

FOSSE  
**El teatro de la palabra esencial**

JOSÉ GABRIEL LÓPEZ ANTUÑANO

*Universidad Internacional de La Rioja  
Instituto del Teatro de Madrid (UCM)*

LA LITERATURA DRAMÁTICA NORUEGA ha vivido durante más de medio siglo a la sombra de Ibsen. Su influjo se aprecia en Sverre Udnaes (1939-1982), el autor más representativo de los años sesenta y setenta, en cuyos textos también se observan resonancias de Chéjov. Acierta a introducir en su teatro, junto a los temas recurrentes de la dramaturgia de Ibsen, una cadencia musical, que influirá en los dramaturgos más recientes. El otro ascendiente que se observa en la escritura dramática noruega es la de Brecht, que encuentra su mejor exponente en el dramaturgo Jens Bjørneboe (1920-1976). Ambas corrientes, que conviven en el último tercio del siglo XX, aportan textos correctos, pero con escasa innovación.

Es preciso esperar hasta el cambio de milenio para encontrar autores dramáticos que rompan con la tradición dramatúrgica y que propongan textos con nuevos lenguajes, que tienen una presencia significativa en Europa. Esta nueva hornada de escritores nacidos en los años cincuenta, la encabeza Cecilie Løveid (1952) que con una gran inventiva y textos con un perceptible barroquismo, marca una fractura con el pasado, y encuentra su máximo exponente en Jon Fosse (1959), el autor más representado en Europa en 2013, que con un teatro lleno de silencios y musicalidad conjuga temas existenciales de ámbito universal y con fuerte arraigo en su país natal, mediante una escritura que supone una innovación en la materialización del hecho escénico.

Junto a estas dos referencias del teatro noruego, interesa destacar a otros dos escritores que paulatinamente se abren paso en el panorama europeo, Marit Tusvik (1951), novelista y poeta, que se adentra en el teatro en 1990, y Arne Lygre (1968) con una original escritura dramática, donde se adivinan en algunos distintivos a

la sombra de Fosse, marcada por la abundancia de elipsis y la autorreferencialidad.

Jon Fosse (Haugesund, Noruega, 1959) estudió Sociología, Literatura y Filosofía. Es doctor en Filosofía y profesor de la Academia de Escritura Creativa de Hordaland. Escritor de narrativa, destacan las novelas *Melancolía I y II*, poesía, ensayos y guiones de cine, encuentra en el teatro su cenit creador y su proyección internacional. En la actualidad, tiene más de una treintena de obras escritas y estrenadas; muchas de ellas traducidas y escenificadas fuera de su país.

La infancia de Fosse transcurre en zonas rurales, en Strandebarm, próximo al fiordo Hardanger; un lugar poco poblado que le obligaba a recorrer cada día varios kilómetros para acudir a la escuela, impregnándose así de los paisajes del campo de Noruega, muchos meses cubiertos por la nieve. Cuando contaba con 12 años, comienza a escribir pequeños poemas para canciones, y relatos breves, a «una edad precoz» — dice el propio Fosse — «y molesta, porque resulta extraña la imagen de un niño de 12 años que se retira a su habitación para estar tranquilo» [Fosse 2005: 182]. Asimismo, en estos años forma parte de un grupo musical, Rocking Chair, donde tocaba la guitarra. A los 16 años abandona su familia a una edad en la que «todo joven debe poner las bases de su vida en solitario» [Fosse 2011a] y en esta fase de aprendizaje existencial continúa con la escritura: a los 20 concluye su primera novela *Rojo y negro*, publicada años después, en 2003.

En Bergen toma el primer contacto con el teatro, como espectador, pero defraudado por las propuestas escénicas deja de asistir a los 30 años. Asimismo, concluida su formación académica decide vivir de la escritura con desigual fortuna en cuanto a los rendimientos económicos y en uno de los periodos de necesidad, recibe el encargo, inesperado para él, de escribir una obra de teatro. Inicia el encargo con reticencias y sentado a la mesa de su estudio descubre la mayor sorpresa de su vida de escritor: siente que la creación teatral es la forma de expresión más adecuada para la formulación de su pensamiento y la expresión de sus sentimientos, porque con palabras, siempre en un marco de economía expresiva y riqueza conceptual, heredada tanto de la

poesía como de la filosofía, y silencios creativos se siente más libre y con más posibilidades para penetrar en los territorios de su conciencia. De este modo, surge *Nokon kjem til a come* (*Alguien va a venir*, 1996), que es, según confesión propia, «un comentario a *Esperando a Godot*» [Fosse 2011a].

Su alejamiento de las salas teatrales al filo de los treinta años no significa que no posea una amplia formación teatral. Conoce la tragedia griega, Racine, Chéjov, Lorca y por descontado Ibsen, del que en un primer momento reniega porque le considera muy formalista, próximo a unas formas canónicas que no le agradan, y con unos temas que le parecen obsoletos; asimismo se acerca a autores contemporáneos, a los que traduce al noruego, como Lars Noren, Sarah Kane, David Harrower, etcétera.

Sin embargo, entre los autores de referencia, aquellos que influyen en su poética, se encuentran Samuel Beckett, Thomas Bernhard, Harold Pinter, Georg Trakl<sup>1</sup> y Tarjei Vesaas<sup>2</sup>: de Beckett, aprovecha la economía del lenguaje, el componente existencial de enunciados y personajes, la insignificancia de estos en un cosmos que no controlan y les zarandea a su merced, y la falta de salida, la soledad y la desesperanza; de Bernhard aprende la disposición de los diálogos como sucesión de versos libres, que le proporciona la posibilidad de dotar a los parlamentos de una estructura musical, donde la sonoridad del lenguaje conseguida mediante la disposición versal, constituye un elemento fundamental para la comprensión de la fábula; de Pinter, al que no cita en sus escritos o entrevistas, el arte de decir a través de lo no-dicho, de los elocuentes silencios que transitan la obra de Fosse; de Trakl, el extrañamiento de los personajes en un mundo hostil; de Vesaas, que frecuenta una escritura simbólica, absurda

---

<sup>1</sup> Georg Trakl (Salzburgo, Austria, 1887-1914), más conocido como poeta e impulsor del expresionismo literario, probó fortuna en teatro con dramas con escasa repercusión *Totentag* (*Día de muertos*, 1904), *Fata Morgana* (1906) y *Don Juans Tod* (*La muerte de Don Juan*, 1908).

<sup>2</sup> Tarjei Vesaas (Vinge, Noruega, 1897-1970), uno de los novelistas noruegos más importantes del siglo XX, compuso cuatro obras de teatro, *Guds bustader* (*Las casas de Dios*, 1925), *Ultimatum* (1934), *Morgonvinden* (*El viento morgon*, 1947), *Auskil treet med* (*El árbol Auskil*, 1953) y en 2012 Claude Regy dramatizó *Baten koelden* (*El barco en la noche*).

y minimalista, dictada por su aprehensión de la naturaleza, le inspira la sencillez: «su escritura me ha influenciado, pero me resulta difícil decir cómo, quizás porque él no intenta escribir de una manera grandilocuente y deja que las pequeñas cosas cuenten las de mayor importancia» [Lambert 2010b: 95]; y de Ibsen, al que recupera, cuando encuentra en él las sórdidas atmósferas que construyen los personajes por un puritanismo hipócrita que les aboca a la mentira y la adopción de decisiones que perturban su existencia. Para Fosse, Ibsen

es un dramaturgo que atemoriza; es el dramaturgo más desolador que conozco, porque sus piezas, sobre todo las últimas, contienen un odio soterrado, y de alguna manera ha desarrollado en estas obras una especie de mitología a partir de fuerzas destructivas de la vida: Ibsen es el poeta de las tinieblas [Lambert 2010b: 95].

La poética de Fosse se conforma con la de estos escritores, mas con experiencias cohesivamente ligadas a sí, el paisaje y el lenguaje:

el pequeño pueblo próximo al fiordo, la costa, el océano, una casa allá y otra más lejos. Los maravillosos colores del otoño. La oscuridad del cielo, la lluvia. La luz en las ventanas [...] Y la nueva lengua noruega, pues toda lengua es la adecuada para expresar temas singulares. A mí me fuerza a escribir como yo escribo [Fosse 2011a].

El dramaturgo noruego siempre se ha mostrado atraído por el lenguaje, de este modo en el artículo *La Gnose de l'écriture* afirma:

después de mi primera juventud, he estado siempre interesado por la escritura, en la escritura solo por el hecho de escribir; pues para mí no es una actividad a la que me dedico para decir alguna cosa o emitir una opinión, sino que la practico, casi, como un modo de estar en el mundo [Fosse 2005: 182];

de otro modo expresado, para Fosse la escritura es un acto de conocimiento. Más adelante, cuando toma contacto con la filosofía y más en concreto con la del lenguaje y las teorías de Wittgenstein, expuestas en diferentes tratados, le impacta sobremanera, según confesión propia, *Tractatus logico-philosophicus*. De él aprenderá:

a) el valor de la palabra exacta, precisa, sin adornos, porque «el lenguaje disfraza el pensamiento. Y de un modo tal, en efecto, que de la forma externa del ropaje no puede deducirse la forma del pensamiento disfrazado; porque la forma externa del ropaje está construida de cara a objetivos totalmente distintos que el de permitir reconocer la forma del cuerpo» [Wittgenstein 2012: 75];

b) la necesidad de que la palabra dicha sea «la expresión (que) caracterice una forma y un contenido» [Wittgenstein 2012: 69];

c) la búsqueda del «signo (como) lo sensorialmente perceptible en el símbolo» [Wittgenstein 2012: 7];

d) el valor de lo inefable ante realidades perceptibles, imposibles de trasladar a una formulación verbal, porque «de lo que no se puede hablar hay que callar» [Wittgenstein 2012: 145].

En coherencia con esta concepción del lenguaje de Wittgenstein es lógico que en su escritura, teatral o no, prescindiera de toda labor de escucha, de cualquier observación referencial de la realidad circundante o de las actitudes de las personas más próximas, que le podrían proporcionar materiales temáticos y formas de expresión verbal, porque ni le interesa lo cotidiano ni su verbalización mediante la transferencia dialógica a los personajes; por el contrario, considera que un texto está bien escrito cuando

algo nuevo viene al mundo, (cuando se incorpora) alguna cosa que no estaba antes y, en cierta manera, creo algo y tengo la satisfacción de que surjan por la escritura personajes e historias, e incluso universos, que nadie conocía antes, ni yo mismo, y esto me extraña y alegría a un tiempo [Fosse 2005: 182].

Toda su escritura, también la dramática, por tanto, se elabora sin la intención de plasmar sobre el papel cosas ya vividas y pasadas [Lambert 2010b: 96], sino como resultado de un monólogo interior polifónico, o, si se quiere, como elucubraciones o respuestas ante interrogantes planteados por el pensamiento, ante cuestiones existenciales; o bien a modo de esclarecimientos ante la percepción de hechos empíricos de la naturaleza, conductas o actitudes de personas. De este enfrentamiento entre el yo y las

circunstancias nace un lenguaje esencializado, musical, simbólico o el no-lenguaje (el silencio) que traslada al teatro.

Este lenguaje esencial se traduce en una extrema economía verbal, en una escritura minimalista, con una concisión léxica llevada al extremo y construcciones sintácticas, reducidas con frecuencia a sustantivo y verbo. El lector tendrá ocasión de comprobar en la lectura de *Eg er vinden* (*Yo soy el viento*, 2007), el reducido vocabulario (ancla, barco, viento, silencio, bolardo, aguardiente, cielo, barco, vino, plato, cubierta, niebla, mar, hormigón, piedra, olas, chaleco, timón, velas, faro, viento, lluvia, y pocas palabras más). Fosse, como se deduce del anterior listado de sustantivos, acude a un lenguaje cotidiano y sencillo, despojado de cualquier acepción connotativa o denotativa; asimismo, huye de perífrasis verbales o frases explicativas. Esta concentración del lenguaje se explica por un doble motivo: el deseo de captar y trasladar lo esencial e importante; y por el afán de decir con palabras comunes percepciones de la realidad captadas por él y compartidas por personas corrientes, que se manifiestan sin el tamiz impuesto por la pertenencia a diferentes capas culturales, sociales o geográficas. Su obsesión, puede afirmarse, consiste en presentar las cosas en sí mismas. Pero, a su vez, este lenguaje despojado presenta tres particularidades importantes de resaltar, que exigen lecturas sucesivas para comprender en su medida los textos teatrales: en la primera, se encuentra la incapacidad para penetrar más allá de lo que capta una simple mirada, y esta insuficiencia denota la imposibilidad de aprehender la realidad por parte del hombre, de trascender, de explicar con experiencias pasadas o conocimientos previos el presente («Nada puedo decir, todo está en presente y si se dice no queda nada», escribirá a través de un personaje de *Drauum om hausten* (*Sueño de otoño*, 1999), y sume a la persona en la incertidumbre, cuando no en la insignificancia; en la segunda, se descubre la importancia de la expresión, de la cohesión entre significante y significado, donde la sensación es más importante que la significación; y en la tercera, se penetra en el valor polisémico de las palabras, algo que entronca con la continua utilización de signos por parte del autor.

Paisaje y lenguaje son realidades que caminan en el universo de Fosse al unísono: las olas sucediéndose y rompiendo en las rocas, el viento silbando en la costa, el agua con su golpeo en la proa de una pequeña embarcación, se graban en la memoria corporal del dramaturgo y mediante un proceso asociativo se unen a sensaciones antropológicas que experimenta: soledad, finitud, fugacidad... (son muchas las horas de errancia solitaria por las sendas costeras del paisaje de su infancia, ensimismado en los vericuetos de su memoria). De este modo, cuando el sonido posee un significado y su escucha rememora un recuerdo, Fosse afirma que la escritura, semántica y sintaxis, «no le sirven para decir algo o emitir una opinión, sino casi como modo de conformarse en el mundo» [Fosse 2005: 182]. Dicho de otro modo, la palabra despojada que plasma en sus textos dramáticos, se colorea con la luz o en la obscuridad, se adjetiva con el sonido y, para comprenderla en toda su extensión, se necesita sentirla sensorialmente, escucharla con su cadencia musical que, unas veces marcarán las iteraciones sintácticas o la obsesiva repetición de palabras; otras las onomatopeyas, difíciles de trasladar de la lengua nativa a otras; unas terceras mediante otras figuras retóricas de sonido y melodía, o bien mediante una circularidad activa de las frases, o la cadencia de una letanía. Esta musicalidad con los recursos del lenguaje se complementa, se expande más bien, por la disposición versal de los enunciados dialógicos, con versos blancos de desigual longitud, que sugiere formas musicales que deben escucharse, a las que me referiré más adelante. Resultan más fáciles de descubrir las cadencias musicales, quizás porque el espectador esté más acostumbrado a esta suerte de asociaciones, pero también importa para la exacta translación al escenario de un texto, la relación entre la acción, o si se quiere la actividad interior de los personajes, y los colores: la opacidad lumínica del invierno, las reverberaciones del mar en calma o agitado, la refulgencia del hielo, la luminosidad del verano o la densa obscuridad de la noche, son coloraciones del paisaje, pero ante todo definen el estado interior de los personajes o comunican sensorialmente atmósferas y sensaciones.

La economía verbal y la sensorialidad de la palabra resultan dos elementos claves en la escritura de Fosse, al que se agrega el carácter polisémico de la palabra y la expresión de lo inefable a través del silencio. De lo ya escrito acerca de indeterminación del lenguaje, mejor de la prevalencia de la sensación sobre la significación estrictamente relacional, deriva la polisemia, imprescindible de desentrañar, si se quiere penetrar en la lectura más allá de conseguir un efecto placentero en la misma, para conocer o escenificar el mundo interior del dramaturgo noruego. En la novela *Naustet* (1989), escribe acerca de la indeterminación de la palabra, de su cambio según el contexto: «Tengo siempre un sentimiento extraño, no son pensamientos, no tengo nunca nada que decir, otros tampoco tienen nada que decir, nada aparte de este sentimiento extraño que cambia todo el tiempo y sobre esta realidad nada se puede afirmar». A Fosse le interesa el lenguaje 'escurridizo', versátil, que acoge variadas significaciones en función de su esencialidad, de la relación que se establezca a través de las sensaciones en el proceso de emisión-recepción, «pues la escritura no puede ser simplemente una rendición de cuentas realista, sin emoción, ni impacto» [Lambert 2010b: 96], o bien en una nueva posibilidad mediante el tono de voz del actor, indicativa de un estado del alma del personaje, «inquietud, confusión, duda o subversión» [Sarrazac 2012: 311]. Indeterminación en la formulación escrita, por tanto, subjetividad lectora, pero también necesario conocimiento de las referencias de Fosse, ligadas tanto al paisaje real y primitivo de su proceso iniciático, como a los estudios de filosofía del lenguaje realizados por el dramaturgo o al estado emocional de los personajes.

Aun a fuerza de transgredir ese carácter indeterminado del lenguaje, me parece de interés mencionar algunas translaciones polisémicas, reiteradas en su teatro, y que pueden ofrecer algunas claves de lectura, si bien reitero la versatilidad expresiva y comprensiva. El mar es muerte, pero también infinitud, deseo de trascendencia, o apertura hacia pagos más llevaderos; las olas, impulsadas por el viento, marcan la hostilidad, el choque entre una finitud humana y una infinitud trascendente, o bien la cadencia monótona de una existencia cotidiana, cuando no la

indeterminación en el movimiento, en la decisión, el permanecer siempre en el mismo sitio; la lluvia, la oscuridad y la noche abocan a la incertidumbre, pero también a la tristeza o angustia, por este motivo el juego de luces y sombras alcanzará un papel sobresaliente en la escenificación del teatro de Fosse; el viento, libertad; las embarcaciones, tan recurridas en la dramaturgia, cuanto más pequeñas definen mejor la finitud y pequeñez del hombre frente al cosmos. Queden aquí estos ejemplos, que hablan de la doble polisemia de Fosse, más expansiva que el campo de lo simbólico, porque los objetos de referencia no siempre alcanzan idéntica significación, por la falta de univocidad en el discurso, tanto por la particular polisemia de la palabra en su formulación, como por la subjetiva connotación o coloración de las palabras a través de símbolos cambiantes en función del entorno de referencia.

Wittgenstein concluye *Tractatus logico-philosophicus* con la sentencia ya citada, «de lo que no se puede hablar hay que callar» [Wittgenstein 2012: 145] y Fosse la aplica a su teatro, porque

siempre he dicho que los silencios son lo más importante en mi teatro [...] lo que intento hacer que pase a través de las palabras en mis piezas, es una especie de palabra silenciosa, que gravita en el interior y alrededor de lo que es expresado mediante palabras [Fosse 2012].

El mutismo en la expresión de sus personajes es consecuencia de la incapacidad para explicar lo inefable, aquello que se aprehende con el conocimiento o se impregna en la emotividad por lo sensorial, pero que resulta imposible de transmitir mediante un discurso o un intercambio conversacional, porque el lenguaje resulta pobre.

En el primer caso, la cortedad o pobreza del lenguaje quedan bien reflejadas en el siguiente texto de *Sov du vesle barnet mitt* (*Duerme mi pequeño hijo*, 2000): «nosotros sabemos todo antes de que nada sea dicho y nosotros no sabemos (expresar) nada». Se conoce antes de decir, pero no es posible formular ese pensamiento profundo, inexpressable, ontológico, que compone la esencia del ser, porque el código hablado es insuficiente y solo el conocimiento o la contemplación comprenden su totalidad, sin que las palabras hagan posible la comunicación. Si la relación interpersonal ante la aprehensión ontológica o la percepción sen-

sorial resulta inexpresable, más inabordable es la formulación de la esencia de Dios, buscada desde tiempo atrás por el escritor y encontrada dentro del catolicismo en los últimos años («¿Para quién escribo yo? Para Dios. Escribir es como rezar» [Peiró 2014]. Silencio, por tanto, que remplaza un diálogo, mejor o peor construido, pero a todas luces insuficiente porque, cuando se escribe

no es tan importante lo que se dice, y lo que se dice no está precisamente ni en las palabras ni en los sonidos. Lo que está en el lado invisible es lo importante, porque en lo invisible está lo dicho. Para escribir una buena obra, tienes que escribir pensando en esas fuerzas que no se ven [Fosse 2012].

Sin embargo, el silencio también se produce, cuando la comunicación entre dos personajes resulta imposible, porque cada uno habita diferente plano temporal, espacial, ontológico o relacional: esto ocurre, por ejemplo, cuando alguno habla e intenta comunicarse con otro, con el que todavía no ha tenido un encuentro. En estos casos, el silencio es el elemento que relaciona planos, y el espectador es una especie de *voyeur* o, si se quiere, de receptor omnisciente. De este modo, la obra de Fosse proporciona, de una parte, una indeterminación absoluta del personaje, que por la delicuescencia espacio temporal o la mixtura realidad-ensañación, permanece en soledad, carente de referencialidad, en un mundo evanescente e inasible y, por ende, hostil. Entre tanto, el espectador no permanece ajeno a la debilidad de los seres de ficción por mirarlos desde arriba, sino que participa de idénticas incertidumbres, que se transmiten (o que el director intenta conseguirlo) de modo emotivo, con el concurso de estímulos sensoriales que se lanzan desde la escena. Asimismo, transformar los silencios en signos expresivos cohesivamente ligados a la palabra no-dicha o en movimientos significantes resulta de vital importancia para no dejar la escena inmersa en un mutismo enojoso, enervante y aburrido [Debroux 2010: 101].

Acaso la lectura que el lector de este volumen realizará de *Yo soy el viento* resulte muy reveladora de cuanto he expuesto en las líneas precedentes. Los dos únicos personajes, El Uno (un *alter ego* de Fosse) y El Otro (convengamos que el espectador, o un segundo *alter ego* de Fosse), se dirigen en una pequeña embarcación

mar adentro; ocurren diferentes peripecias que ahorro comentar, acompañadas de conversaciones interrumpidas, preguntas sin respuestas, anacolutos gramaticales, silencios, en un plano temporal no definido o mejor identificado por la circularidad del tiempo; existe un conflicto cuando el mar se encrespa, El Uno desea avanzar mar adentro, El Otro regresar a puerto; El Uno habla de desprenderse de un yo, El Otro trata de impedir que lo haga; El Uno se arroja al mar ¿Se trata de un suicidio como se deduce de una primera lectura o, acaso, es una tarea de expolio, de despojamiento de la materia que ancla a tierra, a lo concreto, como la maroma al hormigón del muelle, o, en otra imagen empleada, como la piedra se hunde en el mar, impidiendo en ambos casos ser el viento? Silencio. Cada lector puede realizar su interpretación y llegar a enunciaciones diferentes, pero, en cualquier caso, después de ejecutar diferentes lecturas, efectuadas con distintos planos de significación y, teniendo en cuenta, que con anterioridad a la escritura de *Yo soy el viento* ha existido un proceso de conversión al catolicismo que menciono más adelante.

Los silencios cobran importancia en sí mismos y en su duración (el propio dramaturgo los marca en su extensión), y evocan un mundo silenciado, ante el que interesa descubrir el motivo de distinta naturaleza, bien ante la presencia de lo inefable, bien por el diálogo imposible ante la disparidad de planos en los que se colocan los personajes. La detención del habla, el ocultamiento del pensamiento, la no respuesta ¿a qué obedecen? Las respuestas abundan, desde lo inefable hasta la incomunicación; desde lo no-dicho por la actitud no receptiva del interlocutor hasta la desigualdad de planos que impide el diálogo. En cualquier caso, los silencios remiten a situaciones desconocidas, que empujan al espectador a penetrar en un mundo, oculto por la trivialidad del lenguaje, consecuencia no pocas veces de una cotidianidad insustancial. El silencio conduce a lo no-dicho, y esta afirmación puede parecer una obviedad, sin embargo, interesa dilucidar las razones que explican el ocultamiento expresivo ¿qué subyace en el personaje para que calle, detenga la frase, elida la causalidad o consecutividad del pensamiento lógico? Aquí el lector, el director de escena se encuentra con un campo inmenso para dotar de

consistencia a los personajes, para llenar con acción esos espacios vacíos por lo no-dicho. Para lograrlo necesitará dotar de un significado preciso a ese lenguaje esencializado al que me refería líneas arriba, compuesto por un conjunto de palabras que en su sentido o significación no permanecen jamás vacías. Más, que conforman la naturaleza de los personajes, distinguiéndoles entre ellos a pesar de su aparente igualdad tras una primera lectura.

Detenerse y profundizar en el lenguaje para la puesta en escena resulta una tarea primordial para la escenificación del teatro de Fosse, escrito sin signos de puntuación, y en esta dirección se inscribe la necesaria notación escénica de los textos originales, que debe efectuar el director con el sentir de esa palabra transformada en acción, esencia del buen teatro. Por concluir con estos párrafos dedicados al lenguaje, un breve apunte sobre las acotaciones, más extensas en sus primeras obras que en las últimas. Las primeras pueden pecar de exceso tanto cuando propone un lugar escénico como los movimientos genéricos de los personajes, como ocurre, por ejemplo, en *Ein sommars dag* (*Un día de verano*, 1999), pero estas indican una dirección, no obligan a un sometimiento realista. Es más, quien realizara una trasposición realista de una indicación escénica podría estar errando en el concepto espacial requerido de Fosse, pues las acotaciones son solo señalética para orientar en una dirección, pero nada más. El teatro de Fosse necesita de la abstracción, de la metonimia escenográfica o de espacios amplios para el movimiento de los personajes. Quizás el ejemplo más atrevido y claro lo realizara Patrice Chéreau, con la escenificación de *Draum om hausten* (*Sueño de otoño*, 1999), propuesta por Fosse en un cementerio y montada por el director francés en unos salones del Louvre, porque las pinacotecas son el lugar de encierro de naturalezas muertas.

Escapan de esta generalización las indicaciones breves y meticulosas del autor, que determinan el movimiento preciso del personaje en el espacio o de este en relación con otro que se encuentra sobre la escena. El seguimiento de estas precisas indicaciones dota de consistencia y tensión dramática a los movimientos en apariencia más insignificantes en su proceder externo, a los ligeros y cortos desplazamientos, al gesto rutinario o bien a

esos intervalos del lenguaje que, insisto, nunca deben provocar el embarazoso e inactivo silencio, que provoca un vacío o una profunda caída de la tensión dramática. Esta construcción del personaje por parte del actor y la desrealización de los mismos o, si se quiere, la universalización abstracta, marcada desde el inicio por los *dramatis personae* (el hombre mayor, la hija, la amiga, el joven, el Uno, el primer hombre joven, etcétera) indica que Fosse más que construir personajes, «crea un personaje abierto a todos los papeles» [Sarrazac 2012: 232], lo que Sarrazac denomina la formulación del personaje «impersonalizado» por oposición al personaje «despersonalizado». Refiriéndose a esta cuestión, el propio autor declarará:

cuando escribo un papel, no se construye como personaje hasta que el actor 'entra' en el papel. Para mí, como autor, un papel es antes que nada una emoción sonora, siempre en relación con otras emociones sonoras, como ocurre con el empaste de los colores [Lambert 2010b: 93].

Esta dicotomía entre papel y personaje, que necesitan su materialización por el intérprete, no es la única diferencia de los personajes del dramaturgo noruego en relación con otros escritores dramáticos. Los personajes, a veces, se desdoblan en escena, como ocurre en *Svevn* (*Los días se van*, 2006) y en otras obras donde el espectador encuentra a un mismo personaje en diferentes etapas de su vida, inmerso en esa evanescencia temporal, que le obliga afrontar situaciones parecidas con diferentes actitudes y grados de madurez. Este retorno al mismo lugar o a idéntica situación, enfrentada desde los diferentes ángulos que ofrece la visión de un mismo hecho desde diferentes perspectivas, abocará a una cierta inestabilidad, a la aparición incontrolada de miedos irracionales, a los pensamientos obsesivos o bien al cuestionamiento de dudas existenciales que atormentan a los seres ficcionales, o presagios de la muerte.

El punto de arranque de las tramas del teatro de Fosse se apoya en asuntos cotidianos enfocados desde una perspectiva realista, aunque desde la primera escena los personajes interiorizan esas situaciones transformándolas en problemas existenciales y despojándolas, por tanto, de referencias espaciales. Las relaciones familiares, otras formas de convivencia, la vida en el campo en

esas casas rodeadas de soledad rural, la emancipación, el regreso del hijo frustrado al hogar paterno, el paro son temas que ceban el principio de la acción dramática, pero que se diluyen, absorbidas por esa problemática existencial que se cierne sobre todos los personajes: ¿el quién soy? ¿de dónde vengo? ¿qué nos espera? ¿cuál es el lugar de término? son preguntas que subyacen en el subtexto o transitan en el interior de los silencios. Para comprender este cuestionamiento existencial se necesita conocer el sustrato socio-cultural de la tierra de Fosse, donde está arraigado un puritanismo inherente al luteranismo, que subyace en una sociedad autoproclamada agnóstica, unas formas de vida peculiares que afectan a la estructura familiar y social a causa de la dispersión territorial (conviene no olvidar la infancia de Fosse en los campos helados y su retorno a los lugares de infancia), y una climatología septentrional, adversa, que condiciona costumbres y comportamientos socioculturales. Estos condicionamientos localistas cimientan la dramaturgia de Fosse, pero no los contaminan de un estrecho localismo, porque la universalidad de los temas transitados por los personajes son potestativos del espíritu universal, del hombre del nuevo siglo en su deambular desnortado.

De este modo, saltan a sus obras temas como la soledad; la inestabilidad personal o emocional; la inseguridad, unas veces a causa de temas coyunturales en apariencia, como el desalojo de la vivienda habitual, otras por cuestiones más sintomáticas de la perplejidad del hombre, causada por la desorientación que produce la fusión de planos temporales o espaciales que no son otra cosa que la mezcla de realidad y deseo, cuando las fuerzas son contrarias y la dicotomía se hace insoportable; la huida a lugares de ficción, cuando lo cotidiano se torna hostil o una monótona repetición de actos sin sentido; la falta de alicientes para afrontar con ilusión los retos, gustosos o no de la vida ordinaria; el desánimo que aboca a un dejarse llevar por situaciones incontrolables o bien ante un existir anodino, donde no cabe la esperanza, que desemboca en una melancolía que soportan algunos personajes, o bien en la depresión exógena. Estas situaciones, que traslucen un inexorable *fatum*, a veces se traslada a la dramaturgia de Fosse transformada en impotencia

para cambiar una vida ante la que el hombre es una pieza más del engranaje: el fatalismo, el nihilismo o la pérdida de identidad son las consecuencias, solo aliviadas por encuentros amorosos, inestables, que en su ruptura provocan mayor tristeza, amargura o acrecentamiento de la incomunicación.

En este panorama, la muerte es la estación de término que, aunque absurda, soluciona todo. Ciertamente este resumen temático de la obra de Fosse es más perceptible en la primera parte de su obra y quizás de manera clara se concentre en *Dodsvariasjonar* (*Variaciones sobre la muerte*, 2001), observándose un cambio a partir de la segunda mitad de la primera década del siglo XXI, donde consideraciones filosóficas, la profundización en la filosofía del lenguaje y la influencia del místico Eckhart<sup>3</sup>, le aproximan a otros derroteros que le alejan de esta actitud desesperadamente existencial, transida por un pesimismo fatalista que marcan las obras escritas en las proximidades de 2000. En estos últimos años, Jon Fosse ha cambiado su discurso, convencido de que la melancolía que conduce a la depresión, con salidas hacia el suicidio o el alcohol es un camino sin retorno. Él, alcohólico confeso [Peiró 2014], ha superado esa adicción y sus personajes también se liberan de esa situación catastrófica. Insisto en este cambio de actitud vital para afrontar la lectura de *Yo soy el viento*, al encuentro de una nueva forma de vida, como ocurre a su personaje de *Lever i hemmelighet* (*Vivir en lo secreto*), donde el protagonista se libera de las ataduras del pasado y alcanza la reconciliación. Cuando se le pregunta a Fosse sobre este reciente cambio temático, donde las piezas se abren a la esperanza, se muestra pudoroso en las respuestas: era una cuestión lógica, viene a decir, pero se siente incapaz de explicarla, aunque quizás esbozara algunos motivos en la lectura de los poemas en la re-inauguración de la catedral católica de Oslo [Lambert 2010: 92].

La relación temática de Fosse quedaría incompleta sin otro tema muy frecuentado, el amor y las relaciones de la pareja en

---

<sup>3</sup> Eckhart (Turingia, Alemania, 1280). Domnico, practica un misticismo especulativo o filosófico. En su pensamiento confluyen las más importantes escuelas medievales, como el tomismo, aunque muchas de sus tesis son reinterpretadas por Eckhart, por el neoplatonismo de los Santos Padres, en especial de San Agustín, de Escoto eurígena, de la escuela de Chartres y de los musulmanes.

el entorno de la familia, temática orillada en su producción dramática más reciente. Considera en el grueso de su *corpus* teatral el amor como algo pasajero, obligado a ocultarse bien por una suerte de pudor o bien ante la vergüenza que sigue a la posibilidad cierta de fracaso. El desamor, repleto de resentimiento, desvalimiento y desesperanza sucede al poco tiempo, pero más que reflejar esta situación, su mirada se detiene en la presentación de los despojos del amor, las graves consecuencias que causa: el adulterio, lo considera más como engaño, provisto de sentido de culpa, que como aventura pasajera y feliz; en la consumación de la ruptura de la pareja, no esconde el odio que puede conllevar y siempre las causas traumáticas que origina, no solo entre el hombre y la mujer, sino en los hijos. Estos últimos son tema de algunas escenas cuando los presenta inocentes ante una situación causada por sus padres o la pareja anterior.

Dejo para estos párrafos finales la concepción del arte y la teatralidad de la dramaturgia de Fosse, algo ya anunciado en los párrafos precedentes. Comienzo con la transcripción de unas palabras del dramaturgo que, por su importancia, ofrecen claves para comprender la posición del escritor ante la creación artística, entendida como una pérdida de identidad, que explica en buena medida la soledad no sólo de sus personajes, sino del escritor frente al mundo:

El arte tiene para mí algo que ver con la pérdida de identidad, significa escapar de sí, y encaminarse hacia otra cosa más grande, hacia otro lugar, en otra dirección. El arte merece la pena ser llamado arte si de una u otra manera aporta más que la propia vida. Y en esta concepción se encuentra mucho de soledad. Naturalmente se encuentra una soledad privada y personal, pero yo solo pienso en mi escritura, si escribo suficientemente bien, hablo mucho de esta soledad privada. Es otra especie de soledad que tiene que ver con la unicidad de todo en cada uno [Fosse 2011b: 102].

Esta soledad privada, por continuar con la expresión acuñada por Fosse provocará que los personajes se encierren en su propio universo, que se incomuniquen sus cuerpos —la capacidad relacional—, que su lenguaje produzca esos silencios porque la comunicación no es posible, «no porque no tenga nada que decir, sino porque ya ha sido dicho» y rechazado por esa coraza

que refuerza la soledad. Una consecuencia teatral de esa soledad privada se traduce en el fragmentarismo que caracteriza la obra dramática del escritor noruego, si cada personaje se encuentra en la estructura de su privacidad, en un plano espacial propio, la comunicación no será posible, como tampoco la continuidad de una acción dramática convencional. En consecuencia y una vez rota la linealidad, la sucesión escénica no obedece al principio de la causalidad o a la consecutividad, sino a la casualidad, a la traslación de un personaje a parajes espacio temporales diversos mediante movimientos, silencios y atenuación de la luz hasta la penumbra.

Los espacios de privacidad de los personajes impiden los conflictos tradicionales, entendidos como choques entre fuerzas contrapuestas, pero esto no quiere decir que no se produzcan direcciones vectoriales contrarias, impulsadas por los personajes en su forma de afrontar situaciones determinadas, bien porque les separa un importante lapso temporal, y las posiciones han cambiado, bien porque se contraponen realidades y deseos, o lucidez de la conciencia con pensamientos liminares. Situar, por tanto, a los personajes en sus coordenadas precisas ayudará a la comprensión del texto y a la correcta enunciación escénica.

Se ha comentado, y se han realizado puestas en escena, con dilatación de los silencios y obediencia estricta de la pequeña o gran pausa marcada por el autor; de hecho, el propio Fosse comenta, creo intuir que no exento de sorna, cómo una obra suya puede durar algo menos de una hora o prolongarse hasta las dos horas y media. Con elegancia no juzga y se escapa a la imposición de una regla fija, comentando su imposibilidad para seguir todas las puestas en escena («Estoy loco pero no tanto», se justifica), porque semejante supervisión le impediría la creación artística, sin embargo, es muy posible que no estuviera de acuerdo con propuestas escénicas que se dilatan en el tiempo, cuando el silencio es inacción y la pausa inmovilidad. En estos momentos suspensivos, el director debe utilizar dos recursos que Fosse privilegia en su teatro, la música y los movimientos. La música, la sonoridad de las palabras, no necesariamente el espacio sonoro, nace de la disposición versal, del ritmo interno

de la palabra, de la acentuación melódica de la misma, y de otros recursos expuestos líneas arriba, que remiten a los contrapuntos y variaciones musicales que conforman una partitura musical realizada con la palabra y la musicalidad inserta en la disposición gráfica textual y en la cadencia expresiva del discurso, hasta el extremo de transformar la letra de un papel en emoción sonora. Fosse, abundando en esta idea, comentaba en una entrevista:

No me intereso por lo que escribo, sino por la manera cómo escribo, por la música que de una manera u otra produzco con mi escritura. En cierto sentido, yo me parezco a un guitarrista, a un cantante o a un violinista. Mientras se escribe, se piensa a menudo que aquello que importa es el mensaje, pero no es así, en el caso de una obra de teatro —por ejemplo— esta está más próxima a la interpretación de un músico mientras envuelve las palabras con notas musicales. La lengua en mi escritura está más próxima a la de un tema que se integra en una canción; por eso yo me comparo con un autor de canciones, es decir que escribo diferentes clases de melodías y cuando se canta la melodía, esto me gusta [Fosse 2011b: 102].

Los silencios pueden plantear mayores complicaciones a un director de escena, pero este no debe olvidar que una cosa es la ausencia de palabra (que no debe conducir al estatismo) y otra, los elementos de significación de intérpretes o de la producción que deben acompañar a ese silencio, sí auditivo, pero no significativo de un vacío. Se trata en la 'quietud' sonora de transmitir diferentes dimensiones de las realidades interiores de los personajes o de las situaciones. Junto a los signos, los movimientos, marcados por Fosse en muchas de sus acotaciones, no se resuelven con simples translaciones de lugar, sino que tienen que conjugar una proxemia y un movimiento coreográfico que le corresponde al director y al coreógrafo crear de acuerdo con esa sonoridad que impacta antes que el significado de la palabra. Por último, decir, que el tempo-ritmo de la escenificación es responsabilidad del director, de la interpretación o de los signos de puntuación que disponga en relación con el requerimiento actoral. Claude Régy, Thomas Ostermeier o Christoph Marthaler, entre otros, se han acercado a los textos de Fosse, y Patrice Chéreau, el que ha dirigido su obra más reciente, *Yo soy el viento*.

## BIBLIOGRAFÍA

- DEBROUX, BERNARD (2010): «Jon Fosse, Beckett et Maerterlinck, les affinités électives. Entretien avec Denis Marleau réalisé par Bernard Debroux», en *Alternatives théâtrales*, 106-107, pp. 100-102.
- FOSSE, JON (2005): *Rêve d'automne; Violet; Vivre dans le secret. Comprend un «annexe»: Pourquoi j'écris paru sous le titre La Gnose de l'écriture*, trad. de Terje Sinding, Paris, L'Arche Éditeur.
- (2011a): Dossier de Prensa del Théâtre de la Ville, Paris, Mairie de Paris.
- (2011b): *Entretien avec Chantal Boiron*, Paris, UBU, *Scènes d'Europe*, 50/51, pp. 99-106.
- (2012): Dossier de Prensa del Théâtre de la Ville, Paris, Mairie de Paris.
- LAMBERT, STÉPHANE (2010a): «Écrire au bord du monde», en *Alternatives théâtrales*, 106-107, pp. 90-92.
- LAMBERT, STÉPHANE (2010b): «Laisser les petites choses raconter les grandes. Entretien avec Jon Fosse par Stéphane Lambert», en *Alternatives théâtrales*, 106-107, pp. 93-96.
- PEIRÓ, PATRICIA (2014): «Jon Fosse: 'Para mi, escribir es como rezar'», *El País*, 20 de marzo.
- SARRAZAC, JEAN-PIERRE (2012): *Poétique du drame moderne*, Paris, Éditions du Seuil.
- WITTGENSTEIN, LUDWIG (2012): *Tractatus logico-philosophicus*, trad. de Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera, Madrid, Alianza Editorial.