

ANXO ABUÍN / REFLEXIONES SOBRE LA DRAMATURGIA ESPAÑOLA ACTUAL (*)

En mis ya lejanos años de estudiante, recuerdo con agradable nostalgia la consulta de dos monográficos de *Ínsula* dedicados al teatro español contemporáneo. El primero, publicado en 1984 (números 456-457) y coordinado por Luciano García Lorenzo y M. F. Vilches de Frutos, realizaba un minucioso recorrido por la escritura escénica contemporánea (con predominio de los autores del Nuevo Teatro Español), con entrevistas a Miguel Narros y Guillermo Heras, entonces responsable del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, y una encuesta en la que diversos profesionales vinculados al hecho escénico respondían a la pregunta «¿Cómo contempla la situación del teatro en España, y qué medidas piensa que habría que adoptar para mejorar dicha situación?». Recuerdo también que en esa encuesta afloraba el consabido pesimismo de la crisis del teatro, que Eduardo Haro Tecglen resumía en su primera frase: «[El teatro] se va convirtiendo en un viejo y polvoriento museo» (1984: 11). Cuatro años más tarde veía la luz *El estudio del teatro en España* (número 493), un volumen coordinado por Andrés Amorós, más limitado en su alcance, con la colaboración de Vilches de Frutos, Antonio Tordera o César Oliva, entre otros, en donde el objetivo era trazar la situación de teatro español desde una perspectiva si se quiere más institucional (editoriales, colecciones, los estudios universitarios...). Si mis datos son correctos, *Ínsula* publicaría aún un tercer monográfico en 1997 (número doble: 601-602) con el título más general de *El teatro: género y espectáculo*. En realidad se trataba de nuevo de un panorama sobre el teatro español en el fin de siglo, encuadrándolo, por ejemplo en el caso del artículo introductorio de Ignacio Amestoy o en el de Wilfried Floeck, importantísimo entonces, en el ámbito muy plural de la posmodernidad, del relativismo epistemológico radical, de la desconfianza en los metarrelatos. Todavía entonces abundaban los nombres fuertes de nuestra dramaturgia, de Antonio Buero a Francisco Nieva, pero en el catálogo estudiado en ese número por Guillermo Heras o Eduardo Pérez-Rasilla, se introducían los nombres de algunos escritores emergentes, que el tiempo transcurrido ha situado en el centro de nuestro sistema teatral (Caballero, Cunillé, Rodrigo García, Zarzoso, del Moral, José Ramón Fernández, Raúl Hernández, Mayorga, Zurro...). *Ínsula* nunca ha abandonado el interés por el teatro, manifestado en sendos números dedicados al teatro del Siglo de Oro o a Valle-Inclán, pero este que hoy se presenta, casi veinte años después, aspira, modestamente, a actualizar el mapa del teatro español, descartando aquel pesimismo inicial y descubriendo la riqueza y el inmenso valor del teatro que hoy se escribe y se pone en escena en España, al que se ha añadido, por supuesto, la presencia de toda una nueva generación, de Pablo Fidalgo a Lola Blasco.

El paisaje que aquí se presenta es por voluntad propia fragmentario y por necesidad muy heterogéneo, pero, si uno se fija en los detalles, observará los cambios que se han producido con respecto a décadas anteriores. El más significativo es, a mi entender, la tendencia a incorporar en escena identidades y estructuras de tipo fluido o rizomático, que huyen de la coherencia y el causa-

lismo modernistas, como símbolo de la hegemonía de las grandes narrativas totalizadoras, y se decanta, en términos de Gilles Deleuze y Félix Guattari, por llevar a escena los principios de *conectividad* (cualquier punto o elemento del texto puede estar conectado con cualquier otro, como en una estructura en saltos), *heterogeneidad* (sus componentes no tienen por qué guardar una relación de similitud y responden a modos de codificación muy diversos, cuando no contradictorios), *multiplicidad* (el texto no es una unidad, se define por las líneas de fuga y su continuo devenir en direcciones cambiantes), *ruptura asignificante* (el texto se interrumpe como máquina semiótica y apela más a la sensorialidad del proceso) y *cartografía* (es mapa en lo que tiene de experimentación abierta sobre lo real, de construcción incesante y performativa de un recorrido semiótico). El pensamiento rizomático es por lo tanto inmanente y antijerárquico, fluido y desterritorializado; busca la conexión de signos y no-signos, se manifiesta como proceso y metamorfosis y concibe la identidad en términos de búsqueda y nomadismo. El texto teatral (sobre todo en su vertiente más espectacular) se presenta como sistema acentrado, con múltiples entradas y salidas, sin memoria organizadora, y su función es introducir nuevas formas de experimentar y sentir, muchas veces en interacción y red. Las formas rizomáticas se expanden por nuestra cultura. En el libro coordinado por Warren Buckley (2009), dedicado a los denominados *filmes-puzzle*, se aplican a obras de Wong Kar-wai o David Lynch, por lo que tienen de narraciones complejas, con tendencia a emplear procedimientos disyuntivos y fragmentadores, pero valdría cualquier otro arte para aumentar la lista de ejemplos. En *Radicante* (2009), Nicolas Bourriaud perfilaba los espacios del arte contemporáneo en relación crítica con la noción de *rizoma*, a la que se sumaba una mayor insistencia en la idea de sujeto no reducido a una identidad estable y cerrada sobre sí misma sino determinada bajo la forma dinámica del movimiento y de la errancia, por la que el Yo se construye como relato dialogado con las circunstancias concretas y provisionales del itinerario. El artista rechaza cualquier pertenencia (arraigo, radicación) exclusiva a un espacio-tiempo fijo o a un programa estético irrevocable, y practica la migración voluntaria en busca de compromisos, en negociación con las realidades que va recorriendo.

Al dibujar este paisaje, es imposible no mencionar aquí las reflexiones de Hans-Thies Lehmann (1999) sobre el *teatro posdramático*, entendido no tanto como negación del texto literario sino como emancipación definitiva de la idea de mimesis, como no-acción que pone en juego la yuxtaposición de lo lírico, lo épico y lo dramático, busca la heterogeneidad de lenguajes formales (no es extraña incluso la abolición de lo «estético» como tal) y se afirma en el despliegue de «impersonajes» como partitura, opacidad o enigma. El teatro posdramático supone un paso más allá respecto del teatro épico, abandonado como solución teatral en los 80 y 90, abriendo una etapa *post-Brecht*, en la que la descripción narrativa de un mundo gracias a la mimesis (principio representacional uni-

(*) Este trabajo se enmarca en el proyecto del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, «Narrativas cruzadas: hibridación, transmedia y performatividad en la era digital», dirigido por el profesor Anxo Abuín González. Referencia: FFI 2012-35296

ficador y totalizador) se sacrifica en beneficio de la interrogación de la percepción, del descentramiento de los constituyentes de la representación, de la ausencia de estructuración de un orden semiótico, de la parataxis o la *plétora* (la acumulación caótica). El teatro interesa así como experiencia compartida (alrededor de la imposibilidad de un sentido cerrado) más que transmitida, como proceso más que como resultado, como manifestación más que como significación, como impulso energético más que como información, pues «la performatividad enfatiza la acción, el dinamismo, y por tanto huye de la representación en busca de la manifestación de un mundo permanentemente cambiante» (Sánchez, 2011: 25).

Llamémosle *posdramático* o *performativo*, este teatro (y hablo ahora de escritura tanto dramática como escénica) también puede aprovecharse de las ventajas de su naturaleza semi-ficcional (por ejemplo, el compromiso con uno mismo, pero también la libertad para incorporar cualquier temática a una línea biográfica o testimonial), para rebelarse contra los valores y prácticas de la cultura dominante, haciendo visible lo que se niega o marginaliza. El teatro se convierte en acto y lugar de resistencia, de intervención (no exenta de un punto de revelación y reinención) en el mundo, un acto utópico, en cierto modo, por lo que tiene de imaginación de lo que podría o debería ser, y no es. Así se inaugura la Edad del testimonio, con la creación de un espacio de lo personal (una autoficción o una *autotopografía*), un mapa selectivo y a la vez ampliado, pues en él tienen cabida no solo lo central sino sobre todo lo periférico o ausente. El arte del teatro es un arte del tiempo, que tematiza el tiempo en el horizonte de la muerte (la destrucción personal, cultural, planetaria...) en un proceso de interminable metamorfosis, y el espectador es señalado como narrador de un discurso poco complaciente, incluso agresivo, sentado en el banquillo de los acusados:

El espectador debe participar del fracaso de lo humano, debe asustarse de sí mismo, de las consecuencias de su glotonería, de las posibilidades humanas del horror, debe manejar al mismo tiempo la búsqueda individual de la felicidad con la conciencia del fracaso de la humanidad (Liddell, 2005: 57-58).

Quizás ningún arte merezca la pena si se ocupa tan solo de un caso individual. Bien lo sabían las criaturas beckettianas, como ese Vladimir que le comenta a Estragón, su compañero vagabundo: «Pero, en este lugar, en este momento, la humanidad somos nosotros, nos guste o no. Disfrutemos antes de que sea demasiado tarde» (1952: 112). La escenificación se acompaña de un discurso metanarrativo, acentuando si cabe la impresión de estarse creando en el momento mismo de su presentación, con la urgencia de quien sabe que el teatro todavía puede ser un medio de expresión contra el poder y la muerte, un teatro de lo real, en todas sus dimensiones, que escapa del exhibicionismo lúdico y gratuito para inscribirse en la resistencia de quien tiene los ojos abiertos ante una existencia múltiple, heterogénea y políticamente insatisfactoria.

A. A.—UNIVERSIDADE DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

Bibliografía

- AMORÓS, A. (coord.) (1987). *El estudio del teatro en España. Ínsula*, 493.
- GARCÍA LORENZO, L. y VILCHES DE FRUTOS, M. F. (coord.) (1984). *Teatro español, hoy. Ínsula*, 456-457.
- BECKETT, S. (1952). *En Attendant Godot*, París, Éd. Du Minuit.
- BOURRIAUD, N. (2009). *Radicante*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- BUCKLEY, W. (2009). *Puzzle Films. Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, Londres, Wiley-Blackwell.
- DELEUZE, G. y GUATTARI, F. (1980). *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-Textos, 1994.
- LEHMANN, H.-T. (1999). *Le Théâtre postdramatique*, París, Actes-Sud.
- LIDDELL, A. (2005). *Mi relación con la comida*, Madrid, SGAE.
- SÁNCHEZ, J. A. (2011). «Dramaturgia en el campo expandido», en AA. VV., *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación*, Murcia, CENDEAC, 2011, pp. 19-38.
- SARRAZAC, J.-P. (2006). «El impersonaje: una relectura de *La crisis del personaje*». *Literatura: teoría, historia, crítica*, 8, pp. 353-369.

EDUARDO PÉREZ-RASILLA / LA ESCRITURA TEATRAL EN ESPAÑA

La nueva escritura

Planteo en este trabajo una breve reflexión sobre el teatro que se está escribiendo en España durante los años que abren el segundo decenio del siglo XXI. Desde la consideración de ciertos textos relevantes, estrenados o publicados en este período, pretendo apuntar líneas temáticas o formales que me parecen significativas del teatro español actual. Deliberadamente prescindiré de las tentativas de clasificación estilística o cronológica de textos y autores —en otros trabajos me he ocupado de esa cuestión— y, por supuesto, renuncio de antemano a la exhaustividad. Me propongo

ahora buscar las semejanzas, más que las diferencias, aun consciente de que la diversidad formal, pero también de principios y de intenciones, constituye una nota característica de esta escritura. Sin embargo, nuestro teatro último es muy proclive a la contaminación o a la convergencia de dramaturgias diferentes, al establecimiento de territorios fronterizos. Sin obviar las singularidades, prestaré más atención a los rasgos comunes que puedan inferirse de la escritura practicada por las diferentes generaciones y en los distintos estilos a lo largo de estos últimos años.

La escritura teatral vive en España una cierta pujanza, aunque su visibilidad pública es desigual y, en su conjunto, desproporcio-

