PÉREZ JIMÉNEZ, Manuel
(Universidad de Alcalá)

ACERCA DE LA COMUNICACIÓN DISCURSIVA EN EL ÁMBITO DEL TEATRO ACTUAL: TEATRO-VERBO Y EXPLORACIÓN DE IDENTIDADES

1. Introducción

Entre las direcciones estéticas que han renovado el panorama del teatro en el cambio de milenio y en los primeros años del siglo XXI, resulta posible apreciar una corriente cuya especificidad se asienta principalmente en el componente verbal presente en las creaciones que la conforman.

En dichas obras, el aspecto predominante viene dado por la evidenciación de los códigos verbales que conforman el discurso teatral. Y esa preeminencia del componente lingüístico en el conjunto de los elementos que integran estas piezas otorga al mismo la condición de material retórico, el cual llega a ocupar así el núcleo de la comunicación teatral, dotada por ello de una naturaleza eminentemente discursiva.

Dicha corriente, que en el ámbito del teatro francés fue descrita prontamente por Patrice Pavis [4], se halla también nítidamente presente en el teatro español actual, constituyendo una modalidad creadora que, a través de varios estudios [5], hemos venido denominando *Teatro-Verbo*.

En el presente trabajo, la sistematización que emprendemos no pretende limitarse a describir únicamente la naturaleza formal de este cauce abierto en la escena de nuestros días por el despliegue del modo de comunicación discursiva que lo alimenta y lo convierte en una dirección estética autónoma. Además de ello, los párrafos que siguen se proponen revelar la función semántica de dicho discurso, integrada por un conjunto de aspectos emanados del valor que en él adquiere la palabra como instrumento de indagación en las identidades individuales y colectivas conformadoras de la compleja realidad del ser humano actual.

2. El texto del Teatro-Verbo: la *discursividad* como elemento predominante

En cada una de estas obras, los elementos verbales aparecen configurados como un entramado retórico dotado de valor autónomo, esto es, no dependiente de su referencialidad escénica. La palabra se presenta así como el elemento preeminente de la comunicación teatral, haciéndose evidente al receptor a través de su propia entidad fónica, sintáctica y semántica, y presentándose como una superficie de carácter verbal ostensible por sí misma.

Con ello, el concepto de texto teatral adquiere una entidad diferente. En efecto, dispensado de su función de registrar una idea teatral y de transcribir su actualización escénica, los materiales que lo integran no se corresponden con los conceptos convencionales de réplicas y didascalias, sino que adquieren su entidad en su propia configuración verbal. El texto de una obra del ámbito del Teatro-Verbo admite como referente directo, a lo sumo, el universo imaginario de ésta, antes que una concreta idea teatral que deba ser comunicada a través de su actualización escénica; sin embargo, frecuentemente dicho referente se reduce –como veremos– a la propia situación comunicativa en la que se inscribe el discurso, así como a los elementos circunstanciales imprescindibles para que dicha situación sea percibida por el receptor.

En consecuencia, el valor y la función del texto vienen dados por la *discursividad*, esto es,

por la evidenciación preferente de su entidad y configuración autónomas, en tanto que aquél constituye un entramado discursivo cuyas relaciones son de naturaleza retórica. Así pues, la operación que denominamos *textualización* (por cuanto consiste en la elaboración del texto de la obra) viene a ser el resultado de ese despliegue retórico-verbal que constituye el concepto de *discursividad* y que se materializa en la confección de una superficie verbal constituida por fragmentos textuales de carácter autónomo, es decir, desprovistos de referencialidad escénica.

La comunicación del discurso (en cuanto entramado retórico de la verbalidad) se convierte, por tanto, en estas obras, no sólo en el aspecto más relevante de la creación teatral, sino también en aquél que reemplaza a las facetas propias de la esencia del teatro, de modo que la evidenciación de la discursividad se erige en la verdadera naturaleza de las piezas que conforman la corriente estética del Teatro-Verbo.

Al mismo tiempo, las diversas posibilidades de despliegue y de configuración retórica del plano verbal determinan otras tantas modalidades de discurso entre las obras de esta corriente. Así, de manera acorde con el texto convencional, la materia verbal puede adoptar una forma aparentemente dialogada, en tanto que aparece repartida entre parejas de interlocutores a los que corresponden fragmentos alternados que, a veces, parecen engranar entre sí. Sin embargo, con frecuencia, la conexión esperada entre los fragmentos resulta quebrada, de manera que éstos muestran entonces su carácter, antes que de verdaderas réplicas, de unidades discursivas dotadas de autonomía semántica y faltas de verdadera consecutividad. Entre las obras cuya discursividad responde a este modelo, pueden destacarse *Pullus* (2001), de Beth Escudé, y *La mirada* (2001), de Yolanda Pallín:

> HOMBRE.- De acuerdo, no la miraré durante el tiempo que usted quiera que no la mire. Tengo mi orgullo también. No estoy acostumbrado a que las jóvenes me llamen viejo verde sin siquiera pararse a pensar dos veces sus palabras. Se lo aseguro, no es agradable. No. No lo es. Yo paseo y de vez en cuando me siento. Las afueras. No las chicas. Las afueras. Se va haciendo de noche.
>
> MUJER.- Tengo tanto frío.
>
> HOMBRE.- Las afueras. Yo no vivo en un barrio. Lo que cualquiera entendería por un barrio. No es un problema económico. Ahora mismo podría vender mi casa y me darían tanto que la mejor del mejor bario, la casa más bonita en una calle repleta de tiendas, esa casa sería mía y solamente mía. Pero vivo donde quiero. Vivo donde elegí. Por los parques de las afueras. [3; 29]

De manera distinta, la discursividad puede materializarse a base de fragmentos textuales referidos todos ellos a un único locutor. En estos casos, la diferencia con la textualidad convencional presente en monodramas y soliloquios se corresponde con la distancia que separa el concepto de personaje tradicional de la función del locutor del Teatro-Verbo, destinado a ser soporte de las partes del discurso que le son encomendadas, según muestran obras como *Lista negra* (1999), de Yolanda Pallín, o *A solas con Marilyn* (1998), de Alfonso Zurro:

> tendría que haber gritado o tendría que haber suplicado pero qué lo único que hago es preguntarle el nombre de la otra oír un nombre es abrir un mundo un nombre es poder imaginar lo que él me ha ocultado un nombre es descubrir que la realidad brutal existe un nombre pero Marilyn Marilyn no es un nombre de mujer bueno era el nombre de una artista también de un perro el perro que la gente llama marilyn es un caniche o un pequinés nadie se llama Marilyn dijo un nombre por decirlo por qué me iba a mentir en algo tan estúpido Marilyn [6; 8]

La autonomía de los materiales verbales llega, en ocasiones, a deparar una discursividad inconexa, en tanto que aquellos pueden aparecer organizados como fragmentos, no sólo independientes con respecto a los aspectos no verbales de la obra, sino también incluso entre sí. Ello se materializa, con frecuencia, tanto en su yuxtaposición o en su disposición aditiva (de apariencia, a veces, arbitraria), cuanto en el descoyuntamiento semántico que transmiten. La pieza *Notas de cocina* (1994) es muestra significativa de esta modalidad discursiva, presente también en buena parte de las obras de su autor, Rodrigo García.

Статья представлена для ознакомления. Полное или частичное копирование запрещено. www.conf.esp-centr.sfedu.ru

En todo caso, el concepto y la función del texto teatral convencional resultan esencialmente alterados en las piezas del Teatro-Verbo. En efecto, si todos estos fragmentos discursivos no llegan a conformar –como se ha dicho– un diálogo teatral en sentido propio, tampoco es posible la existencia de auténticas didascalias, en tanto que el texto no es la transcripción de una idea teatral cuyos códigos sea necesario precisar.

A lo sumo, tanto las escasas indicaciones espacio-temporales, como las actorales, constituyen, más que elementos destinados a concretar la idea escénica y a precisar los códigos de la representación, los mínimos soportes necesarios para dibujar los perfiles del universo imaginario y, con mayor frecuencia, de la situación comunicativa en la mente del receptor:

> HOMBRE.- Ha sido una tarde fría pero no demasiado. No tanto como para no poder tomar un poco el aire. No es la mejor época del año para sentarse al raso y cualquiera podría extrañarse de, digamos, nuestra actitud. [3; 28]

> MUJER.- ¿Tienes frío?
> HOMBRE.- Sí.
> MUJER.- También. No. No te acerques más. Ahí estás bien. No te acerques.
> HOMBRE.- Mírame otra vez. Mírame como antes. [3; 38]

3. Facetas teatrales: la esencia del Teatro-Verbo

Erigida, de este modo, la discursividad en el centro de la comunicación teatral, el carácter renovador del Teatro-Verbo viene dado por la influencia que aquélla ejerce en la transformación del conjunto de facetas (dramaticidad, ficcionalidad y escenicidad) que conforman la esencia de la obra, las cuales quedan supeditadas de uno u otro modo al despliegue predominante de la verbalidad.

Así, en cuanto a la dramaticidad, la relación de conflicto que articula dicha faceta queda frecuentemente reducida en estas obras a un núcleo temático coincidente con una relación de carácter verbal (articulada, en todo caso, en una serie de fases perceptibles en el desarrollo discursivo) cuya naturaleza coincide precisamente con el entramado retórico que la envuelve y la evidencia a la vez.

La configuración de la obra se circunscribe, así, a los límites de una situación comunicativa en la que se inserta un proceso de interrelación lingüística. Dicha situación viene a ser el entorno pragmático mínimo requerido para que pueda ser comunicado el proceso verbal, siendo éste último percibido como la superficie (única parte apreciable) de aquélla.

Por otra parte, estas piezas carecen, no sólo de un conflicto y de su desarrollo como acción, sino incluso de una auténtica anécdota narrativa o trama incidental. En efecto, las referidas fases que articulan el proceso de comunicación verbal en que las obras consisten pueden llegar a constituir, de hecho, el único núcleo argumental de las mismas.

En consecuencia, la faceta de la ficcionalidad deja de ser un aspecto necesario para la percepción de la esencia de la obra por parte del receptor, toda vez que su referencialidad queda situada en un nivel abstracto, que torna irrelevante su relación de semejanza con cualquier realidad precisa. En efecto, el universo de estas piezas queda separado de un contexto que explique y determine sus componentes, adquiriendo en razón de su propia constitución (situación más verbalidad) un carácter indeterminado que resulta incompatible con la configuración ficticia del universo teatral convencional.

Así, los elementos conformadores del universo ficticio pierden su capacidad de determinación (espacio, tiempo), o quedan subsumidos en el intercambio verbal (acciones), o bien, lejos de toda condición de sujetos de dicho universo (personajes), resultan asimilados a entidades genéricas destinadas a ser soportes de la discursividad o apoyos para la distribución de los fragmentos retórico-verbales de la obra.

Статья представлена для ознакомления. Полное или частичное копирование запрещено. www.conf.esp-centr.sfedu.ru

En otro orden de cosas, el despliegue, descrito en estos párrafos, de la verbalidad discursiva como elemento predominante de las obras y constitutivo, en último término, de la verdadera esencia de las mismas genera también una nueva concepción de la faceta de la escenicidad. Es más, la dimensión escénica no forma parte propia de su esencia constitutiva, consistente, como se ha señalado, en un entramado retórico-discursivo apoyado en una situación comunicativa dotada de los elementos (quién, dónde, cuándo, etc.) imprescindibles para sostenerlo.

Ya la textualización de estas obras, según hemos visto, se apartaba del propósito primordial de aprehender o fijar la idea teatral o la existencia potencial de una obra dotada de dimensión escénica, de tal manera que no formará parte necesaria de estos textos teatrales la transcripción de la escenicidad entendida como registro de los códigos escénicos previstos en la concepción de la pieza. El siguiente fragmento, extraído de *¿Dos?* (1993), de Borja Ortiz de Gondra, resulta elocuente al respecto:

NEREA.- Conseguir un sitio, sentarme, abrir la revista.
Mirar varias veces el panel, comprobar el número y las letras, la hora, pasean una mirada neutra por la sala.
... «dedica el debate de esta semana al racismo y»...
... compañía Iberia. Les anuncia que el vuelo 462 con destino París sufrirá un retraso de veinte minutos debido a...
... «xenofobia, tema que desgraciadamente se ha puesto de máxima».. .
Un destello: las medias de cristal, zapatos de ante, tus piernas.
... «actualidad en el»...
Me distraigo, pierdo el hilo.
La falda, esa bolsa de papel: «Versace».
... «país con los últimos acontecimientos en»...
Por fin la cara, los labios carrnosos, la nariz respingona.
Las pecas.
El pelo perfecto, de peluquería, unas cuatro mil, seguro.
Mirarte. ¡Tan distraída, tan ausente!
Intentar averiguarlo. De entrada parece que no, pero nunca se sabe.
Arreglarme, coqueta, una onda.
Mordisquearme la pintura del labio inferior.
Atraer tu atención.
... Iberia announces the passengers of flight 462...
Por fin, te das cuenta. [2; 47]

De hecho, la materialización de estas obras a través de su actualización sobre el escenario no constituye una condición de su esencia ni, por lo mismo, un requisito para su percepción plena y actualizada por parte del receptor. En tanto que configuraciones grafo-verbales, estos textos resultan susceptibles de ser comunicados en toda su entidad a través de un acto de lectura, bien sea ésta escenificada, bien colectiva o bien individual. Al receptor le basta con la percepción de esos mínimos elementos que articulan la situación comunicativa en la que se genera la verbalidad, sin que sea necesario que dicha percepción rebase el plano mental y se materialice de manera concreta sobre la escena. Resulta, pues, suficiente la conciencia de la situación que contiene al discurso, incluso sin un proceso de actualización que haga tangible dicha situación.

Ello genera, en las obras del Teatro-Verbo, posibilidades receptivas alejadas de las que en sentido estricto son propias del género teatral, en tanto que una lectura o una percepción exclusivamente auditiva de la obra (al fin y al cabo, entramado fónico-discursivo) pueden deparar por sí mismas un proceso de recepción satisfactorio.

Sin embargo, la puesta en escena de estas piezas, lejos de quedar excluida, debe ser considerada desde unos parámetros adecuados, que en sí mismos conforman un cauce estilístico-formal nuevo en el panorama del teatro actual. En efecto, la actualización escénica de las obras del Teatro-Verbo resulta, en primer lugar, pertinente, desde el momento en que la materialidad de la escena confiere intensidad y explicitud a la percepción por el espectador de la superficie discursiva

y de la situación que la contiene. En consecuencia, la actualización escénica de estas obras adquiere su sentido en la potenciación del despliegue de su materia textual y referencial, con el consiguiente incremento y refuerzo de las posibilidades receptivas del espectador.

Por otra parte, dicha actualización, no prevista en la existencia potencial de la obra ni codificada en su transcripción textual, ofrece por lo mismo posibilidades casi infinitas en el plano estilístico, cuyos únicos límites vendrán dados por la imprescindible potenciación del acto receptivo.

La puesta en escena no queda, por tanto, excluida de las opciones de recepción de las obras del Teatro-Verbo, sino sometida a parámetros diferentes y altamente atractivos por su originalidad. En efecto, ausente una idea escénica previa de la que el texto sea transcripción, la hipotética actualización queda abierta a un abanico de posibilidades, que ponen en juego las capacidades receptivas y creativas de directores y actores.

4. Implicaciones semánticas: Teatro-Verbo e identidades

Los aspectos compositivos descritos hallan notables correspondencias en el ámbito semántico generado por el modo de comunicación discursiva propio del Teatro-Verbo.

Así, la ausencia de una estricta dramaticidad, entendida como evidenciación del desarrollo de una oposición entre agonistas, confiere a la palabra que emana de los sujetos interlocutores (constituyendo, casi por completo, la entidad teatral y humana de éstos) una función nueva.

En aquellas obras en las que se produce la ya mencionada alternancia de fragmentos discursivos, estos adquieren (pese a su aparente equivalencia a las réplicas del teatro de conflicto) una función semántica definida, no por el enfrentamiento, sino por el intercambio, y no por el concepto de *agón*, sino por la actitud de encuentro con el otro para salvar, así, una situación de incomunicación impuesta, con frecuencia, por una realidad hostil e incomprensible. Como señala Pavis [4], el discurso sirve entonces para evidenciar el despliegue de la alteridad, entendida ésta como la proyección del sujeto hacia el descubrimiento del otro y hacia el intento de relación comunicadora con él. La pieza *Cartas de amor a Stalin* (1999), de Juan Mayorga, es singular ejemplo de lo que acabamos de exponer.

De igual modo, en aquellas obras en las que tiene lugar la asignación del material retórico a un único locutor, ello evidencia frecuentemente procesos de indagación en el ser individual, o bien, de exploración de la propia identidad en relación con un entorno que resulta asimilado, como el mismo sujeto, a las coordenadas mínimas de la situación comunicativa que sustenta el plano verbal.

Por otra parte, el también señalado adelgazamiento de la ficcionalidad implica el cuestionamiento (al menos, en el plano epistemológico) de la realidad de un entorno al que el universo ficcional de la obra ya no puede servir como reflejo.

Pese a todo ello, el núcleo semántico de este teatro adquiere, de manera paradójica, unos nítidos rasgos de positividad, claramente superadores del nihilismo existencial al que la contestación de la realidad externa podría conducir. En efecto, el armazón retórico predominante en las obras del Teatro-Verbo constituye, en definitiva, el seguro reducto en el que se producen los procesos de indagación en la alteridad y en el que se contienen otras tantas afirmaciones de fe y de identidad, asentadas, ahora, en la fuerza de la palabra, como muy certeramente se encargan de señalar las mujeres de *Al soslayo* (“la palabra es lo único que nos queda”), pieza de la dramaturga Mariam Budia [1].

Estas obras constituyen, pues, actos retóricos destinados al descubrimiento de la alteridad; es decir, comunicaciones discursivas encaminadas a la superación de la radical soledad del ser humano mediante la búsqueda del otro, a modo de presentidos senderos que deben conducir, más allá de la opresión de un entorno tenebroso, al hallazgo de una identidad hondamente humana. Así sucede, a partir de *El matrimonio Palavrakis* (2001), en buena parte de las obras de su autora, Angélica Liddel.

Статья представлена для ознакомления. Полное или частичное копирование запрещено. www.conf.esp-centr.sfedu.ru

Cada obra del Teatro-Verbo se configura, así pues, como una indagación específica en el ser y en la identidad del individuo actual, desplegada en una doble vertiente conceptual y estética. En efecto, por debajo de los aspectos formales y compositivos que acabamos de describir, se halla en estas piezas un enorme fondo de significación, que remite a percepciones y actitudes altamente caracterizadoras del ser de los individuos y de los grupos en nuestros días.

Fuentes y Bibliografía

1. Budia, Mariam. *Teatro del desarraigo* (1). Fundamentos. Madrid, 2005.

2. Ortiz de Gondra, Borja. *¿Dos?*. Visor (Col. Biblioteca Antonio Machado de Teatro). Madrid, 1996.

3. Pallín, Yolanda. *La mirada*, en Candyce Leonard e Iride Lamartina-Lens (eds.), *Nuevos Manantiales. Dramaturgas Españolas en los Noventa (Antología en 2 tomos)*. Books, Inc. Otawa, 2001, Tomo 2, pp. 25–45.

4. Pavis, Patrice. “Síntesis prematura o cierre provisional por inventario de fin de siglo”, in *Las puertas del drama*, Revista de la Asociación de Autores de Teatro, número – 2, primavera. Madrid, 1999, 4–12.

5. Pérez Jiménez, Manuel. “Panorama formal-estilístico de la dramaturgia femenina actual”, in Romera Castillo, José (ed.). *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: Espacio y tiempo*. Visor Libros. Madrid, 2005, 509–524.

6. Zurro, Alfonso. *A solas con Marilyn*. Galaor. Sevilla, 1998.

Статья представлена для ознакомления. Полное или частичное копирование запрещено. www.conf.esp-centr.sfedu.ru