

LA PERFORMATIVIDAD DEL PENSAMIENTO EN EL TEATRO NARRATIVIZADO

PERFORMATIVITY OF THOUGHT IN NARRATIVIZED THEATRE

Iliana Muñoz



Resumen:

La narrativa ha estado presente desde los inicios del teatro. Sin embargo, la hibridación de géneros literarios del siglo XX y XXI ha fomentado mayor flujo en la dinámica *diégesis-mímesis*. En las discusiones anteriores sobre el género se habló de la nomenclatura, de su novedad, de su merecimiento como género particular; sin embargo poco se habló de su funcionamiento interno, su estructura. En este artículo, propongo el término “performatividad del pensamiento” y pretendo analizar las características intrínsecas y específicas del género narratúrgico, tales como: la inclusión del tren de pensamiento del personaje o *dramatis personae* como parte del drama, la conversión de las acotaciones o didascalias como parte del discurso a ser dicho, la descripción del estado de cosas. Expondré cómo dichas características desarrollan la acción de la obra, acción que propone estados más que fábula. La palabra se convierte en acción, discurso performativo, en el sentido de J. Austin.

PALABRAS CLAVE: Teatro contemporáneo, narraturgia, discurso performativo, teatro híbrido, dramaturgia contemporánea.

Abstract:

Since the origins of Western theatre, narrative has played an important role. However, the hybridization in literature from XX and XXI centuries has fostered the flux in the dynamics between diegesis and mimesis.

In the previous discussions about *narrativized* theatre the topics were around its nomenclature, its freshness, whether it was worthy of a specific term or not; however its internal morphology, structure and function has not been discussed in depth. In this article, I propose the term ‘performativity of thought’ and I aim to analyze the inner and specific features of the contemporary narrative-theatre genre, such as: the inclusion of the train of thought as kernel part of drama, how stage directions become performative speech, and how narrative describes a state of affairs. I display how these features develop the action itself within such plays, and how this action exhibits states more than fables. Word becomes action, performative speech, in J. Austin terms.

KEY WORDS: Contemporary theatre, narrative theatre, performative speech, hybrid theatre, contemporary playwriting.

*'El pensamiento contiene la posibilidad del estado de cosas
que piensa. Lo que es pensable también es posible'*

(Wittgenstein, 1921, 3.02)

1

Así como para Derrida, Marx es un espectro que persigue a Europa; y a su vez, 'la persecución en sí misma marcaría la existencia de Europa' (Derrida, 1993, p.3), se puede considerar que la narración ha perseguido al drama desde sus inicios. Se ha presentado amistosa, cautelosa, discretamente. Como García Barrientos declara: 'la narrativización del drama no es posmoderna, ni siquiera moderna, sino, al contrario, antigua, e incluso ordinaria' (2009, p.200). Sin embargo, pareciera que hace unas décadas, la narración se volvió descarada ante el teatro, lo sedujo a tal grado que las fronteras establecidas previamente por el drama se vieron forzadas hasta volverse elásticas y producir, finalmente, productos híbridos, obras donde el juego de mimesis y diégesis es constante y cada vez más complejo. La epicización ha crecido y ha tomado nuevas formas de exploración después del paradigmático teatro épico de Brecht, el cual 'ha dado un impulso para la disolución del diálogo escenificado tradicional hacia la forma del discurso o soliloquio' (Wirth, p.19¹). Este uso se ha convertido en una tendencia internacional.

Pero, ¿por qué volver a hablar de la presencia de la narración en los dispositivos escénicos contemporáneos? Pareciera que la discusión se agotó, después de su boom en la década pasada, en la que llamó la atención de académicos e investigadores de habla hispana y francesa. Se discutió en congresos, seminarios y clases sobre la terminología, sobre la ontología del género, se discutió sobre si merecía una nomenclatura específica o no². Quizá la concientización colectiva del género o estilo, favoreció que en países como México, que se volvió una de las geografías eje para el análisis de la 'narraturgia', adquiriera un estatus de moda, con lo que se fomentó la producción dramática y escénica, así como el consumo de obras con dichas características. Los creadores escénicos se identificaron estilísticamente

1 Traducción del autor

2 Ver *Paso de Gato*, año 5, número 26; *Las puertas del drama*, primavera 2006, número 26. Y *Memoria del VIII Congreso argentino de hispanistas*, 2007, http://digital.csic.es/bitstream/10261/44164/1/2009_La%20narraturgia%20a%20debate.pdf

dentro de la morfología, o bien, se apegaron a ella con el fin de conseguir la inserción de su trabajo en los escenarios nacionales, ante la respuesta favorable de las audiencias.

2

Sin embargo, a nivel internacional, la discusión continúa, o comienza a desarrollarse en el contexto anglosajón. En el lustro actual la investigación teórica y artística han hecho énfasis en el fenómeno. Apenas en septiembre de 2016 se llevó a cabo el encuentro '*The Narrative Turn in Contemporary Theatre*' en Marruecos, convocado por el *International Centre for Performance Studies*. Asimismo, en la edición 42 de la Bienal de Teatro de Venecia 2013, se recalca durante el programa de charlas y conferencias, que 'casualmente' muchas de las obras de ese año tenían una fuerte dosis de narrativa como parte fundacional de la pieza. Ese era el caso de *Seuls*, un espectáculo autobiográfico escrito, actuado y dirigido por Wajdi Mouawad, cuya obra previa ha tenido gran acogida en México (*Incendios, Litoral*); *Sunken Red*, monólogo de la novela de Jerouen Brouwers, con una actuación casi confesional de Dirk Roofthoof, apoyada por el uso de cámaras y micrófonos, dirigido por Guy Cassiers; y la puesta de *El policía de las ratas*, material narrativo de Roberto Bolaño, dirigido por Álex Rigola (con un dispositivo que asemejaba más a lo que se conoce en México por lectura dramatizada que a puesta en escena).

Y es que, mientras el francés Jean-Pierre Sarrazac acuñó el término Teatro Rapsódico (*Théâtre rhapsodique*) desde 1981³; y por otro lado, en la lengua española, el académico y dramaturgo José Sanchís Sinisterra, le denominó narraturgia (Una palabra híbrida construida con el principio del término narrativa, narración –narr-, y el final de la palabra dramaturgia en español, -turgia-)⁴; en inglés simplemente se habla de *storytelling* o teatro con tintes de narrativa. En el caso de Alemania, donde Schimmelpfeling no es el único que ha usado este

3 *Rhapsodic* refiere: a un sustantivo, como la persona que viajaba y narraba canciones e historias en la antigua Grecia, de acuerdo a La Iliada y la Odisea. Como verbo, *rhapsodage*, significa coser; como adjetivo denomina a aquello que es compuesto por fragmentos. (Sarrazac 1981, p.23) El Teatro rapsódico es, un recosido de momentos dramáticos y narrativos. Tiene las características de la hibridación, yuxtaposición, costura y canto coral (Sarrazac, 2005, p.185). Por ello, este teatro rechaza el 'animal bello' de Aristóteles, reúne formas teatrales y extrateatrales y abre una voz narrativa que no es reducida al sujeto épico descrito por Szondi, sino que se convierte en una subjetividad cambiante entre drama y épica. (Sarrazac, 1999, p.197).

4 Sanchís lo considera una tierra fronteriza sin pureza, donde el género narrativo y el dramático están intervenidos. Su historia se remonta a los orígenes del discurso ficticio (Sanchís, p.1).

estilo, aun cuando sea uno de los autores que lo ha hecho con maestría, parecieran en no reparar en él. En una [entrevista](#) el dramaturgo sólo habla de razones prácticas por las que era necesario usar la narración. En el caso de *Noche árabe*, dice que era por el tipo de pensamientos locos por los que atraviesan sus personajes, y respecto a *El dragón dorado*, menciona que, al utilizar actores germánicos y no asiáticos en una obra donde todo sucedía con personajes orientales, se le hacía fácil que se hiciera la descripción en escena de quiénes eran y dónde estaban⁵. Sin embargo otros de sus trabajos también hacen uso extenso de la narración o la prosa.

Así que, a nivel mundial, unos y otros autores estén llegando a lo mismo por diferentes motivaciones. O quizá sólo son movidos por los hilos invisibles de la transnacionalización que también mueve el mundo de la cultura y el arte. Pues ciertamente, desde hace una década, hay un flujo internacional importante de obras con *narrativización*, ayudado por traducciones, giras, festivales, agencias de cooperación internacional y sitios web, entre otros.

3

La discusión de la década pasada se movió en el terreno de la visibilización, que es lo que sucede actualmente en los países que apenas están notando la fortaleza de la narrativa en los escenarios actuales. Pero aún hay elementos que analizar para reflexionar profundamente sobre los mecanismos, la función, la teatralidad, la estética y la recepción de los dispositivos escénicos con estas características.

Poco se habló del funcionamiento de la narrativa en la escena actual. ¿Cuál es la particularidad de estos géneros?, ¿Qué puede distinguirlos del antiguo uso de la narrativa en el drama? Dentro de las obras catalogadas dentro de este estilo, existen características específicas tales como la inclusión del tren de pensamiento del personaje o *dramatis personae* como parte del drama, la conversión de didascalias como parte del discurso a ser dicho hacia la audiencia, la descripción aparentemente fría y objetiva del universo dramático creado. Todas estas formas de narración desarrollan la acción de la obra. La palabra se

⁵ <http://www.youtube.com/watch?NR=1&v=-nBlewcSoEA&feature=endscreen>

convierte en acción, en discurso performativo. El *dramatis personae* a veces está determinado a hablar directamente al espectador y otras veces, no tiene destinatario, pero nunca emite la narración hacia otro personaje dentro de la escena. Es como una expansión en longitud y forma, del aparte clásico (griego, isabelino, del siglo de oro).

Podría decirse que la fenomenología del aquí y el ahora, como una 'fiel descripción de lo que aparece (sean estos actos subjetivos u objetos mundanos)' (Zahavi, 2003, p.13-14), es instalado en el discurso performativo y en la encarnación de los *personajes/dramatis personae*. Estos son construidos frente al espectador, por medio de una descripción y explicación de sí mismos y el universo que los contiene.

En función de insertar este modelo épico, esta personificación del pensamiento, ha sido necesaria una teatralidad específica. 'El 'personaje modelo' emergente del teatro, es radicalmente épico. Y en este teatro sin diálogo, las figuras solo parecen estar hablando. Sería más adecuado decir que ellas están siendo platicadas por el autor del guion o que la audiencia les presta su voz interna'. (Wirth, 1980, p.17)

4

Performance, performático, performatividad es otro concepto que ha invadido los escenarios y las discusiones tanto académicas como informales. Su origen se olvida generalmente. El término inglés *to perform*, es un verbo que significa llevar a cabo, cumplir, satisfacer, funcionar, trabajar. Se remite al antiguo francés *parfournir* (*par* por completar + *fournir* proporcionar...), llevar a término, se podría decir. Su uso en relación al teatro es del s. XVII, y al entretenimiento, del s. XVIII. Es lo activo del verbo, su énfasis en el hacer, lo que llevó al filólogo J.L. Austin en 1955 a arrastrar el vocablo de su uso industrial, de negocios y sexual, hacia el ámbito de la filosofía del lenguaje, revolucionando el uso de la palabra. En 1971 se reconoce el uso del término *Performance art*. Después, en 1988, Judith Butler usó de nuevo lo performativo para la teoría de la constitución del sujeto, en términos de género y acciones. Y de ahí, con dichos paradigmas, se habla de un giro performático en el ámbito de investigación artístico-cultural, donde se privilegia la acción por sobre el texto, se reflexiona sobre lo efímero y las articulaciones sociales.

‘¿Cómo hacer cosas con palabras?’ (*‘How to do things with words?’*⁶) es como Austin intituló la conferencia donde presentó su argumento. Las palabras son capaces de transformar al mundo, pues a veces, al enunciarlas, hay una acción implícita en ellas. Su ejemplo fue el de una boda, en el que los casi esposos dicen ‘Acepto’ y al emitir su voz ejecutan el acto de casarse, o una persona diciéndole a otra ‘te apuesto...’. En los enunciados performativos la acción va unida a la palabra, y el estado de cosas, se modifica.

La mimesis fue por siglos el contenedor de la representación personificada de la realidad (Lehmann, 2006, p.69). Posteriormente, con las obras narratúrgicas, la participación de la diégesis en dicha personificación ha crecido considerablemente. La diégesis se ha convertido en el medio para encarnar el tren de pensamiento, como una parte importante a ser ‘imitada’. La realidad no es necesariamente representada, sino diseccionada, y el resultado de tal análisis es puesto en palabras. Estas palabras contienen una importante esencia de la realidad, ya sea como una simple descripción del mundo o como el pensamiento del personaje expuesto para ser materializado. Esta ‘encarnación’ ocurre cuando el actor pronuncia las palabras, cuando dicho discursos son proyectados en pantallas, o incluso si el discurso es grabado y reproducido posteriormente. Las palabras adquieren una forma, se materializan para ser percibidas por uno o más sentidos, y la narración se convierte en el eje que contiene el universo específico de la obra. La mimesis en su forma dialogada persiste, pero con una menor participación y mezclada con la diégesis. Si la obra desarrolla una trama, ésta se desarrolla a través del uso de la narración. Si la obra es una sucesión de estados o episodios la categoría apropiada para el nuevo teatro no es la acción sino estados (Lehmann, 2006, p.68), y dichos estados recaen también en la narración.

5

Hay que considerar que ‘la palabra *drama* deriva del griego δράν= hacer’ (Lehmann, 2006, p.36). En el teatro narrativo, aun cuando parezca que las palabras describen el hacer del *dramatis personae*, el actor/rapsoda y la palabra narrada son el único vehículo para exhibir

⁶ Publicado en 1962, aunque la conferencia inicial se llevó a cabo en Harvard en 1955.

la acción, de tal manera que dicha descripción se convierte en la acción misma. A través de la palabra, son proporcionados los pensamientos y con ellos la acción (*parfournir*).

Consideremos el pensamiento no solo como el momento en el que el personaje está pensando explícitamente, sino como el concepto expresado por Wittgenstein: 'Un pensamiento es una imagen lógica de los hechos' (1921, p12). El pensamiento, por lo tanto, sería considerado como la percepción del mundo del autor, del *dramatis personae*, la percepción y el pensamiento acerca de sí mismo, acerca de los otros y la voz del autor insertada explícitamente en la voz del discurso del *narrador/personaje/actante*.

A través de las palabras pronunciadas en la narraturgia, son alcanzadas dos funciones diferentes en dos planos distintos. En el mundo ficticio, la acción se lleva a cabo, mientras en 'el mundo real', el espectador es enterado, puesto al tanto. Por ello, el discurso informativo es al mismo tiempo una declamación performativa al interior de la obra. Y dichas palabras contienen y conducen el pensamiento del autor y el pensamiento de los personajes, convirtiéndose a su vez en el contenedor del pensamiento de la audiencia, que está creando en su mente, el universo ficticio. Los personajes de la narraturgia, como los enunciados performativos de Austin, son autoreferenciales⁷ y constitutivos: contienen al mismo tiempo la palabra del personaje y de la realidad social que la obra construye.

En el siguiente fragmento de la obra *Noche árabe*, del autor alemán Roland Schimmelpfennig, se ejemplifica claramente el funcionamiento del uso de la narrativa dentro del drama:

LOMEIER

Escucho correr agua. No hay agua, pero lo puedo escuchar. En pleno diciembre. Hace calor. Entran llamadas desde el octavo, noveno y décimo piso reclamando por el agua. La presión está bien. Pero desde el piso ocho para arriba no sale ninguna gota de agua. En el octavo, noveno y décimo piso no tienen agua. El agua parece perderse en el piso séptimo. ¿Y si una cañería estuviera rota? No me lo puedo imaginar. Una avería de tal magnitud, una ruptura de tubería, se descubriría muy pronto. El agua correría por las paredes, por los pisos, los pasillos.

Pero puedo escuchar el correr del agua. Lo escucho detrás de las paredes. Lo escucho ascender. Suena como una canción. La huella de un canto en los pasillos. Un canto en la escala. La huella lleva al séptimo piso. Tomo el ascensor. Subo al séptimo piso, para revisar. Siempre acompañado por el sonido del agua.⁸

⁷ Tomando la idea sobre lo autoreferencial de los enunciados de Austin en Fischer-Lichte (2008, p.24.)

⁸ Fragmento de *Noche árabe* (2002), de Roland Schimmelpfennig

La narración en el teatro a lo largo de la historia, había tenido una función práctica, bien apuntalada por Sanchís: La palabra narrada sostenía lo que no podía ser mostrado por la acción dramática (por cuestiones técnicas o sociales); las circunstancias eran narradas porque, debido a su extensión, requerirían más tiempo que el desarrollo dramático *per se*; los hechos evocados por medio de la palabra eran más sugestivos que su presentación escénica; había una *eficacia estética*. (Sanchís, 2006, p.4). Los dos últimos argumentos son los que, si bien fueron usados en el drama antiguo, han conseguido un desarrollo extenso en las últimas décadas. El teatro contemporáneo, desde Heiner Müller quizá, hace uso de la narración con otros fines⁹. Consciente o inconscientemente el uso de la narratividad dota de una estilística, cuestiona el drama en sí mismo, fomenta otro tipo de teatralidad y convivia con el espectador, y exhibe a los personajes y sus contextos de forma diseccionada, con lo que tiene implicaciones filosóficas (estéticas, lingüísticas y metafísicas) y poéticas.

Es por las acciones en contraste con lo textual que el estudio de lo performático pareciera desligarse del análisis dramático. La teatralidad y su teorización ganó hace más de un siglo la confrontación en la que la dramaturgia tenía el monopolio del análisis teatral. Goethe y Wagner promovieron que el teatro se juzgara por la puesta en escena y no sólo como el texto llevado a escena. Max Hermann, fundó finalmente en Alemania los estudios teatrales, como una disciplina avocada al performance independiente del texto. En su argumentación decía que ‘el teatro y el drama son originalmente opuestos...el drama es la creación textual de un individuo, el teatro es el logro de la audiencia y sus hacedores’ (Fischer-Lichte 2008, p.3010). Asimismo, el teatro post-dramático se ha caracterizado por su desarrollo escénico sin partir necesariamente de un texto dramático escrito previamente. Sin embargo, el teatro narrativizado viene a polemizar nuevamente el análisis teatral, pues es altamente performático, en relación con la audiencia, pero desde la literalidad de la palabra escrita y pronunciada.

⁹ Ver *Maquina Hamlet* (1977), *Cuarteto* (1980/81)

¹⁰ Traducción del autor

El teatro “narratúrgico”, desde su ontología, coloca a la palabra en una jerarquía importante. De entrada la carga performativa de la acción contenida en la palabra es de una potencia abrumadora, y fomenta una teatralidad¹¹ particular, intensificando la relación con el lector-espectador, al requerir de él una constante atención consciente, tanto para percibir, no la fábula, sino la descripción de estados de cosas, así como para completar con la imaginación las ausencias constantes. Dichas ausencias son los espacios en blanco, que funcionan de manera análoga en el proceso de lectura del texto literario. El lector no está plenamente consciente del proceso de interpretación y de construcción de sentido que se produce en su mente a partir del dispositivo textual propuesto por el escritor. En el teatro con fuerte carga de narrativización, el espectador *asiste*, es decir brinda la *asistencia* al completar con su disposición e imaginación, el dispositivo escénico delineado por el dramaturgo, director y actores.

En esta línea, el académico García Barrientos se promulgó en contra del término *narraturgia*, al considerar que narración y drama eran opuestos. Citando a Aristóteles, decía que la narración es *mediata* mientras que el drama es *inmediato* (2009, p.200). Por ello, la narraturgia plantea preguntas ontológicas interesantes sobre el performance. ¿El reemplazo de la representación por lo narrado vuelve más o menos real/verosímil la ficción planteada? Quizá la narración se vuelva más ‘inmediata’, pues se quita del estorbo de la representación. Podría creerse que la palabra posee más ilusión que la acción física, pero si la acción representa el acto, mientras que la palabra es la acción en sí misma, el espectador, al recibir y completar las palabras emitidas por el performer, quizá se apropia de una manera más verosímil de las palabras, porque están “rellenadas” en su mente.

El personaje en la narraturgia ya no necesita de la fábula como intermediaria hacia el espectador. El personaje o el estado de cosas se presenta, se describe, se exhibe, disecciona el diálogo para mostrarse en las entrañas, las de la acción. Sin diálogo que adorne, pero con poesía, el *dramatis personae* emite palabras, enunciados performativos que, a la manera Brechtiana, cortan con todo realismo. Sin embargo el riesgo de la identificación del

¹¹ Aquí se utiliza teatralidad recuperando el sentido de mirada específica, punto de vista, y se integra la performatividad como un recurso teatral. La complicidad creador-espectador es parte esencial de los recursos utilizados para construir el universo planteado. Si el lector quiere profundizar más sobre el término teatralidad se le recomienda la lectura de Davis, Tracy, (2003), *Theatricality*.

espectador con lo presentado en escena existe, la identificación a partir de lo invisible que se presenta descarado, sin prejuicio, pero listo para cualquier abrazo o ejecución.

El personaje, el hablante toma el lenguaje para marcar un camino paralelo de la comunicación. No es el del diálogo, ni el del monólogo personal, tampoco es el subconsciente saliendo a flote. Es una mezcla de todo, en conjunto con el pensamiento del autor, con las notas que un posible psicoanalista podría dar, es un desprendimiento del yo para dar paso a la observación del ego y de la 'realidad', del aquí y ahora formándose con acciones concretas más que con emociones. Hay subtexto y sobretexto. Si antes se podía analizar al personaje en el drama, ahora no se sabe si el personaje miente o no, pareciera cínico, o autista, el personaje-psicópata despierta la duda en el lector-espectador, y ahí emerge otro tipo de convivio, de performatividad.

En el siguiente fragmento de *Estaba yo en casa y esperaba que lloviera* (1994), de Jean-Luc Lagarce, el personaje describe sus acciones, describe el estado de cosas, y a la vez filosofa, se desdobra, interroga su vida cotidiana y pone en cuestionamiento los sucesos mismos que narra:

Miraba el cielo como lo hago siempre, como lo he hecho siempre, miraba el cielo y miraba otra vez el campo que desciende suavemente y se aleja de nuestra casa, el camino que desaparece en el recodo del bosque, allá. Yo miraba, era al atardecer y es siempre al atardecer cuando miro, es siempre al atardecer cuando me detengo en el umbral de la casa y miro. Estaba ahí, de pie como siempre estoy, como siempre he estado, me lo figuro, estaba ahí, de pie, y esperaba que lloviera, que la lluvia cayera sobre los campos y los bosques y nos sosegara.

Esperaba

¿Qué no he esperado siempre?

(Y en mi cabeza, otra vez, he pensado eso: ¿qué no he esperado siempre? y eso me hizo sonreír, de verme así.)

7

El dramaturgo mexicano Edgar Chías nombró 'decibilidad' al pensamiento convertido en acción. Sin embargo, él mismo reconoce lo erróneo del término (Chías citado en Salvat, 2008, p.168). Aun cuando pareciera similar, dicho término es diferente en significado a *tellability* (del verbo en inglés to tell, decir, contar, relatar), acuñado por Harvey Sack en la década de los noventa del s.XX. Este adjetivo se refiere a las características que hacen una historia

digna de ser contada. *Tellability* se relaciona con la teatralidad de la historia, debido a la trama en sí misma y a las técnicas que su narrador decida usar para contarla.

El 'pensamiento convertido en acción' es una de las diferencias radicales en el uso de la narración en el drama antiguo y el contemporáneo. La inserción usual de la narrativa en teatro era para decir 'los antecedentes inmediatos o remotos de la acción dramática, los episodios sucedidos durante los intervalos, y una multitud de situaciones que pasan fuera de escena' (Sanchís, 2006, p.4). Lo que cambió fue el funcionamiento de la narrativización, por medio de su naturaleza, forma e incluso su cantidad. La función del monólogo era meramente informativa, se pretendía la fluidez de esa información dentro de un esquema dialogado, 'realista', por ello dichos 'apartes' se sentían falsos. El fracaso de esta relación es lo que hacía aborrecer al público dichas partes. En la narrativización contemporánea la teatralidad está exhibida, la descripción acciona. El uso del monólogo en la narraturgia contemporánea no aspira a la verosimilitud, ni a la mimesis.

Por ejemplo, en el Acto I, Escena V de *Macbeth*, de Shakespeare, el personaje de Lady Macbeth está resumiendo el pasado inmediato, describiendo a su esposo, y al final, planeando algo hacia el futuro a corto plazo. Aun cuando podría decirse que ella está pensando, dichos pensamientos no desarrollan la acción. Esta escena ayuda a establecer las características de Lady Macbeth y su matrimonio –lo cual, por supuesto es importante para el desarrollo de la trama, pero no la desarrolla en sí misma¹². El personaje habla en segunda persona, pues su destinatario, aunque ausente, es claro, unidireccional, hay una cuarta pared.

En contraste, la narraturgia contemporánea usa la narración, y por ende, el monólogo, de manera distinta. No es una escena puente entre el drama dialogado, es la acción efectiva, donde, generalmente el destinatario de la voz es el público, no otro personaje. La mayoría de las veces está construido con el uso de la primera persona en singular en la forma de presente

12 LADY MACBETH: ¡Ya eres señor de Glamis y de Cawdor! Lo demás se cumplirá también, pero desconfío de tu carácter criado con la leche de la clemencia. No sabes ir por atajos sino por el camino recto. Tienes ambición de gloria, pero temes el mal. Quisieras conseguir por medios lícitos un fin injusto, y coger el fruto de la traición sin ser traidor. Te espanta lo que vas a hacer, pero después de hecho, no quisieras que se deshiciere. ¡Ven pronto! Infundiré mi alma en tus oídos, y mi lengua será azote que espante y disipe las nieblas que te impiden llegar a esa corona, que el hado y el influjo de las estrellas aparejan para tus sienes.
Fragmento de *Macbeth*, de Shakespeare, trad. Méndez y Pelayo, Acto I, Escena V.

indicativo. Con ello, como en la teoría de Austin (1955), el 'yo' es un elemento esencial al panorama, porque 'el discurso-situación se hace explícito'.

TOM: Sólo el perro le contesta a lo lejos. Incluso Dios ya no se ocupa de él. Como un loco, me busca en el campo de maíz. Las hojas secas del maíz le golpean el rostro. No ve nada delante de él. El primer golpe con la pala, se lo doy a la base de la nuca. Un solo grito. Sordo. Se cae. Qué cobarde. Le hubiera pegado de frente. No hubiera sabido cómo. Se te parece demasiado. El sol está cargado de esperanza. Le pego otra vez. Se derrumba. ¡Eres fuerte, macho! Respira. Respira. Ya no se mueve. A lo lejos los árboles son rojos. De tanto otoño. Le doy patadas para ver si sigue aún vivo. Se sigue moviendo. Una liebre. Francis es una liebre. Le sangra la boca. Mis manos en su boca. Abro. Abro. Alrededor de nosotros, plantas con hojas de oro. Nunca hay que decir la verdad. ¡Nunca! ¡Nunca! Diré que Francis se fue a la ciudad para alcanzar a Sara.

Fragmento de *Tom en la granja* (2001), de Michel Marc Bouchard

o bien en segunda persona en un desdoblamiento del mismo personaje:

Vienen relampagueantes las imágenes a tus ojos que, aún cerrados, no pueden dejar de mirar. Agitas la cabeza y nada. Ahí están. No quieres verlos, y nada puedes hacer, están ahí. Son tus pies desnudos corriendo por el pasto helado de la mañana. Son las ansiosas manos del tipo hurgándote la entrepierna. El camino a tu casa, nocturno y empedrado, en la mirada tuerta de una lámpara débil. La revoltura. Los tirones que te guiaban y tus gritos desesperados en la noche.

Falta el aire. Mejor desviación. Zum. Desviación. Zum. Desviación...

Fragmento de *El cielo en la piel* (2004), de Edgar Chías



Fotografía del montaje 'Tom en la granja', dirigida por Boris Schoemann. Foto de Andrea López

El uso del monólogo en el drama clásico, podía ser en primera persona, con un aparente tren de pensamiento, como Segismundo en *La vida es sueño*, de Pedro Calderón de la Barca. Es evidente se inserta la función pragmática de describir el contexto material, que, al mismo tiempo, es el que introduce al personaje a un proceso introspectivo (como sucede en toda la obra)¹³. El personaje actual, por contraste, se distancia de sí mismo, y aunque describa, no hay necesariamente un apego emocional a las circunstancias. Es un observador:

Mejor andar, sin prisa, sin necesidad de llegar a algún lado.
Semáforo en rojo.
Por costumbre me detengo.
En la acera de enfrente busco una mirada que recorra mi cuerpo,
que me desnude e imagine mis muñecas atadas,
mis ojos vendados, mi piel erizada...
Detengo los deseos.
Caen las primeras gotas de verano.
A mi lado una niña cae, reacciono y le ayudo a levantarse. Gracias.
Ten cuidado pequeña.
Ten mucho cuidado porque crecerás y volverás a caer;
no te bastara una mujer distraída que te levante.
Para cuando eso ocurra no habrá forma de levantarte.
Todo será una caída. Una caída.
La niña corre para refugiarse de la lluvia, encuentra los brazos de alguien.
Yo me quedo aquí, parada, sola. Como un alfiler.
Siento el vestido que se pega a la piel,
veo como el azul cambia de tono al ser tocado por el agua.
Comienzo a temblar.
La costumbre es tan fuerte que para algunas cosas no pide permiso.
Y así, sin darme cuenta, mientras camino,
la lluvia nace en mis ojos.

Fragmento de *Sepia* (2006), de Luis Santillán

Si es tomada la definición de Pickering para acción, 'lo que está sucediendo en una obra y lo que los actores de hecho hacen' (2005, p.66), puede decirse que en el teatro narrativo lo que está pasando está contenido en las palabras, como una poderosa herramienta que pretende

13 SEGISMUNDO:

¡Válgame el cielo, qué veo!/¡Válgame el cielo, qué miro!/Con poco espanto lo admiro,/con mucha duda lo creo. /¿Yo en palacios suntuosos? /¿Yo entre telas y brocados? /¿Yo cercado de criados tan lucidos y briosos? /¿Yo despertar de dormir/en lecho tan excelente? /¿Yo en medio de tanta gente/que me sirva de vestir? /Decir que sueño es engaño; /bien sé que despierto estoy. /¿Yo Segismundo no soy? /Dadme, cielos, desengaño. /Decidme: ¿qué pudo ser /esto que a mi fantasía sucedió mientras dormía, /que aquí me he llegado a ver? /Pero sea lo que fuere, /¿quién me mete en discurrir? /Dejarme quiero servir, /y venga lo que viniere.
Fragmento de *La vida es sueño*, de Pedro Calderón de la Barca.

explotar en la mente de los espectadores. Esto coincide con el uso frecuente del tiempo verbal presente, lo cual provoca la sensación de que las acciones suceden en el momento.

TINA

Y entonces, un par de minutos después, la mujer del abrigo vuelve a irse, está agitada, confundida, eso se nota, anda un par de pasos, se detiene, se voltea, vuelve a Voltearse, avanza un par de pasos más - No podría decir por qué, pero alzo una piedra. Recojo una piedra y se la tiro a la señora, pero fallo. Escucho que la piedra cae sobre la calle y se revienta. Cojo una segunda piedra y se la vuelvo a tirar, pero fallo por segunda vez. La piedra se estrella contra el asfalto. La mujer se detiene y gira. Se pregunta de dónde vendrán esas piedras estrellándose contra el asfalto, pero no nos ve a pesar de que mira exactamente en la dirección en la que estamos. Y en ese momento Andi suelta mi mano, coge una piedra y se la tira -ninguno de los dos sabemos por qué. Andi tira la piedra justo cuando la señora empezaba a irse.

Fragmento de *La mujer de antes* (2004), de Roland Schimmelpfennig

Las oraciones están describiendo, afirmando o haciendo explícito, no son ni ciertas ni falsas, sino performativas, al ser el medio por el cual se transmite la acción. Ellas pueden ser verdaderas o falsas, pero en la ficción interna, sólo si el personaje estuviera mintiendo. El pensamiento del *dramatis personae* es llevado a cabo, es performativo en dichas oraciones. La narración se usa para hacerle saber a la audiencia lo que el personaje está pensando en una situación específica, para hacer una suspensión temporal por medio de la narración de un hecho pasado o presente (el aparte clásico), para desarrollar el tren de pensamiento, o bien, para insertar las didascalias como parte esencial del desarrollo de la obra, aboliendo la posibilidad de que no sean acatadas por el director, pues son escritas no para ser representadas, sino para ser dichas, sin posibilidad de escape:

LA MUJER DE MÁS DE 60 AÑOS

Hace una larga pausa. Está ahí parado, con el vaso de vino vacío en la mano. En la mesa están los platos vacíos, número 101, sukiyaki, carne de res asada con colmenillas y bambú y fideos chinos, y el número B6, el curry de zanahorias, una especialidad vietnamita...El hombre mira en dirección al crepúsculo. ¿Hm? No dice nada.

Fragmento de *El dragón dorado* (2007), de Roland Schimmelpfennig

El personaje se convierte en una voz, que se desdobra y adquiere diversas identidades, siendo como el género performativo de Butler, 'real en la medida en que es llevado a cabo [performed]' (Butler, p.527)

EL HOMBRE JOVEN

El viejo mira fijamente a la joven muchacha.

Mi nieta. Estoy mirando a mi nieta:

Tú...

Fragmento de *El dragón dorado* (2007), de Roland Schimmelpfennig



Fotografía del montaje 'El dragón dorado', dirigida por Raúl Martín, foto de Yuris Nórido

El discurso performativo se convierte en la 'señal perceptible de una proposición (hablada o escrita) como una proyección de una situación posible. El método de proyección es pensar el sentido de dicha proposición' (Wittgenstein, 1921, p.13). La performatividad del pensamiento, toma lugar, a su vez, cuando el espectador de este tipo de teatro está determinado a pensar todo el tiempo, pues usando las señales dadas de una preposición, imagina el universo sugerido. La presencia performativa del espectador es esencial una vez que su propio tren de pensamiento activa el estado de cosas.

8

Uno de los aspectos a estudiar sería la aceptación del público hacia este estilo. Aun cuando la narración es un recurso muy antiguo, las audiencias ven un rasgo de novedad en ello y lo agradecen. Quizá esté relacionado con la revolución cognitiva, en la que, como afirma Yuval

Noah Harari (2014), el chisme y la capacidad de producir ficción fue lo que distinguió y desarrolló al Homo Sapiens. Tenemos una tendencia natural hacia la construcción colectiva de mitos, como parte de nuestro ser social y como herramienta para la confianza y la expansión de la tribu (p.25).

El teatro narrativo ha tenido injerencia en los tres puntos que Katti Röttger (2010, p.380) cita como constituyentes de la teatralidad de acuerdo a Helmar Schramm, es decir, *aisthesis* (percepción), *kinesis* (movimiento), y *semiosis* (lenguaje).

Aun cuando Adorno establece que 'el verdadero lenguaje del arte es mudo', bien puede decirse que la diégesis usada en el teatro narrativo contemporáneo se convierte en la mimesis del tren de pensamiento, de acuerdo a la idea de Adorno de mimesis-, 'Mediante la expresión, el arte se cierra al ser-para-otro que la devora ansiosamente y habla en sí: ésta es su consumación mimética. Su expresión es lo contrario del expresar algo.' (Adorno, 1997, p. 193)

Adorno también señala que cuando el diálogo rompe la jerarquía de 'representar' el mundo, cuando el teatro no pretende crear un lenguaje mimético sino una descripción narrativa de este mundo, hecho en diferentes direcciones, siempre con hilos perdidos, el lenguaje no asemeja a la realidad sino que se está 'convirtiendo en algo' (Lehmann, 2006, p.38).

Esta distinción entre el antiguo uso de la narración en el teatro y la más reciente, abre muchas preguntas para futuras investigaciones. ¿Cómo es usado, si es que usado, el *gestus* propuesto por Brecht? ¿Hay una técnica de distanciamiento en la actuación de este tipo de teatro? ¿Cuál es la percepción de la audiencia de este estilo? ¿Es verdad que hay una narración post-épica como Lehmann declara? ¿Cuál debería ser la estética kinética de la escenificación del teatro narrativo? ¿Este tipo de teatro le devuelve la jerarquía al drama en la escenificación o no?

Por otro lado, habría que preguntarse si, lo que está pasando con la narración en el teatro, sea, como lo cuestionaba Lehmann, el futuro del mismo: 'Quizá el teatro post-dramático se extenderá hacia un nuevo teatro en el cual las figuraciones dramáticas se unirán nuevamente,

después de que drama y teatro se han separado tanto. Un puente, podría ser, las formas narrativas...' (2006, p.144).

BIBLIOGRAFÍA

ADORNO, Theodor Ludwig Wiesengrund, 1903-1969. (1997). *Aesthetic Theory* / Theodor W. Adorno ; Gretel Adorno and Rolf Tiedemann, Eds. ; Newly Transl. from the German], . Londres: Londres : Athlone Press.

AUSTIN, J. L., & URMSON, J. O., 1990). *Cómo hacer cosas con palabras: Palabras y acciones*. Barcelona: Paidós.

BERKOWITZ, Janice. (1984). '[Untitled].' *SubStance* 13 (1, Issue 42): 108-110.

BOUCHARD, Michel M, , (2012), *Tom en la granja*, (Trad. Boris Schoemann), Ciudad de México: Los textos de la Capilla.

BUTLER, Judith. (1988). 'Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory.' *Theatre Journal* 40 (4): 519-531.

CALDERÓN DE LA BARCA, PEDRO (1851). *Comedias de Don Pedro Calderon de la Barca: Coleccion mas completa que todas las anteriores*. Madrid: Impr. de M. Rivadeneyra.

CHÍAS, E., (2004), *El cielo en la piel*, Ciudad de México: Anónimo drama ediciones

CHÍAS, E., (2008), *Rapsodia, bohemios o de cómo el drama no está solo. Assaig de teatre: revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, (62), p. 131-139

DAVIS, T. C., & POSTLEWAIT, T. (2003). *Theatricality*. Cambridge: Cambridge University Press.

DERRIDA, JACQUES. (1994), *Specters of Marx : The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International*. London: Routledge

FISCHER-LICHTE, E., (2008), *The transformative power of performance : a new aesthetics* / Erika Fischer-Lichte ; translated by Saskya Jain. Abingdon: Abingdon : Routledge.

GARCIA BARRIENTOS, J.L., (2009), *La 'narraturgia a debate (teatro Mexicano actual), Unidad y multiplicidad: Tramas del hispanismo actual*. VIII Congreso Argentino de Hispanistas - vol. I - Zeta, Mendoza (Argentina), pp: 199-204 recuperado de <http://hdl.handle.net/10261/44164>

HARARI Yuval, (2014), *Sapiens, a brief history of humankind*, Londres: Random House.

LAGARCE, Jean Luc, *Estaba yo en casa y esperaba que lloviera*, (trad. Armando Partida Tayzan), recuperado en <https://www.theatre-contemporain.net/textes/Estaba-yo-en-casa-y-esperaba-que-lloviera/infos-texte/type/extraits/>

LEHMANN, H.T., (2006), *Postdramatic theatre* / Hans-Thies Lehmann ; transl. and with an introd. by Karen Jürs-Munby. London: Routledge.

Paso de Gato, (2006), año 5, número 26, Julio-Septiembre 2006, México

PICKERING, KENNETH. (2005), *Key Concepts in Drama and Performance*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.

RÖTTGER, K. (2010), 'What do I see?' the order of looking in Lessing's Emilia Galotti, *Art History*, 33, 378-387.

SALVAT, R., (2008), Entrevista a Edgar Chías. Assaig de teatre: revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral, 62, p. 165-174

SANCHIS SINISTERRA, José, (2006), Narraturgia, en "Las puertas del drama", número 26, recuperado en <http://www.aat.es/pdfs/drama26.pdf>

SANTILLÁN, Luis, (2014), *Un poco de paz y otras obras*, Ciudad de México: Libros de Godot

SARRAZAC, J., (1981), *L'avenir du drame : écritures dramatiques contemporaines* / Jean-Pierre Sarrazac. Lausanne : Éditions de l'Aire.

SCHIMMELPFENNIG, Roland, (2009), , *El dragón dorado*, (trad. Orestes Sandoval López) proporcionada por Goethe Institute

SCHIMMELPFENNIG, , (2002), *Noche árabe*, (trad. Monika von Moldoványi de Goyeneche), proporcionada por Goethe Institute

SCHIMMELPFENNIG, Roland, (2004), *La mujer de antes*, (trad. Luis Carlos Sotelo), proporcionada por Goethe Institute

SHAKESPEARE, W., (2002). *Macbeth: Macbeth : edición bilingüe*. (Trad. Méndez y Pelayo), Madrid: Imagine.

SUGIERA, M., (2004), *Beyond Drama: Writing for Postdramatic Theatre*. *Theatre Research International*, 29(1), pp. 6-28.

WIRTH, A. (1980), 'Vom Dialog zum Diskurs: Versuch einer Synthese der nachbrechtschen Theaterkonzepte', in *Theater Heute*, vol. 1, pp. 16–19.

WITTGENSTEIN, L., *Tractatus Logico-Philosophicus*, Edición Electrónica recuperada de <http://www.philosophia.cl/biblioteca/Wittgenstein/Tractatus%20logico-philosophicus.pdf>, p. 21.

ZAHAVI, Dan (2003) *Husserls Phenomenology*. Stanford CA: Stanford University Press, pp. 13-14.

ATC The Golden Dragon -- Roland Schimmelpfennig Post-Show Discussion part 2, recuperado en: <http://www.youtube.com/watch?NR=1&v=-nBlewcSoEA&feature=endscreen>

Memoria del VIII Congreso argentino de hispanistas, realizado del 21 al 24 de mayo del 2007, http://digital.csic.es/bitstream/10261/44164/1/2009_La%20narraturgia%20a%20debate.pdf

Seuls, trailer, tomado de <https://www.theatre-contemporain.net/video/Seuls-extrait-video>

Sunken red, trailer, tomado de <https://vimeo.com/72335131>

IMAGENES

López, Andrea, (2014), Fotografía del montaje Tom en la granja, recuperada de <https://www.timeoutmexico.mx/ciudad-de-mexico/gay-y-lesbico/tom-en-la-granja>

Yuris, Nórico, Fotografía del montaje El dragón dorado, recuperada de http://yurisnorido-fotos.blogspot.com/2013/04/repertorio-teatral-el-dragon-de-oro-por_24.html