

La dramaturgia en tiempos de lo “posdramático”¹

Joseph Danan
Institut d'Études théâtrales. Sorbonne Nouvelle, Paris 3
joseph.danan@wanadoo.fr

Resumen: En este artículo, nos proponemos discutir la “crisis de representación” y la disolución de la pareja autor-director, argumentando que el paradigma del siglo XX del “arte en dos pasos” (es decir, el autor escribe una obra y el director se la apropia para ponerla en escena) ha sido reemplazado en el siglo XXI por la realización de la utopía de Artaud del “único Creador”. Basándonos en la creciente aparición de espectáculos performáticos en la escena europea contemporánea, examinamos las implicaciones dramáticas de este giro para la escritura, para el actor-performer y para el público.

Palabras clave: Dramaturgia – representación – presentación – performer – público.

Resumo: Neste artigo, propomos discutir a “crise da representação” e a dissolução do casal autor-diretor, argumentando que o paradigma do século XX da “arte em duas etapas” (ou seja, o autor escreve uma peça e o diretor se apropria para encenar o referido texto) foi substituído no século XXI, tornando a utopia do “único Criador” de Artaud. Com base no crescente surgimento de espetáculos performáticos no cenário europeu contemporâneo, examinamos as implicações dramáticas dessa mudança na escrita, para o ator-intérprete e o público.

Palavras-chave: Dramaturgia - representação - apresentação - intérprete - público.

Abstract: In this article, we propose to discuss the “crisis of representation” and the dissolution of the author-director couple, arguing that the twentieth century paradigm of “art in two steps” (that is, the author writes a play and the director appropriates it to stage said text) has been replaced in the twenty-first century by making the utopia of Artaud's “one Creator”. Based on the increasing emergence of performative shows in contemporary European scene, we examine the dramaturgical implications of this shift for writing, for the actor-performer and the audience.

Key-words: Dramaturgy - representation - presentation - performer - public.



1 Traducción: Mariana Gardey. Artículo publicado previamente en inglés, en el libro *New Dramaturgy. International Perspectives on Theory and Practice* (2014), editado por Katalin Trencsényi y Bernadette Cochrane. London and New York, Bloomsbury Methuen Drama. Inédito en francés.

Algo está cambiando, transformando en profundidad el teatro y nuestra relación con la escena. Un fenómeno de una amplitud al menos comparable con la emergencia de la puesta en escena moderna a fines del siglo XIX. Hans-Thies Lehmann tuvo el mérito de darle un nombre a este fenómeno, el “teatro posdramático”; incluso si este nombre es discutible, porque lo que nace ante nuestros ojos no anula necesariamente el drama, abriéndose al contrario a nuevas formas de dramaticidad que será necesario intentar precisar y nombrar.

¿Cómo caracterizar esta revuelta? El teatro ha explotado y, explotando, se ha disociado, es verdad, del drama. Numerosos espectáculos, hoy, no se basan en una obra dramática previa y, como corolario, en el gesto del que los *pone en escena*. Se privilegia el recurrir a textos no dramáticos (textos narrativos y materiales diversos que van desde el ensayo filosófico o científico a la carta postal, desde el poema al documento periodístico o histórico), la escritura nacida de la escena (sea firmada por uno solo o por un colectivo); la interdisciplinariedad, que ve coexistir diferentes lenguajes -el video, la danza, la música en vivo, el circo...-, haciendo del texto un material entre otros y quitándole su valor matricial (entendamos por esto: su capacidad de *estar en el origen*, pero también de engendrar un número indefinido de puestas en escena). Más profundamente, es la naturaleza misma de la representación la que se ve transformada. La influencia, sobre todo, del arte de la *performance*, ha sacudido la *mímesis*, que fundaba desde Aristóteles el teatro occidental.

“El teatro es falso -dice Marina Abramović-; hay una caja negra, ustedes pagan por una entrada y miran a alguien que representa la vida de otro. El cuchillo no es real, la sangre tampoco es real, y las emociones tampoco lo son. La *performance* está exactamente del lado opuesto: el cuchillo es real, la sangre es real y las emociones son reales. Es un concepto diferente. Se trata de la verdadera realidad.”² Ahora bien, esta oposición, la escena contemporánea no deja de hacerla jugar, buscando no el efecto de real (la ilusión) sino lo que yo llamaría el efecto real. A la representación se opondrá entonces naturalmente la “presentación”³, dándole todo su peso y su pleno valor al presente del acto teatral, a la presencia. Esto significa: una escena teatral que existe por sí misma, en el aquí y ahora de la representación (o de la presentación), sin buscar hacer nacer un más allá (otro lugar, otro tiempo). El actor también está entonces ante nosotros por sí mismo: un *performer* que, en casos cada vez más frecuentes, anula todo efecto de personaje. “Estas tablas no representan el mundo. Son parte del mundo. Estas tablas están aquí simplemente para sostenernos [...] Ustedes no ven un decorado imitando otro decorado [...] El tiempo que ustedes viven no imita otro tiempo” (Handke, 1968: 22): el “teatro sin la ilusión”⁴, el teatro sin la *mímesis*; hacia allí parece tender la creación escénica contemporánea, desde la pieza manifiesto de Peter Handke *Insultos al público* (1968) donde,

2 Citada por Jacques Magnol, en ocasión de la exposición-performance “Marina Abramović: The Artist is Present”. New York, Museum of Modern Art, marzo-abril de 2010.

3 Cf. Chevallier (2004 y 2006).

4 Cf. Biet y Frantz (2005).

en lugar de personajes, “cuatro actores” se reparten una palabra no distribuida.

Yo veo en una secuencia de *Inferno* de Romeo Castellucci⁵ el emblema de este teatro. Seres que no son personajes y apenas actores (se mezclan con ellos bailarines, niños, y numerosos extras) avanzan uno tras otro hacia el público, y vienen a ofrecerle sus caras y sus cuerpos. Esquema de un teatro de la presentación y de la presencia, donde nada es representado, nada más que esta muestra de humanidad presentándose a sí misma en escena -por metonimia, si se quiere, la humanidad.⁶ Porque estos tipos de teatro no excluyen ni el símbolo ni la metáfora, sino que son como segundos, frutos de una elaboración ulterior por el espectador, capturado ante todo por la potencia del instante presente. No es un símbolo “deliberado”, como le dice Maeterlinck, al cual él opone un símbolo que “tendría lugar sin que el poeta lo sepa [...] e iría, casi siempre, mucho más allá de su pensamiento. [...] Yo no creo que sea viable -dice también- que la obra pueda nacer del símbolo; pero el símbolo nace siempre de la obra si esta es viable.” (Huret, 1982: 123).

Había en *Inferno* otra secuencia emblemática: al comienzo del espectáculo, Castellucci venía hacia el frente de la escena, les lanzaba a los espectadores: “Me llamo Romeo Castellucci”, antes de equiparse a la vista del público con un arnés de protección, y de abandonarse a los perros hostiles que lo atacaban y lo arrojaban al suelo. En la secuencia siguiente, un acróbata escalaba la fachada del Palacio de los Papas, en Aviñón, por el Patio de Honor para el que el espectáculo fue concebido. El ataque de los perros era real, Castellucci no interpretaba un personaje; y la escalada de la fachada del Palacio de los Papas era una acción real, realizada en un tiempo real, imposible de comprimir. La densidad de real de estas dos acciones saturaba el espacio-tiempo de la representación, no dejando entrever otra cosa que ellas mismas, en su ejecución.

En el mismo espectáculo, un cubo de vidrio dejaba ver a niños jugando entre ellos como en una guardería, ignorantes de la mirada de los espectadores, y era como un fragmento extraído del mundo real, sin la interposición del signo, e instalado de igual manera en la escena por el juego de un *collage*. Potencia del instante. Potencia de lo real en estado bruto. Potencia de lo viviente, del “actor que no repite dos veces el mismo gesto.” (Artaud, 1964: 18). Es toda la utopía de Artaud que parece querer encarnarse en este comienzo del siglo XXI en espectáculos como este.⁷

Estos tipos de teatro vienen a disolver la figura del director. Esta, en su relación (tan constructiva como conflictiva) con la del autor (entiendan el autor dramático), constituía la piedra angular del arte teatral en el siglo XX, que se fundaba en esta dualidad, o este ensamble: el autor escribe una pieza; el director, como decíamos, se la apropia y la monta. Era el paradigma del teatro como “arte en dos tiempos”.⁸ Los grandes

5 Festival de Avignon (2008). Cour d'honneur du Palais des Papes.

6 Cf., sobre esta secuencia y este espectáculo, Danan (2011).

7 Cf. Barbéris (2010), quien ubica la escena contemporánea bajo el doble signo del “mito de lo real” y del “mito de lo viviente”.

8 Cf. Gouhier (1989).

“reformadores” del teatro que fueron Craig y Artaud, habían invocado, desde las primeras décadas del siglo XX, otra figura, entonces utópica, la de un “creador único”, como lo designa Artaud, anulando esos dos tiempos. Es esta la figura que se encarna hoy, ya sea bajo la forma de un demiurgo (Castellucci, que en *Inferno* acredita la “puesta en escena”, la escenografía, las luces, el vestuario y, compartida con Cindy Van Acker, la coreografía), o de un colectivo (como, en Francia, los D’ores et déjà⁹ o los Chiens de Navarre)¹⁰, no siendo las dos prácticas, curiosamente, contradictorias, ya que el demiurgo opera en el seno de un equipo de colaboradores a menudo fieles, y el colectivo no es reacio a hacerse guiar por un director que “pone en escena”, aun si el nombre podría ser a partir de ahora inapropiado.

La dramaturgia, necesariamente, se encuentra afectada. Esto es evidente en su sentido primero, dado que “El arte de la composición de una obra de teatro” deberá transformarse en “arte de la composición de un espectáculo”. Este sentido bien podría fundarse en el sentido segundo, ya que no se trata más, en este tipo de proceso, del pasaje a la escena de una pieza escrita anteriormente.¹¹

El cambio, en realidad, es más profundo. La dramaturgia instauraba un orden, que ponía en juego el sentido de la obra. El arte teatral del siglo XX no estaba estructurado únicamente por la díada autor-director o, para hacer las cosas menos personales, por la relación de una obra dramática y su puesta en escena, sino por una tríada: la obra dramática, la puesta en escena, la dramaturgia. El colapso considera de modo equivalente y articulado los tres términos de esta tríada. ¿Cómo podría ser de otra manera? La dramaturgia no es aislable: atraviesa la obra dramática tanto como la puesta en escena, ya que ella es el proceso mismo que va de una a otra y las relaciona.

En tanto que “organización de la acción”, esta se ligaba a la fábula -dicho de otro modo, la acción en su dimensión mimética-, que el siglo XX ha visto poco a poco desintegrarse. Esta constituía el núcleo del sentido. El fenómeno culminó con Brecht, del cual el teatro “épico”, lejos de constituir lo inverso de lo dramático, fue su final. Es en los años 70, en el apogeo de la lingüística y de las ciencias humanas, cuando se midió plenamente la dimensión semiológica del teatro. Todo era signo y sistema de signos: la obra dramática y, más aún, la puesta en escena. De este sistema, la dramaturgia se volvió el agente. Todo debía significar. El espectador era un descifrador de signos, un decodificador.

Es este, quizás, el cambio más radical. El espectador ya no es más el que, en la contemplación más o menos activa de la obra, busca comprenderla. Expulsado del reino de la significación -lo cual puede ser desestabilizante-, es llamado a vivir una experiencia. Y la relación que es conducido a mantener con la obra no es fundamentalmente diferente de la que mantiene con un acontecimiento vivido. ¿No es así como hay que comprender el cara a cara de *Inferno* evocado más arriba? Como un encuentro, en sentido pleno, entre

9 Compañía creada en 2002.

10 Compañía creada en 2005.

11 Sobre los dos sentidos de la palabra “dramaturgia”, cf. Danan (2010).

la escena y la sala. El acontecimiento de un encuentro, simbolizado un poco más adelante en el espectáculo por el velo traído de la escena que recubre la asamblea de espectadores. El espectáculo entero: el atravesamiento de una experiencia. Cuanto más sepa la obra instaurar una relación fuerte con el espectador, más tendrá oportunidad de “hacer sentido” por sí misma; pero más tarde, en su vida, por el trabajo consciente e inconsciente de la memoria, al mismo título que un acontecimiento vivido terminará por inscribirse en una cadena significativa y cargarse de un sentido -inestable, cambiante con los años. “En el medio del camino de nuestra vida, / yo estaba perdido en un bosque oscuro.”: estas son las primeras palabras de *La divina comedia*. La obra compromete la vida.

Esta es, a grandes rasgos, la descripción del paisaje teatral. Un archipiélago de formas en metamorfosis constante, atravesado por corrientes múltiples, en el seno del cual veo emerger dos preguntas: ¿Qué es, hoy, de la dramaturgia cuando ella se aplica aún al pasaje a la escena de una obra dramática preexistente? ¿Qué es, hoy, de la escritura dramática? Se supone que, en ambos casos, las transformaciones del paisaje teatral no pueden dejarla indemne.

Por muy diferentes que sean las prácticas, coexisten en el seno de este paisaje, porque es el de una época. Entre ellas, las fronteras solo pueden ser porosas. Concretamente: montar una obra dramática, clásica o contemporánea, no se hace fuera del contexto que acabamos de describir. Esto tiene implicaciones en la puesta en escena. Debe tenerlas también en la dramaturgia, a falta de lo cual son los aspectos más superficiales de las nuevas formas escénicas los que se impondrán: se montará *Andrómaca* en el medio de un concierto de rock sin saber bien por qué, *Romeo y Julieta* harán trapecio, la escena se inundará de videos cualquiera sea la obra montada. Prácticas ciegas y sin control, decía Bernard Dort (1986: 8).

No es que la dramaturgia tenga que producir aún una “lectura”, en el sentido en que se entendía en los años 70. Esta será forzosamente limitada respecto de lo que debe considerarse como experiencia vivida. Si se les dicta el sentido de lo que ustedes viven, ya no hay experiencia posible. Pero entre la transformación de una obra dramática en material,¹² sin tener en cuenta la dramaturgia interna (sentido 1) que la constituye en su historicidad, y la “grilla de lectura”, debería quedar lugar para una dramaturgia (sentido 2) abierta, sensible, que defina los retos de una obra y cree las *condiciones de la experiencia*.

El camino es estrecho. ¿Qué hacer del personaje cuando no se cree más en el personaje y se quiere ver a un *performer* realizar en escena una serie de acciones que solo reenvían a sí mismas, sin *mímesis*? ¿Qué hacer de la narración cuando contar una historia ya no es manifiestamente la prioridad, dado que lo que adviene en escena parece improvisarse? Entonces, no se monta más ni *Andrómaca* ni *Romeo y Julieta*, ni incluso *La gaviota*. Pero si se quiere de todos modos montarlas -y lo menos importante es preguntarse por qué-, hay que encontrar en la obra lo que haga eco en el lenguaje actual de la escena y pueda inscribirse

12 Sobre la distinción entre obra de teatro y texto-material, cf. también Danan (2010).

allí. Despojar al personaje de sí mismo para dejar ver al actor como ser, en su “desnudez” existencial (Nancy, 1993: 195), fuera de toda composición. No buscar crear “otro mundo” sino dar fe de este, del presente de la escena en su materialidad. Son ciertamente cuestiones de puesta en escena y de dirección de actores, pero le corresponde a la dramaturgia hacer aparecer cuáles serán los desafíos de la experiencia: primero para aquellos (los actores) que deberán vivirla en la escena, a fin de que otros tengan oportunidad de vivirla en la sala. En estos términos yo había abordado en 2004 el trabajo dramático en *Cuando despertamos de entre los muertos* de Ibsen, puesta en escena por Alain Bézu.¹³ Esto es lo que escribía entonces, en notas dramáticas destinadas al director:

Se trata de crear un dispositivo para el pensamiento [...] El espectador forma parte del dispositivo. Es él quien, ante la caja experimental, como en la experiencia del gato de Schrödinger, decide lo indecible -si el gato está muerto o vivo, lo cual tiene resonancia en *Cuando despertamos de entre los muertos*. No es un azar; esta obra va al corazón de lo esencial: la vida, la muerte; ¿estamos muertos o vivos?

Concretamente, en la puesta en escena: fijar lo menos posible los signos, el sentido. Hacer pruebas. Jean-Luc Nancy habla de la “experiencia del sentido”. Es exactamente eso: para los actores (y todos los que hacen el espectáculo) y para los espectadores.

¿Qué pasa cuando nos despertamos de entre los muertos? “Nosotros” designa a todos los participantes de la experiencia: el conjunto de los vivos, del que los espectadores forman parte. Vamos a experimentar juntos (y cada uno por sí mismo, en su soledad: no hay comunión, esto no es la misa) el tiempo de la experiencia -o, puede ser, habría que decirlo, el tiempo de una serie de experiencias.

Porque este despertar no se hace de una vez. El pasaje no deja de producirse, y en todos los sentidos posibles. Extrañamente parece que hubiera más de dos sentidos. En todo caso no se trata de resurrección, en el sentido cristiano (y esto solo, el hecho de que el pasaje no sea unívoco, bastaría para anular el sentido religioso).

[...]

El espectador se proyecta (mentalmente) en la escena de la experiencia ya que es su propia vida, en su experiencia más esencial, la que se le da a probar.

¿Está muerto, está vivo? Está solo en él decidirlo, si puede.

[...]

Lo menos posible de efecto de personaje. Porque es una pieza en la que hay lo menos posible de drama y que, de este modo, nos ubica más cerca de “presentar” que de “representar”. Esa es su modernidad.

Entre Rubek y Maia no hay drama. Maia se aleja y se acerca a Ulfheim. Rubek la deja alejarse. Entre Rubek e Irene ya no hay (casi) más drama. Hay una serie de movimientos que se resuelven en un gran movimiento que los aproxima uno al otro y los hace ascender a uno y otro hacia la muerte.

Todos están más cerca de la vida. De la experiencia (la prueba) de la vida. Y de la reflexión sobre su vida -pero esta es secundaria con relación a lo que ellos prueban en el instante.

Esta experiencia vital, esta duda (esta *inquietud*) que la acompaña permanentemente, es lo que aproxima la obra a “presentar”. Se trata, para los actores, de estar más cerca de esta vida en la desnudez del instante, compartido con el espectador.

13 Creación en la Scène Nationale de Petit-Quevilly, en enero de 2005.

En verdad, *Cuando despertamos de entre los muertos* corresponde a la evidencia de este nuevo paradigma del drama que Jean-Pierre Sarrazac llama el “drama-de-la-vida”, por oposición al “drama-en-la-vida”:¹⁴ un drama reconducido a lo esencial, el de una vida entera. Es, sin embargo, un cuestionamiento análogo el que nos habitó, a Alain Bézu y a mí, cuando trabajamos al año siguiente sobre *La ilusión cómica* de Corneille:¹⁵

Decir que todo es teatro no resuelve nada porque de la misma manera podríamos decirnos: todo es vida. Todo tiene la apariencia pero también la realidad de la vida, ya que son los actores vivos los que comparten un espacio-tiempo con nosotros mientras dura la representación. Es de compartir la experiencia de lo que se trata, de donde Pridamante es la víctima y el beneficiario, el cobayo y el sujeto privilegiado, el que envidiamos por su fe en lo que ve (que no tendremos jamás en este punto).

El reto mayor de la puesta en escena podría ser hacer compartir (tanto como se pueda) esta fe.¹⁶

Aun cuando, de cierta manera, *La ilusión cómica* puede considerarse como un “drama-de-la-vida” adelantado (el drama de Pridamante en busca del tiempo, así como de su hijo perdido), este contiene fragmentos de un “drama-en-la-vida” históricamente fechado (la obra en la obra), de donde surge la dificultad del trabajo dramático y de la puesta en escena, que debe, buscando “su valor de *presentación* más acá de toda representación”,¹⁷ encontrar el punto de incandescencia de esta pieza para un espectador de hoy, sin fingir ignorar que no acaba de ser escrita -poniendo ante sus ojos una ficción y personajes arcaicos e improbables-, lo cual viene a poner en abismo (y a prueba) su propia incredulidad. *La ilusión cómica* no es una obra escrita para la escena posdramática. Es incluso todo lo contrario. Y sin una puesta en tensión de lo que ella es históricamente (una reflexión sobre el drama y la ilusión) y los espectadores que somos en este comienzo del siglo XXI, tomados por otro régimen del teatro, simplemente no puede funcionar.

Lo que acabo de enunciar a propósito del caso ejemplar (del hecho de su naturaleza) de *La ilusión cómica* vale, pienso, para todo trabajo dramático hoy. Esto siempre fue así (desde la invención de la puesta en escena), ya que siempre se ha tratado de leer una pieza desde nuestro hoy, para reenviarla actualizada a los espectadores que son nuestros contemporáneos -salvo que la ruptura abierta por la invención de la puesta en escena es agravada por otra, de la que hemos hablado más arriba: más que una ruptura, es una falla que provoca una gran separación.

Me parece que la puesta en escena europea de la década de 2010, aun cuando se aplica a obras de teatro previamente escritas, y *a fortiori* a los clásicos, se construye en esta gran distancia. Que soñemos a la manera de Thomas Ostermeier nos acerca naturalmente a *Hedda Gabler* de Ibsen¹⁸ por una actualización cuya

14 Cf. Sarrazac (2012).

15 Rouen, Théâtre des Deux Rives, 2006.

16 Danan, en Corneille (2006).

17 *Ibid.*

18 Creada en 2005 en la Schaubühne, Berlín.

base está dada por la traducción en forma de reescritura de Marius von Mayenburg, de la que uno de los efectos notables es reemplazar el manuscrito de Løvborg arrojado por Hedda a las llamas por un acto eminentemente performativo: la destrucción, real, de una *notebook*. Aquí también la dramaturgia es inseparable del gesto de la puesta en escena: dirección de actores, que parecen no componer; vestimenta actual, escenografía que deja ver sus bambalinas mediante un juego de video-vigilancia; breve utilización de la imagen filmada al comienzo de cada acto para “entrar en este mundo” que revela ser el nuestro... Todo eso sin que en ningún momento sea ignorada o negada la dramaturgia interna de la obra.

El mismo problema de adecuación a la escena actual se le plantea de manera aguda al autor dramático. Ciertamente, él puede, como hacía antes, delegarlo al “segundo tiempo” del arte teatral, luego, al director. Esa posición ya no es muy viable, en principio por la razón que hemos dicho: el teatro es cada vez menos un “arte en dos tiempos”, y la relación de asociación entre un autor y un director en escena no ocupa más la posición dominante que tenía en el siglo XX.

El autor dramático se encuentra hoy puesto ante una alternativa. La primera vía es elegida por un número creciente de autores, que se vuelven sus propios directores. Lo hacen a veces manteniendo los dos tiempos tradicionales del teatro (escriben una obra sin pensar necesariamente en su puesta en escena, *después* la montan). Pueden hacerlo también fundando juntos estos dos tiempos, como Joël Pommerat, que no concibe de otra manera su trabajo de autor dramático, tal como lo practica desde hace veinticinco años: “Pienso hoy que uno solo se convierte de verdad en autor de teatro uniendo muy estrechamente el trabajo de la escritura del texto con el trabajo de la puesta en escena. / Pienso que es un error concebir estos dos tiempos naturalmente separados uno del otro.” (Pommerat, 2007: 15). Esta posición teórica (reforzada en Pommerat por una crítica del poder del director, afirmado a lo largo del siglo XX), aun cuando puede abarcar prácticas muy diferentes, se encuentra a través del recorrido de creadores tan disímiles entre sí como Romeo Castellucci, Robert Lepage, François Tanguy, Angélica Liddell, Rodrigo García y muchos otros. En estos autores, el texto (intencionalmente no dramático) no es más que un elemento (en una jerarquía que puede variar) entre todos los que componen la partitura escénica. Varios de ellos son, además, artistas plásticos de formación, que se ubican, explícitamente o no, en la filiación de un Robert Wilson o de un Tadeusz Kantor. Este conjunto de fenómenos (escritura muy cercana a la escena, no separación del texto y de su montaje, importancia de la dimensión plástica) tiene necesariamente efectos sobre la naturaleza de los textos producidos, que constituyen una respuesta *de facto* a la pregunta que hacíamos.¹⁹

La segunda vía es la que adoptan los autores (diré entonces: los escritores de teatro) que, por elección (a veces) o por necesidad (a menudo), continúan escribiendo lejos de la escena, produciendo textos separados -se ha escrito así enormemente, como lo atestiguan los comités de lectura- en espera de la escena, que se-

19 Cf. Cousin (2012).

rán con frecuencia, y cada vez más, textos en suspenso, de los que el casamiento con la escena, por más admirables que sean, corre el riesgo de no producirse jamás.

La hipótesis que quisiera proponer para terminar es que estos textos también deben adaptarse, desde su lugar -que es la escritura dramática en su autonomía-, al estado actual de la escena. Vemos demasiado bien lo que no cuadra más con este estado: las fábulas demasiado visibles, una estructura dramática demasiado sólida (la palabra “intriga” casi ha desaparecido del vocabulario tanto de los dramaturgos como de los que escriben sobre el teatro contemporáneo), los personajes... demasiado personajes. Es más difícil distinguir, no tanto lo que funciona (y cuya evidencia puede imponerse) sino por qué funciona. Y esto es mucho mejor: la perspectiva no es aquí restaurar una norma que, después del romanticismo, el nacimiento de la puesta en escena moderna terminó de disolver -dado que las direcciones en las que se desarrollan estas obras son diversas, incluso contradictorias, integrando desde la escritura la dimensión interdisciplinaria de la escena contemporánea en beneficio o no de una fábula, y participando, en grados diversos, de la deconstrucción de la *mímesis*, que puede llegar hasta su casi anulación. Se nota por qué son los fundamentos mismos del arte dramático los que son sacudidos: si se trata de producir acciones que son ante todo escénicas y no se ofrecen como representaciones de acciones, sucediendo solo ocasionalmente (o no en absoluto) en otro lugar, otro tiempo, son nuevas formas de dramaticidad lo que se trata de inventar.

El debilitamiento del personaje habrá sido, en el curso del siglo XX, un síntoma mayor de la crítica de la *mímesis*, lo que ha podido denominarse la “crisis de la representación”.²⁰ Conduce, en un autor como Jon Fosse, a una forma esquemática comparable, *mutatis mutandis* (es decir tomando en cuenta el hecho de que se trate plenamente en él de obras dramáticas), a aquella de la que hablamos a propósito del enfrentamiento escena-sala de *Inferno*: los “seres sin cualidades” -usted, yo- capturados en el drama absolutamente mínimo de una vida cualquiera. Apenas un drama, apenas personajes.

Este debilitamiento culmina en las obras que ya no quieren ver en escena -igual que los “cuatro actores” de *Insultos al público*- más que *performers* sin otra identidad que la suya propia. Ni siquiera “figuras”²¹, sino instrumentistas. Es en estos términos, por ejemplo, que el dramaturgo ruso Iván Viripaev habla de los intérpretes de su pieza, *Danza “Delhi”* (2010): “Este texto no es para ‘actuar’, sino para ‘interpretar’ a la manera de una partitura musical.”²² Galin Stoev, que la puso en escena, es aún más explícito: “El actor no debe actuar el personaje, sino actuar ‘del personaje’, de la misma forma que un músico interpreta ‘su instrumento’.”²³ ¿Pura declaración de intención del autor (abandonada por el director), preconizando una manera de interpretar su obra? Ciertamente no: la estructura de la pieza está totalmente regida por esta elección, re-

20 Cf. Abirached (1978), y Bougnieux (2006).

21 Jean-Pierre Ryngaert y Julie Sermon han iluminado el pasaje del personaje a la figura en numerosas escrituras contemporáneas.

22 Programa del Théâtre National de la Colline, mayo de 2011, p. 6.

23 *Ibid.*, p. 22. N. de la T: en castellano se pierde la analogía verbal, que es en francés: « jouer de personnage » con « jouer de son instrument » (la cursiva es mía).

pitiendo los intérpretes de secuencia en secuencia una serie de variaciones que relanzan los datos de la acción a partir de una situación dada.²⁴

A veces, es el recurso a una o más figuras de narrador (o de presentador, o de comentador, o de coro) el que vendrá a sustituir a la acción representada por el relato de la acción en el presente de la “representación”. De Daniel Danis (2006) a Biljana Srbljanovic (2008), los ejemplos no faltan en la literatura dramática contemporánea. Y en un registro aún más alejado de lo “dramático”, las “obras” de Valère Novarina, ¿no disimulan, bajo la profusión de nombres de pseudo-personajes, la sola presencia del actor-performer confrontado con la palabra?

Más generalmente, la *mimesis* se encontrará puesta en cuestión cada vez que la dramaturgia interna de una pieza exija la realización de acciones realmente llevadas a cabo en escena y que no representen nada más que a sí mismas: una danza, una *performance*, la ejecución de un fragmento musical. En mi propia obra, *Detrás de la pantalla silenciosa* (2002), es la acción de fotografiar la que tenía esta función, el estudio del fotógrafo enfrentado con su modelo, coincidiendo entonces con el espacio escénico, en el tiempo real de la representación.

Pero habría que evocar también obras singulares como *Atentados contra su vida* de Martin Crimp (por la puesta en crisis sistemática de toda representación), o *4.48 Psicosis* de Sarah Kane (por la puesta en juego de la vida misma de su autora, hasta el extremo), y muchas otras que, bajo formas diversas y en grados diversos, constituyen respuestas a las revueltas de la escena por las cuales hemos comenzado este artículo (o, mejor, participan de ellas), dando testimonio de la vitalidad de escrituras que persistirían en querer hacer nacer, quizá no dramas, sino *drama*.²⁵

Bibliografía

- Abirached, R. (1978). *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. Paris: Grasset.
- Artaud, A. (1964). *Le Théâtre et son double, en Œuvres complètes*, t. IV. Paris: Gallimard.
- Barbérís, I. (2010). *Théâtres contemporains. Mythes et idéologies*. Paris: PUF.
- Biet, C. y Frantz, P. (2005). “Le théâtre sans l’illusion”. *Critique*, n° 699-700, agosto-septiembre.
- Bougnieux, D. (2006). *La crise de la représentation*. Paris: La Découverte.

24 Para un desarrollo más completo sobre esta obra y, más ampliamente, sobre la problemática de este artículo, me permito reenviar a Danan (2013).

25 N. de la T: de nuevo, la traducción al castellano impide dar cuenta de la referencia verbal en francés: *du drame*, coincidente con el juego de palabras de la nota 30.

Chevallier, J-F. (2004). “Le geste théâtral contemporain: entre présentation et symboles”. *L’Annuaire théâtral. Revue québécoise d’études théâtrales*, n° 36, otoño.

----- (2006). “Le geste théâtral contemporain”. *Frictions*, n° 10, otoño-invierno.

Corneille, P./ Danan, J., ed. (2006). *L’Illusion comique. Dramaturgies de l’Illusion*. Rouen: Publications des Universités de Rouen et du Havre.

Cousin, M. (2012). *L’Auteur en scène: analyse d’un geste théâtral et dramaturgie du texte né de la scène*. Tesis de Doctorado bajo la dirección de Jean-Pierre Ryngaert. Sorbonne Nouvelle - Paris 3.

Danan, J. (1999). “Du mouvement comme forme moderne de l’action dans deux pièces d’Ibsen”. *Études théâtrales*, n° 15-16.

----- (2002). *Sous l’écran silencieux*. Strette. Manage, Belgique: Lansman.

----- (2010). *Qu’est-ce que la dramaturgie?* Paris: Actes Sud-Papiers, col. “Apprendre”.

----- (2011). “Témoins d’une présence”. *Études théâtrales*, n° 51-52.

----- (2013). *Entre théâtre et performance: la question du texte*. Paris: Actes Sud-Papiers, col. “Apprendre”.

Danis, D. (2006). *Terre océane. Roman-dit*. Paris: L’Arche.

Dort, B. (1986). « L’état d’esprit dramaturgique ». *Théâtre/ Public*, n° 67, enero-febrero.

Gouhier, H. (1989). *Le Théâtre et les arts à deux temps*. Paris: Flammarion.

Handke, P. (1968). *Outrage au public*. Paris: L’Arche. Trad. J. Sigrid.

Huret, J. (1982). *Enquête sur l’évolution littéraire*. Vanves, France: Thot.

Nancy, J-L. (1993). *Le Sens du monde*. Paris: Galilée.

Pommerat, J. (2007). *Théâtres en présence*. Paris: Actes Sud-Papiers, col. “Apprendre”.

Sarrazac, J-P. (2012). *Poétique du drame moderne*. Paris: Seuil.

Srbljanovic, B. (2008). *Barbelo, à propos de chiens et d’enfants*. Paris: L’Arche. Trad. G. Keller.

Viripaev, I. (2010). *Danse “Delhi”*. Besançon, France: Les Solitaires intempestifs. Trad. Tania Moguilevskaia y Gilles Morel.