siglo XIX. Strindberg, Ibsen, Chéjov y algunos más rompen con la dramaturgia precedente. La concepción de la obra teatral, repetida durante más de tres siglos, se reemplaza por el drama moderno con unas notas muy marcadas y diferenciadas de las definitivas del teatro anterior. Entre otras, Szondi señala que el autor desaparece como hacedor de la estructura dramática y manipulador de seres de ficción, a los que cede la palabra y la organización de la acción. Esta escritura exige que el escenario sea un trozo de la vida, que las nuevas fábulas ni recuerden, ni teatralicen historias pretéritas, tradiciones o mitos; y reclama la ilusión del espectador. No obstante, estos profundos cambios, la estructura dramática tradicional, actos y escenas, se respeta por los dramaturgos. A los nombres citados líneas arriba, Szondi atribuye este cambio de modelo a Maeterlinck, Shaw, O'Neill, Wilder, Miller, Hauptmann, Piscator, Büchner, Brecht y Pirandello.

Estos dramaturgos esparcen la semilla que germinará en un nuevo cambio de paradigma con las Nuevas Escrituras Escénicas a finales del siglo XX y en los albores del XXI. Sin afán exhaustivo, cito algunos ejemplos de inseminación. Brecht introduce la discontinuidad, ya ensayada por Büchner, la reflexividad o la selección de asuntos, elementos que abocarán a nuevas formas dramáticas; sin embargo, no elimina la acción dramática. Asimismo, el teatro épico, con la intencionalidad de prescindir de la ilusión, introduce el distanciamiento que más adelante provocará la crisis de la mimesis. Pirandello con fijación en la imposibilidad de aprehender la realidad (lo real es ilusorio) abunda en la crisis mimética; y con la pérdida de identidad del personaje inicia la

crisis de este. Wilder encarna a otro destructor de la mimesis, que también practica la supresión del tiempo y una estructura dramática que se expande de manera no lineal, sino mediante una repetición amplificada de la misma acción dramática; amplificación, perceptible en *Camino a Damasco* de Strindberg, que ensaya con nuevas estructuras en otras obras, *Sonata de espectros*, por ejemplo. Maeterlinck socava el último bastión aristotélico de las unidades dramáticas, la de acción, cuando se detiene en la creación de un mundo de sensaciones.

Las muestras que preconizan la ruptura radical de la escritura dramática con las Nuevas Escrituras Escénicas son muy numerosas y bien valdría un estudio detenido de las mismas con referencia a estos dramaturgos, llamémoslos convencionales, de la primera mitad del siglo XX, a los que es obligado agregar a tres adelantados a su tiempo: Jarry, Artaud y Witkiewicz. No obstante, entre estos y las Nuevas Escrituras Escénicas existe un eslabón imprescindible para comprender a los dramaturgos de hoy: Beckett, Pinter, Adamov, Audiverti, Genet, Müller, Weiss, Bernhard, Handke, Gombrowicz, Churchill, Stoppard, Bond, Sarraute, Duras, Koltès y algunos más. Dramaturgos poco representados en España y con obra no siempre accesible o bien traducida al español.

Me detendré con brevedad en señalar algunas de las aportaciones de los dramaturgos de engarce. Beckett, cuyo pálpito personal se escucha siempre a través de las voces del personaje, anuncia una dicotomía entre personaje y enunciador; los diálogos no originan conflictos, sino una sucesión de ideas procedentes del autor. Anula la tensión dramática dentro del propio drama, la acción se detiene y la progresión queda en sus manos (*Esperando a Godot*, *Fin de partida*, *La última cinta*). Genet practica la circularidad y repetición (*Las criadas*), sube a escena al antihéroe y a la marioneta (*Los negros*, *Les paravents*) y alinea su dramaturgia con lo autorreferencial y experiencias personales.

Bernhard trabaja las obras en espiral, girando sobre una idea recurrente, donde la organización de la estructura, la palabra, el ritmo y la sonoridad resultan claves para la comprensión del significado. En la dramaturgia del austriaco se escucha siempre

la voz del dramaturgo narrador en largos parlamentos o monólogos (*Immanuel Kant, Minetti, Ritter, Dene, Voss, Ante la jubilación*). Müller prescinde de la fábula, el personaje, la construcción canónica para iniciar el desmontaje, la deconstrucción del canon, la reorganización de ideas o escenas de variada procedencia, sustentada en el *collage* de las plásticas o el montaje cinematográfico (*Hamletmachine, La misión, Mauser, Cemento*).

Duras construye obras dramáticas sobre hipótesis de una misma realidad percibida por varios personajes, al tiempo que se distancia de acontecimientos y personajes de los que recoge percepciones, fragmentos de vida, episodios singulares en aparente desestructuración, que conectan con un universo ajeno a lo cotidiano (*Destruir dice ella, Agatha, Cine Eden*). Sarraute plasma su mundo interior, autorreferencial, mediante el desdoblamiento en varias voces del pensamiento y el juego con las estructuras del lenguaje (*Por un sí o por un no, El silencio, La mentira, Elle est là, L'usage de la parole*). Koltès escribe obras con largos parlamentos anticlimáticos, donde lo expositivo y lo lírico invaden el territorio dramático y penetran en la conciencia del espectador, golpeándole por la proximidad de una temática oculta en el inconsciente, que se pretende olvidar (*El regreso del desierto, Combate de negro y perros, La soledad en los campos de algodón*).

Pinter elimina lo psicológico de las situaciones cotidianas que atraviesan sus obras, con personajes que insinúan incipientes zozobras o conflictivos procesos de introspección sin un aparente y visible elemento desestabilizador, y donde cobra valor lo no dicho (*El amante, La última copa, La fiesta de cumpleaños*). Bond dispone las situaciones de modo caótico, desordenado, eventual; sin un aparente sentido y con eliminación de la causalidad interna de la fábula; además su voz invade la escena y opina de lo dicho o realizado por los personajes. Esta enunciación enmarañada y confusa en apariencia percute en el espectador, que reconstruye la fábula y reconoce las intenciones y posición del dramaturgo (*Lear, Salvado, El mar, Verano, Una ventana, Sous-chambre, La flûte o Check-up*).

Una somera ojeada a los antecedentes de esta ruptura dramática nos confirma una nueva forma de escribir para la escena,

en la que se fijan Hans-Tiers Lehmann en *Postdramatisches Theater* (1999), Jean-Pierre Sarrazac en *Poétique du drame moderne* (2012), Jean-Pierre Ryngaert en *Lire le théâtre contemporain* (1993), ampliando el análisis en la segunda edición de este libro en 2011 titulado, *Écritures dramatiques contemporaines*, y en *Théâtres du XXI siècle: commencements* (2013), escrito en colaboración con Julie Sermon, o Patrice Pavis en *Le théâtre contemporain* (2002).

Junto a los antecedentes dramaturgicos, es obligado citar la poderosa influencia que ejerce el pensamiento postmoderno, acudiendo a las fuentes o bien captándolo indirectamente en las corrientes de pensamiento. La extensión de este artículo no permite un análisis, pero sí la enumeración al relance de algunas causas. Así, en las Nuevas Escrituras influye el cuestionamiento del carácter universal de la filosofía, planteado por Nietzsche (1844-1900) y Heidegger (1889-1976), pues para ninguno de los dos existe ni lo absoluto, ni lo trascendente. De este cambio de objeto derivan muchas proposiciones teóricas, entre ellas, la crisis del pensamiento diacrítico, que resuelve ambigüedades mediante el estudio de los rasgos definitorios del objeto estudiado y los universales, que le caracterizan, y su evolución diacrónica. Interesa, *sensu contrario*, la búsqueda del mayor número de significados, interpretaciones o la construcción de nuevas realidades, partiendo de las diferencias o significaciones que se extraen de fuerzas opuestas, vistas sincrónicamente, o de la provocación que estas procuran. Asimismo, las Nuevas Escrituras participan de las nociones de *difference* y *errancia*, acuñadas por Derrida, aunque manejadas conceptualmente por otros pensadores de la postmodernidad, que conlleva la escritura dentro de amplios márgenes de relativismo, la captación de lo instantáneo, el desinterés por las causas o la lógica de comportamientos y situaciones, la ruptura con los grandes temas, tradiciones y argumentos de la historia y el remplazo por temáticas ligadas al mundo del escritor o bien por la anécdota como base de la construcción de discursos o relatos. La escritura de los nuevos dramaturgos se torna *líquida*, según el concepto de Zygmunt Bauman, con la incertidumbre, la sucesión de cambios imprevisibles, la fugacidad, la falta de certezas intelectuales, existenciales o éticas, el consumismo, la

contingencia, el lenguaje vacío convertido en el arte de juntar palabras que transmiten sonidos carentes de significados. Se percibe, en sentido contrario, la falta de certezas para la persona y su entorno social, que aboca, en ocasiones, al *horror vacui*.

Tras este preámbulo para enmarcar el cambio, enunciaré en las líneas que siguen, algunas características de las Nuevas Escrituras Escénicas con la aportación de títulos de obras y nombres de dramaturgos. Planteo un *decálogo* con los siguientes puntos: 1. La posición del dramaturgo frente al mundo, marcada por el individualismo en textos autorreferenciales; 2. Reflejo de la realidad más próxima, ligada al *hic et nunc* (aquí y ahora); 3. La abstracción y polisemia en el mensaje; 4. La disolución de la fábula; 5. El olvido de la mimesis; 6. La destrucción del personaje; 7. La acuñación de nuevas formas dialógicas; 8. El abandono de formas canónicas tradicionales, en la estructura dramática; 9. El cambio de modelo de comunicación con la mistura de diferentes lenguajes procedentes de variados ámbitos de la creación; y 10. La exigencia de participación del espectador para completar la recepción. Enumerado el *decálogo*, una aclaración pertinente: ni en todos los dramaturgos se encuentran todas las características enunciadas, ni tan siquiera en el ámbito de un *corpus* dramático de un mismo autor se observan siempre.

1. LA POSICIÓN DEL DRAMATURGO FRENTE AL MUNDO, MARCADA POR EL INDIVIDUALISMO EN TEXTOS AUTORREFERENCIALES

Entiendo por escritura autorreferencial aquella que sitúa el signo lingüístico, en acepción *saussuriana*, en relación directa con el universo de recuerdos que se guardan en la memoria o en el mapa de sentimientos y sensaciones de un individuo y que se refieren a sí mismo o bien al entorno frecuentado por el dramaturgo, pero tamizado por el yo y sin representar el mundo de referencia. La escritura dramática no intenta ofrecer una visión objetiva.

Esta autorreferencialidad, unas veces abordará temas más ligados al yo del dramaturgo, Jon Fosse (*Los días pasan* o *Yo soy el viento*), Sarah Kane (*Psicosis*), Jean-Luc Lagarce (*Tan solo el fin del mundo*). En estas obras, a modo de ejemplo, la temática auto-

referencial se relaciona con experiencias vitales, pendientes de cuanto les ocurre: unas veces será cómo les afecta el decurso de la historia; otras los hallazgos personales de vivencias o experiencias, que no traspasan un universo circunscrito a ellos mismos y que, por tanto, son incapaces de provocar la agitación de la sociedad circundante.

En otros casos, se observa una salida de los horizontes existenciales de cada escritor, una visión, un acercamiento y opinión del mundo próximo, pero este enfoque se encontrará tamizado por el yo del escritor dramático, por una subjetividad que no se reviste de objetividad. Rodrigo García (*Cruda, vuelta y vuelta, al punto, chamuscada*), Angélica Lidell (*Mi relación con la comida, Y los peces salieron a combatir contra los hombres*), Dea Loher (*Clara, La vida en la plaza Roosevelt*), entre otros, exponen su concepción del mundo o en qué medida les afectan los diferentes acontecimientos, pero sin ser propositivos, como tampoco pretenden la adhesión de los espectadores a sus causas.

En uno u otro caso, los dramaturgos no escriben acerca de realidades reconocidas por los espectadores, sino de abstracciones o, a todo lo más, de percepciones del mundo filtradas en su imaginario, ante las que manifiestan su personal punto de vista, en muchas ocasiones, impulsado por la rebeldía. Se aprecian reacciones mediante la transgresión, la ruptura, la destrucción o la mera presentación del caos, pero sin intentar una comunión con sus ideas, captación de adeptos o pretensiones subversivas.

Ambas corrientes quedan bien recogidas en lo escrito por Lionel Abel en *Metatheatre*:

en estos escritores, el mundo es una proyección de la conciencia humana (de la propia); la capacidad de hacer la existencia humana más parecida a un sueño a base de mostrar que el destino se puede superar; la premisa de que no hay otro mundo más que el creado por el esfuerzo y la imaginación; la mutabilidad del orden como algo que los seres humanos improvisan continuamente; y la falsedad de todos los valores implacables y la glorificación del rechazo por parte de la imaginación de cualquier imagen del mundo como largo final [Abel 1963: 71].

Ante este aparente hermetismo, el acceso a la comprensión de estos textos se practica mediante el desentrañamiento del lenguaje, para verificar sus procedimientos y modos de comunicación, donde la plena comprensión del léxico o la sintaxis resultan vitales. Además, se precisa conocer el universo dramático del autor; es decir, el yo y las circunstancias del dramaturgo, sus referencias y el paisaje externo. Esto exige profundizar en la biografía, en la toma de posición ante el mundo o en declaraciones, artículos o ensayos, que permiten el conocimiento. Asimismo, interesa adentrarse en la totalidad de su obra dramática y la configuración de su pensamiento a través de las lecturas por las que se interesa, para ver de qué manera lo vuelcan en su creación dramática. En esta línea, por ejemplo, ayuda a la comprensión de Fosse una aproximación a Wittgenstein, filósofo al que admira y que le inspira; o los datos biográficos de juventud que conformaron su personalidad en su tierra natal, Noruega. Acceder a la escritura e interpretación de Fabre, no es fácil si se desconoce su trayectoria artística en la plástica y el estudio del cuerpo humano para las realizaciones artísticas.

2. REFLEJO DE LA REALIDAD MÁS PRÓXIMA, LIGADA AL *HIC ET NUNC*

En este caso, se construyen piezas con referencias continuas al hoy y a los problemas del mundo contemporáneo (Lauwers, Fabre, Platel, Warlikowski, Dimitriadis, Pollesch), pero el tema se convierte en una anécdota que vehicula una propuesta dramática, sin intención de denuncia. Escrito de otro modo, decae el interés por piezas comprometidas con la sociedad de su tiempo, por lo sociológico, documental o histórico. Así, por ejemplo, René Pollech escribe y pone en escena discusiones teóricas sobre temas cotidianos o noticias del periódico con calado político (*Esposa de dictadores, Il ragazzo dell'Europa*) y en la misma dirección, Jan Lauwers (*La casa de los ciervos*), Alain Platel (*C(h)oeurs*); sobre grandes conflictos del pasado, el holocausto judío, Krzysztof Warlikowski (*(A)pollonia*); Jean-Luc Lagarce, en algunas obras, como *Los candidatos* o *Últimos remordimientos antes del olvido*, transcribe asuntos de discusión doméstica, o Dimitris Dimitriadis sobre el

proceso de creación escénico en *O kyklismos tou tetragonov*; Joël Pommerat en *Je tremble I y II*, cuestiones antropológicas ligadas a la existencia; Tin Eтчells en *Que la noche sigue al día*, deja que unos niños entre 8 y 14 años reciten una serie de frases cliché, cargadas de ironía, repetición de otras escuchadas a sus progenitores o personas mayores, en las que se observa el condicionamiento de los adolescentes por los comportamientos de los adultos.

En estas y otras obras se reconoce la sociedad contemporánea, que se esconde detrás de las buenas formas o de estándares que se subrayan; no obstante, debajo de esta capa lingüística, se percibe la convivencia marcada por la violencia, la insolidaridad, el odio, el sexo (su abuso e imposición), el afán de poder y dominio de unos sobre otros, pero sin denuncia. Este punto resulta capital y distintivo del teatro precedente: frente al compromiso de los dramaturgos mencionados al comienzo de este artículo, las Nuevas Escrituras Escénicas no pretenden una transformación de la sociedad o de los comportamientos, como tampoco se proponen alcanzar compromisos políticos de los espectadores: el mundo se describe, sin explicaciones o interpretaciones, en línea con la escritura postmoderna de Antonio Tabucchi. Algunas de estas notas se encuentran en: *Les ivres, Oxygène* de Ivan Viripaev; *Martyr* o *Eldorado* de Marius von Mayenburg; *Kill your darlings! Streets of Berladelphia* de René Pollesch; etcétera.

No se aprecian posicionamientos claros, presentando valores o alternativas ni artísticas, ni de pensamiento, sociales o políticas: se proponen diferentes ideas que convergen sobre un mismo problema, pero sin que se perciba una jerarquía, ni una opción del dramaturgo y menos una verdad objetiva, de manera que cada espectador focaliza su atención sobre aquello que le place, sin condicionamientos del creador. Es evidente que este modo de afrontar la realidad refleja de alguna manera el pensamiento débil, entendido como «el abandono de cualquier intento de transformación del universo: el mundo se define, pero no necesita explicarse o interpretarse» (Tabucchi). Posición criticada por José Luis Pinillos en *El corazón del laberinto: crónica del fin de una época*, cuando se refiere al postmodernismo: «no como fuerza

de transformación revolucionaria sino como un tejido hecho de pastiche, una interacción de estilos y formas anteriores».

3. LA ABSTRACCIÓN Y POLISEMIA EN EL MENSAJE

Junto a estos textos autorreferenciales o que transmiten visiones subjetivas de mundos externos, consecuencia de un profundo individualismo, existen otras propuestas donde predomina más la forma que el contenido en busca de: a) abstraer un concepto y presentarlo de la manera más descarnada; b) crear sensaciones en el espectador; y c) entender el teatro como una cruzada contra la forma y la función, en un acercamiento al arte conceptual.

En las dos primeras propuestas enunciadas, se concede lugar destacado a la palabra en cuanto portadora de un significante más que de un significado (*Sueño de otoño* de Jon Fosse); o bien a la imagen que transmite un cúmulo de emociones (*Je suis le sang* de Jan Fabre). Unos y otros proponen montajes que presentan lo que Derrida describe como la disolución del texto en la textualidad, es decir, propuestas que buscan una belleza o un impacto, basada en una retórica efectista.

Unos y otros textos (o procesos de enunciación escénica) se alejan de una interpretación unívoca por parte de los espectadores y se abren a lecturas polisémicas, porque ningún texto es fruto de la expresión de un único concepto o idea, que agote todos sus significados, en línea con la tesis de Umberto Eco en *Obra abierta*. Por el contrario, estos textos polisémicos admiten pluralidad de lecturas, en función de: a) el propio lector, la competencia, sensibilidad y substrato cultural; b) el texto en sí mismo, el despojamiento de diferentes capas culturales, las contradicciones internas que se encuentran, el desvanecimiento del carácter hegemónico de una idea y su interpretación cerrada, la discontinuidad y falta de coherencia del pensamiento de un escritor, la evolución diacrónica de la semántica, los signos o las imágenes; y c) el autor, que busca nuevas formas de expresión en su universo personal.

El tercer modelo, rompe con la idea de la comunicación: la cruzada contra la forma y la función del teatro se lleva a cabo con

unas propuestas que no responden a cánones predeterminados, ni deben trasladar mensajes, tesis o ideas. Christoph Schlingensief (Arte y verdura) trabajó mucho en esta dirección; también Theodoros Terzopoulos con sus prácticas deconstructivas de la mitología griega.

4. LA DISOLUCIÓN DE LA FÁBULA

Las Nuevas Escrituras Escénicas cuestionan todo razonamiento y desaparece la síntesis y la tesis, abocando la escritura a la disolución de la fábula, entendida esta como relación cronológica del contenido temático que sustenta tema y motivos; es decir, la historia literaria, concebida como encadenamiento de sucesos, con un tema preponderante y engarzados por un pensamiento causal y lógico.

Si se retrocede hasta Aristóteles y se recuerda toda la literatura dramática universal hasta Beckett, Sarraute o Bernhard, se encuentra un intento de ensamblar microhistorias o fragmentos, capaces de construir un gran relato, una fábula teatral en sentido tradicional, para producir una catarsis, mediante una sucesión de situaciones encadenadas y reconocibles, que obedecen a un patrón previo o a un esquema que se desarrolla para transmitir algo. En los tres dramaturgos recién nombrados, esta cuestión empieza a presentar problemas, que se agudizan en los dramaturgos de las Nuevas Escrituras Escénicas. En muchos de estos, no resulta fácil contar el argumento, enhebrar un conjunto de ideas con una lógica, pero sí es posible, *sensu contrario*, desvelar una serie de sensaciones, de impresiones que conmueven e intentan una transferencia de su mundo interior con un lenguaje no lógico. Ante la crisis de la fábula, la causalidad se reemplaza por la casualidad; la consecutividad desaparece; las situaciones no se concatenan; la acción no progresa o lo hace sin obedecer a una lógica; las propuestas son un conjunto de situaciones y conjuntos dinámicos, que se indexan mediante diferentes técnicas como: el montaje cinematográfico (*Les ivres* de Ivan Viripaev); mecanismos asociativos naturales para el creador, impensados para el espectador (*La noche árabe* de Roland Schimmelpfennig); el *collage*

(*Sistema* de Falk Richter), la relación calidoscópica (*Dance Delhi* de Ivan Viripaev, en este caso además con escenas retrospectivas). En estas y otras obras, el orden cronológico desaparece, porque se fusionan planos de diferente naturaleza, espacio-temporales, reales y oníricos (*Pez por pez* de Roland Schimmelpfennig).

En suma, la fábula no se corresponde con un conjunto de situaciones del acontecer cotidiano que el dramaturgo traslada de la realidad a la escena, sino a elucubraciones del escritor sobre la vida de los hombres, según venía a decir Brecht; y se construye en el proceso azaroso de la enunciación escénica, como afirmaba Vinader, donde se suceden situaciones dramáticas, pero sin intención de contar con una lógica; solo cuando están en pie, el espectador rehace la fábula en su cabeza y a su modo. La fábula para el dramaturgo es una plasmación en papel de estímulos de la vida, filtrados por su imaginario; y en el espectador, sensaciones recibidas desde el escenario que organiza según su capacidad, sensibilidad, emoción y comunión.

Ante esta realidad, cabe la pregunta, ¿La desaparición de la fábula conlleva hermetismo o la escenificación se reduce a un simple esteticismo? La respuesta es negativa, ya que la abolición fabular transmite un conjunto de temas claramente reconocibles: la presentación de un mundo caótico y sin sentido que provoca la desesperanza (*La chambre de Isabella* o *Le bazar du homard* de Jan Lauwers); el *horror vacui* ante un incierto futuro (*Genesis* de Ivan Viripaev, *Purificados* de Kane); el placer desmedido y despiadado, la ambición desmesurada por el dinero y el poder que aboca a la obscenidad o formas aberrantes de sexualidad por la violencia hacia el otro (*La orgía de la tolerancia* de Jan Fabre); la violencia o la soledad en el sufrimiento (*Pitié* de Alain Platel); la alteridad corporal, la marginalidad o la ostensión de la homosexualidad (*Cabaret Warszawski* de Krzysztof Warlikowski); la apertura hacia el multiculturalismo (*White star* de Lies Pauwels). Son tan solo unos ejemplos. En este contexto, notas teratológicas como el mal, lo feo, lo perverso acompañan a muchas de estas obras, que se presentan con un carácter paradójico, como escribe Aggor, pues «el mal se interpreta como un elemento de subversión contra lo establecido, contra la sociedad, capaz de sorprender en

su expresión. El teatro es sorpresa y presentación atractiva del mal» [2009: 83].

Por tanto, sí cabe escribir de la abolición de la fábula, pero no de la carencia de sentido e incomunicación: el proceso, en cierto sentido se aproxima a la lectura de un poema y desvelamiento de su significado, donde el emisor y el receptor concreto del poema (o la fuente de inspiración) conocen el mensaje aunque sea críptico, mientras que al lector que se acerca por vez primera le parece hermético y lo relee para su comprensión, atendiendo a la musicalidad, el léxico, la retórica, el valor de lo no dicho, etcétera, fijándose en el título si lo tiene.

5. EL OLVIDO DE LA MÍMESIS

Se sustituye el teatro de la representación, de la imitación de un trozo de vida, con unos personajes que ocupan un espacio e impulsan la acción, por un teatro de presentación de marcos cohesionadamente ligados al dramaturgo o a las contingencias *hic et nunc*, que antes mencionaba. El dramaturgo escribe de paisajes que tienen un referente en la realidad, pero filtrados en su imaginario. En las Nuevas Escrituras Escénicas el lenguaje se despliega en el espacio, despojándose de toda función mimética, y es expresión de lo más íntimo del dramaturgo, creación absoluta, experiencia extrema y disociada, pues el teatro se afirma no como una repetición de la vida, sino como la vida misma. La desaparición de la mimesis abocará hacia el relativismo y contribuirá a crear un paisaje escénico yuxtapuesto, simultáneo y desjerarquizado (*El tiempo y la habitación, Rostros conocidos, sentimientos ambiguos* de Botto Strauss).

La desaparición de la mimesis consume (o concreta) el pensamiento de Artaud expresado en *El teatro y su doble*, que atacaba la noción de representación como producción de una ficción deudora de lo real, necesaria para refrendar la validez. Por el contrario, propone una revolución del teatro, donde se trasladen a la escena imágenes del subconsciente del autor, de representaciones de leyendas míticas o reflexiones verborreicas del dramaturgo (*Je suis* de Novarina). Derrida profundiza en esta idea en los capítulos *La*

palabra solapada y *El teatro de la crueldad y la clausura de la representación*, contenidos en *La escritura y la diferencia*.

6. LA DESTRUCCIÓN DEL PERSONAJE

El personaje, hasta ahora, articulaba la relación entre texto y escena; a su vez movía la acción dramática, desapareciendo el dramaturgo tras él. Sin embargo, en las Nuevas Escrituras Escénicas los personajes pierden «marcadores físicos», referencias sociales, contextualización histórica y presencia psicológica; incluso pierden hasta el nombre (se esconden en un genérico, Él o Ella, o un número). El personaje que en el drama contemporáneo ganó en singularidad y proximidad, ha perdido, según Ubersfeld, todos los rasgos funcionales: «hombre o mujer, poderoso o débil, joven o viejo. Las oposiciones que definen a los actores en una obra y que aclaran a la vez su estructura y su sentido [...] o la capacidad para realizar procesos y para verbalizar la dialéctica interna de un autor» [2002: 16].

Generalizando, en las Nuevas Escrituras Escénicas, una vez disuelto el personaje tradicional y mimético, se encuentran cuatro tipos de personajes:

- a) El que refleja un modelo de sociedad en crisis y responde al concepto de anti-héroe que, a su vez, se inscribe en uno de estos dos grandes grupos:
 - a.1) tipos desestructurados, marginados o deformes, que soportan una existencia desencantada, marcada por una inútil búsqueda y deseo estéril de ser comprendidos o acogidos, y que se encuentran con el desamparo, la exclusión o el intento de otros de ejercer sobre ellos el dominio y la crueldad, en lugar de solidaridad (*Shopping and fucking*, *Algunas fotos explícitas*, *Producto* de Ravhenill);
 - a.2) el sujeto en libertad, sin ataduras éticas, sociales, morales, el tradicional anti-héroe; como ya ocurriera en el teatro de Genet o Jarry, la actitud masoquista o pasiva ante la adversidad en estos personajes produce una paradoja en el espectador, creando una especie de incertidumbre sobre

los comportamientos o los códigos éticos y la validez del sistema social que sustenta la convivencia (*Merylin Mongol* de Nikolai Kolada o *Suzuki* de Alexei Xipenko).

b) El personaje que representa emociones, sensaciones a través del cuerpo fenoménico, por oposición al cuerpo semiótico, según la distinción que practica Fischer-Lichte; es decir, el actor portador de signos, al margen de semejanzas psicológicas, sociales: el actor *performer*, creado para evidenciar a través de unos signos la naturaleza y el significado del discurso dramático (*Never-Forever* o *Rausch* de Falk Richter).

c) La metaforización del personaje, transformado en un animal que provoca otro tipo de conflictos en una imaginación desbordada del dramaturgo, que amplifica los comportamientos humanos y los dislates de la sociedad contemporánea, hiperbolizándolos, pero sin perder la razón de semejanza con el objeto de la crítica (*La tigresse* de Gianina Carbuariu);

d) El actante: hasta ahora el espectador acostumbraba a ver al personaje reconocible, definido por Propp con las siguientes características: «unidades semánticas sintácticas co-implicadas en cualidades de los sujetos o de los objetos en un proceso o en una función discursiva» [Marchese y Forradellas 1986: 13]. Pero cuando el teatro deja de ser imagen del mundo, el personaje de siempre se reemplaza por el actante, entendido según la acepción de Greimas como «sujeto antropomórfico y abstracto, que será una línea de fuerza, con rasgos funcionales y diferenciales, y capacidad para realizar procesos, pero dejando a un lado su carácter individual» [Marchese y Forradellas 1986: 13] (*Pulsion* de Franz Xavier Kroetz). En estos casos, la abstracción y el antropomorfismo permiten recuperar la transmisión de ideas o emociones del autor al espectador, sin la intromisión del intérprete. Al mismo tiempo se requiere el alejamiento de toda traza mimética en la representación, pues el personaje ya no tiene una categoría individual, ni una fuerza central, sino que participa de un proceso discursivo. En este sentido, se inscriben las palabras de Rodrigo García en el preámbulo de *Notas de cocina*: «Los nombres que hay

junto a cada frase corresponden al actor para el que estoy trabajando, en quien pienso cuando escribo el texto, es decir no son personajes, sino personas. Para otro que quiera poner en escena esta obra los nombres serán indicativos de quien dice cada parte» [2009: 22].

7. NUEVAS FORMAS DIALÓGICAS

Como consecuencia de lo expuesto en relación al personaje, el espectador escucha a otros que hablan sin dialogar entre sí; más parece oírse un monólogo, una narración o un largo parlamento, que se descompone y se rehace a través de uno o varios enunciadores. Este único enunciador, descompuesto dialógicamente, ya se encuentra en Beckett o Koltès, pero ahora es más patente en Novarina, Dimitriadis, Lagarce o Jelenik, entre otros, en unos textos que transmiten reflexiones, encarnados en personajes o actantes.

Junto a la descomposición del monólogo distribuido en diferentes voces, se aprecian otras formas expresivas:

- a) la prevalencia de la diégesis sobre la mimesis, trasladada al escenario en largas exposiciones (*Los contratos del comercio* de Elfriede Jelinek, *Pieces* de Philippe Minyana);
- b) el monólogo, muchas veces digresivo, o el encadenamiento de los mismos (*Rausch* de Falk Richter, *La scène* de Valère Novarina);
- c) los extensos parlamentos sin respuesta o en busca de apelación al público, que no se producirá, donde se introduce la narrativa en el género dramático, algo que practicó por vez primera Antoine Vitez en *Catherine* en 1975 (*Ensayo* de Pascal Rambert, *Ilusiones* de Ivan Viripaev);
- d) propuestas corales, como manifestación de la preponderancia de la diégesis, porque interesa más la descripción de recuerdos, la narración de vivencias o la transmisión de sensaciones como respuesta a situaciones anómalas y liminares, extraídas de la cotidianeidad en el momento de su formulación

(*Gardenia* de Alain Platel, *Les guerriers* de Philippe Minyana, *Attempts on Her Life* de Martin Crimp);

e) invasión de las acotaciones del dramaturgo, explicitación de su pensamiento, en la escucha del texto dramático escenificado (*Sauterelles* de Biljana Sribljanovic);

f) la alternancia del habla de la marginalidad con lenguaje lírico (*El rey Lear* de Rodrigo García, *Perro muerto en tintorería* de Angélica Liddell);

g) abundantes figuras retóricas que requieren una traslación del texto a la escena mediante un proceso creativo a partir de lo que esa palabra o idea provoca en la memoria corporal del intérprete, sin que este ilustre la palabra con una gestualidad subsiguiente a la enunciación; además se requiere la cadencia musical, el ritmo, la acentuación y otros recursos de la oralidad, que constituyen otros retos para el actor-performer, según el concepto de Fischer-Lichte en *Estética de lo performativo* [2011: 183 y ss.], (*Los días se van* de Jon Fosse);

h) los juegos incontrolados del lenguaje, que retoman, corrigen, reformulan o matizan un discurso, exponiendo los recovecos del pensamiento, fusionando habla y pensamiento, yuxtaponiendo ideas y sensaciones de manera simultánea, materializando (el intérprete) estas experimentaciones autorreferenciales de los dramaturgos mediante la performatividad (*Yo estaba en casa y esperaba que la lluvia llegara* de Jean-Luc Lagarce;

i) el valor de los silencios, las elipsis y lo no dicho, de lo inefable, que corresponde al espectador desvelar, una práctica ya utilizada por Beckett, Pinter, Bernhard y ahora de una forma magistral por Jon Fosse (*Yo soy el viento*), y David Harrower (*Cuchillo en gallina* o *Blackbird*);

j) la poliglosia, sucesión de textos multilingües, que Heiner Goebels practica en las escenificaciones junto a la presentación de otros lenguajes (*Ou débarquement*).

Para cerrar este apartado, señalo que en los textos contemporáneos se escuchan muchos de los presupuestos de la filosofía del lenguaje de Wittgenstein, contenidos en *Tractatus logico-phi-*

losophicus (1921), que aboca hacia la libertad incontrolada de los juegos de palabras, el valor de la palabra por su significante, la búsqueda de símbolos o de referencias entre palabras e instancias del dramaturgo íntimamente ligadas a él.

8. EL ABANDONO DE FORMAS CANÓNICAS TRADICIONALES EN LA ESTRUCTURA

La organización del discurso dramático, la escritura, es consecuencia de cuanto se ha expuesto. Si, como escribía líneas arriba, en las Nuevas Escrituras Escénicas desaparece el discurso lógico, la mimesis, la causalidad, la sucesión de episodios, ideas o imágenes, que ahora son fruto del azar, y se remplazan por la casualidad o mecanismos asociativos y personales del escritor, las estructuras dramáticas necesitan reforma, para responder a estas y otras ideas ya enunciadas, donde existe una nueva relación del dramaturgo con lo real. En los apartados siguientes, recojo sintéticamente algunas de estas formulaciones dramáticas, sus características y objetivos:

a) Frente a los actos y cuadros definidores de la escritura canónica, surge frecuentemente la estructura fragmentaria de forma yuxtapuesta. A su vez cada una de las escenas fragmentadas no guarda una concatenación causal o temporal; por el contrario, las elipsis entre una y otra son frecuentes, así como la reunión de materiales de diversa procedencia (*R.S/Z.* de Joseph Danan), la superposición de planos (*Cuchillo en gallina* de David Harrower), procesos asociativos del escritor, extraídos de la realidad, mundos de ilusión, ensueño o paisajes oníricos (*Eldorado* de Marius von Mayenburg), formulaciones discursivas o elucubraciones extensas del dramaturgo (*Je suis* de Valère Novarina), o bien frases carentes de un sentido lógico, porque se apoyan en el automatismo y la verbalización del inconsciente, que produce efectos de incomunicación (*Ma vie de chandelle* de Fabrice Melquiot).

b) A su vez, la organización del discurso dramático puede aparecer dividido dialógicamente, según lo expuesto, pero el

dramaturgo también puede presentar un texto formalmente narrativo, aunque potencialmente dramático, para que dramaturgista o director escojan o eliminen párrafos y repartan fragmentos del texto entre personajes o actantes (*Siete segundos* de Falk Richter, *Kill your darlings! Streets of Berladelphia* de René Pollesh). En este marco, algunos dramaturgos titulan los fragmentos con una frase. De ordinario esta, como los títulos de los poemas, ofrecen interesantes sugerencias para la escenificación al encontrar significados subyacentes tras enunciados corrientes (*Subtítulo Juan y Víctor; Canción del pobre; Textos escritos en la película de los carnavales de Buenos Aires*, etcétera, en *Cruda, vuelta y vuelta, al punto, chamuscada* de Rodrigo García).

c) Si Valle Inclán hablaba de arremeter contra las unidades (de lugar, tiempo y acción) «en furia dinámica» [Schiavo 1980: 1], en las Nuevas Escrituras Escénicas no se encuentra rastro de ellas. Si las de tiempo y lugar ya habían huido, la de acción en muchos de los nuevos textos desaparece y no se aprecian ni los conflictos, ni la tensión o la progresión dramática. Los diálogos, soliloquios, monólogos resultan más discursivos que dramáticos, y en su conjunto poseen una aparente escasez de fuerza dramática, generadora de tensiones entre los personajes. Con la acción ausente es imposible reconstruir la sucesión de hechos o acontecimientos (la fábula) y la escena se transforma en una propuesta sensorial, sinestésica o ceremonial, en un sentido amplio. Este es el modo de expresar lo abstracto, la elucubración personal, la corriente de conciencia que no posee una formulación lógica y puede parecer extraña desde una perspectiva lógica, moral o tradicional: se trata de distintas formas expositivas, nada inocentes. Estas escrituras estimulan la imaginación del espectador, crean imágenes múltiples no sujetas a una metáfora de expresión unívoca (*La casa de los ciervos* de Jan Lauwers).

d) Frente a la concentración, instantaneidad e inmediatez características del teatro tradicional, en los nuevos textos se encuentra: dispersión temática, informativa o del propio discurso, repetición, textos de procedencia variada, información discontinua, yuxtaposición de materiales de diversa proce-

dencia o presencia de materiales heterogéneos de diferentes disciplinas artísticas. Es evidente que tal abundancia informativa provoca mensajes ambiguos o diversidad del punto de vista del dramaturgo (otro de los principios basilares de la escritura dramática tradicional que salta por los aires). Algunos nuevos textos exaltan la multiplicidad perspectivística, a modo de un cubismo dramático, para reflejar la indeterminación o la falta de certezas postmoderna, la subjetividad inherente al relativismo filosófico y la falta de jerarquía. Al director le corresponde exponer sin ponderar o discernir lo importante de lo que le parezca menos, y al espectador la tarea de seleccionar o depositar la mirada en un panel de tan inmenso retablo que es la escena, porque el dramaturgo no ha ponderado deliberadamente el rango de importancia (*Pasiones Humanas* de Erwin Mortier, con escenificación de Cassiers). Los textos postdramáticos no pocas veces se presentan como actos creativos, adjetivados con cierto narcisismo, que reclama del dramaturgista aclaraciones, para que el texto sea comprendido por los espectadores. El autor al escribir un texto de estas características puede desear no ofrecer ninguna explicación racional y circunscribir el ámbito de su expresión a un plano sensorial, que desestabilice en su estado emocional al lector primero, al espectador después.

e) Por último, menciono la abundancia de topoi, cronotopos, isotopías, ideologemas, en las Nuevas Escrituras Escénicas.

9. EL CAMBIO DE MODELO DE COMUNICACIÓN CON LA MISTURA DE DIFERENTES LENGUAJES

Lehmann en *Postdramatisches Theater* reivindica la escena como comienzo y punto de intervención, no transcripción de un lenguaje escrito sobre el papel que recoge una realidad exterior. Ya no se utilizan los medios asociados a la representación escénica tradicional, sino que la escena convoca a todas las artes: interpretación teatral, danza, canto, música, artes visuales, luces, imágenes virtuales, etcétera. Este planteamiento conduce a

la mistura de lenguajes y apuesta por la interdisciplinariedad, combinando códigos de procedencia diversa. Es una práctica ejecutada por muchos dramaturgos-directores actuales, Jan Fabre (*Mount Olympus*), Jan Lauwers (*La place du marché 76*), Alain Platel (*En avant, marche!*), Falk Richter (*Play loud*), Heiner Goebels (*Stifters Dinge*), Romeo Castellucci (*Go Down*), entre otros, porque los textos necesitan de una proyección multidisciplinar para su comprensión o, como escribía Komla Aggor, para «mantener la sensación de inestabilidad y subjetividad, de modo que el teatro sea un teatro abierto no por sus estructuras, sino por la utilización de diversos recursos estéticos» [2009: 73].

Con este procedimiento en las propuestas escénicas predomina la imagen con fuerte impacto sensorial y no figurativo, suplantando a la sucesión de acciones que imitan situaciones de la vida, asentadas sobre una construcción discursiva del razonamiento. Este proceso resulta extremadamente claro en las obras de Jan Fabre que escribe textos dramáticos, con varias voces (mejor que hablar de personajes) y que más adelante traslada a escena transformando las palabras en acciones, movimientos, signos cinésicos y proxémicos, insertos en una partitura coreográfica que interpretan unos bailarines.

10. LA EXIGENCIA DE PARTICIPACIÓN DEL ESPECTADOR PARA COMPLETAR LA RECEPCIÓN

Los textos resultan difíciles de leer, sobre todo para aquel que realiza un primer acercamiento desde la perspectiva de la dramaturgia canónica, y requieren, para su comprensión, una puesta en enunciación ya sea en la imaginación del lector o sobre la escena, en el caso de director e intérpretes. Este es el ejercicio que realiza cualquier lector habitual de teatro, que no se conforma con una simple lectura del texto dramático para conocer el argumento, compartir los temas y gozar de la belleza del estilo. El lector habitual de teatro, con ayuda de las acotaciones, crea en su imaginación el mundo donde se desarrolla la actividad de los personajes. Las interpretaciones o la construcción de estos mundos ficticios diferirán después de la lectura de *La señorita Julia* de Strindberg,

por poner un ejemplo, pero todas las elucubraciones estarán dentro de unas coordenadas, las que ha trazado el dramaturgo sueco. No es este el caso de las Nuevas Escrituras Escénicas, pues las interpretaciones de un texto por parte de los lectores, en buena medida, dependen de las referencias previas, de su cultura, de la percepción del mundo, de la capacidad para provocar su sensibilidad y de la capacidad para fabular o ficcionalizar. De este modo las conclusiones tras una lectura estarán filtradas por la subjetividad, porque el dramaturgo deja los textos muy abiertos a interpretaciones. En definitiva, no existe una lectura unívoca.

Para desentrañar este contexto de comunicación, importa discernir: a) los indicadores del acto de comunicación (emisor, mensaje, receptor); es decir quién habla o transmite un cúmulo de imágenes y sensaciones, a quién y con qué finalidad; b) la existencia de enunciadores verbales y no verbales; c) plantear un objetivo sobre la escena dotado de una lógica y un discurso, o bien responder a instancias sensoriales, pero siempre alejado de la banalidad; y d) una cierta sucesividad, no causal necesariamente, pero sí motivada por un proceso asociativo sensorial, onírico, de corriente de conciencia, etcétera que, aunque ligado al propio dramaturgo, se transmite a unos espectadores por diversos procedimientos intelectuales o sensoriales. Este contexto de comunicación no necesita expresar, explicar o servir para que el espectador aprehenda una idea, sino que basta que cause al menos algún tipo de conmoción.

Hasta aquí unas notas para la aproximación a las Nuevas Escrituras Escénicas, que hoy conviven en el teatro con piezas convencionales. Se precisa ahondar más en sus características, cuando el *corpus* dramático aumente y se consoliden estas propuestas, hoy incipientes. Y ante la presencia incuestionable de esta nueva dramaturgia, surgen varias preguntas: ¿Desplazarán al teatro canónico? ¿Coexistirán ambos? ¿Pervivirá en el futuro? Es pronto para avanzar una respuesta porque no se dispone de una suficiente perspectiva para emitir un juicio.

BIBLIOGRAFÍA

- ABEL, LIONEL (1963): *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*, Nueva York, Hill and Wang.
- AGGOR, KOMLA (2009): *Francisco Nieva y el teatro postmodernista*, Madrid, Fundamentos.
- FISCHER-LICHTE, ERIKA (2011): *Estética de lo performativo*, Madrid, Abada.
- MARCHESE, ANGELO Y FORRADELLAS, JOAQUÍN (1986): *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel.
- GARCÍA, RODRIGO (2009): *Cenizas escogidas*, Segovia, La Uña Rota.
- LEHMANN, HANS-THIERS (1999): *Postdramatisches Theater*, Frankfurt-am-Main, Verlag der Autoren.
- PAVIS, PATRICE (2002): *Le théâtre contemporain*, París, Nathan Université.
- PINILLOS, JOSÉ LUIS (1998): *El corazón del laberinto: crónica de fin de una época*, Madrid, Espasa-Calpe.
- RYNGAERT, JEAN-PIERRE (1993): *Lire le théâtre contemporain*, París, Armand Colin (ed. ampliada en 2013 con el título: *Écritures dramatiques contemporaines*, París, Armand Colin).
- RYNGAERT, JEAN-PIERRE Y SERMON, JULIE: (2013): *Théâtres du XXI siècle: commencements*, París, Armand Colin.
- SARRAZAC, JEAN-PIERRE (2012): *Poétique du drame moderne*, París, Seuil.
- SCHIAVO, LEDA (1980): «Cartas inéditas de Valle-Inclán», *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 398, pp. 1 y 10.
- ÜBERSFELD, ANNE (2002): *Diccionario de términos claves del análisis teatral*, Buenos Aires, Galerna.