

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

El teatro posmoderno como espejo crítico.
Diálogos y confluencias entre el pensamiento y la dramaturgia
de Dea Loher y Mark Ravenhill

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Joel Hernández Martín

DIRIGIDA POR

Margarita del Hoyo Ventura

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

Doctorado en Estudios Teatrales

Instituto del Teatro de Madrid

TESIS DOCTORAL

El teatro posmoderno como espejo crítico.

Diálogos y confluencias entre el pensamiento y la dramaturgia

de Dea Loher y Mark Ravenhill

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Joel Hernández Martín

Directora

Margarita del Hoyo Ventura

Madrid, 2025



ITEM

INSTITUTO DEL TEATRO DE MADRID

Agradecimientos

En primer lugar, debo agradecer a las personas que me pusieron en contacto con las dramaturgias que se estudian en esta tesis, por descubrirme un mundo que me continúa fascinando hoy. A la docente Esther Terrón por abrirme las puertas del teatro In-Yer-Face y a la docente Isabel Delgado por darme a conocer a Dea Loher. Además, amplió mi gratitud a los profesores que completan la nómina del Departamento de Teoría Teatral de la Escuela de Actores de Canarias, Carlos Brito y María Luján, que me permitieron soñar con ser un actor con aspiraciones teóricas, o un teórico con aspiraciones artísticas (o ya no lo sé).

Gracias al Goethe-Institut por facilitar los textos –tan difíciles de hallar en España– de Dea Loher. Sin su colaboración, no habría sido posible una gran parte de esta investigación. Gracias, asimismo, al Instituto Canario de Desarrollo Cultural del Gobierno de Canarias por atender las inquietudes de esta tesis y posibilitar la tentativa de traslación escénica que ha nacido de ella, la obra *Pensé que mi vida iba a ser distinta*. En este aspecto, es necesario agradecer en especial a Fer Delgado, Silvia Criado y Aranza Coello por sumarse a esa aventura y conformar un nuevo proyecto teatral de Mómerat Teatro.

Quisiera realizar un agradecimiento destacado a mi directora, Marga del Hoyo Ventura, por su atención, su paciencia incansable y su apoyo constante durante todos los años que nos ha ocupado esta tesis. También a Jara Martínez Valderas, por unirse posteriormente y hacer posible la conclusión del proceso investigador.

A Juan José Fernández Villanueva, quien comenzó con Marga y conmigo este viaje y quien tendría que haberlo finalizado, le dedico un sentido recuerdo. Juanjo, lo terminamos. Guardaré siempre una de tus recomendaciones literarias sin leer, para sentir que aún tienes más que enseñarme.

El día que realicé la matrícula para comenzar este Doctorado en Estudios Teatrales, un vendedor ambulante me regaló un cactus en una pequeña maceta. Lo trasplanté con el deseo de verlo crecer de manera paralela a mi investigación. Poco a poco, según estas páginas aumentaban, el cactus crecía de tamaño. No obstante, durante estos años, la vida

inestable y frenética de la posmodernidad me ha hecho enfrentarme a unas cinco mudanzas. En alguna de ellas, lo perdí. A ese cactus también me gustaría darle las gracias, donde sea que esté (si es que está).

A todos quienes corren sobre el hielo quebradizo por temor a que se rompa.

A los cactus perdidos.

Índice

Resumen.....	9
Abstract.....	9
1. Introducción	11
1.1 ¿Por qué realizar esta tesis?	12
1.2 Las transformaciones del mundo a las que se atienden	13
1.3 Criterios de selección de los autores y las obras.....	17
1.4 Objetivos de la investigación.....	28
1.5 Tentativa de traslación escénica de la investigación.....	29
2. Metodología y marco teórico de la investigación	31
2.1 Lyotard y la posmodernidad	32
2.2 Liqueidez y atomización: el mundo tras la irrupción postmoderna.....	37
2.2.1 La cuestión temporal. Bauman y la liqueidez.....	38
2.2.2 Han. Rendimiento y aceleración.....	41
2.2.3 La cuestión relacional. Illouz y sus aportaciones.....	46
2.3 Lehmann y lo posdramático.....	49
2.4 El teatro tras la irrupción posdramática	52
2.4.1 Referencias para el análisis del bloque alemán de la investigación.....	52
2.4.2 Referencias para el análisis del bloque británico de la investigación.....	53
2.4.3 Proceso de análisis de los textos seleccionados.....	54
2.4.5 La posibilidad de un teatro líquido. López Antuñano y otras aportaciones... 55	
2.5 Sistema de análisis para los textos seleccionados.....	59
2.5.1 Estructura	59
2.5.2 Lenguaje.....	60
2.5.3 Personaje	61
2.5.4 Espacio y tiempo.....	63
2.6 Consideraciones finales	64
3. Capítulo 3: El teatro alemán de finales del siglo XX y comienzos del XXI.....	67
3.1 Aproximación al teatro alemán de las últimas décadas	68
3.1.1 Las aportaciones de Bertolt Brecht.....	68
3.1.2 La irrupción de la deconstrucción: Heiner Müller.....	73
3.1.3 Erwin Piscator y el teatro político.....	74
3.1.4 Peter Weiss y el desarrollo del teatro documento.....	76
3.1.5 El teatro discursivo alemán.....	79
3.1.6 Irrupción de lo diegético: el teatro narrativo.....	80
4. La dramaturgia de Dea Loher	84
4.1 Repaso de algunos de sus primeros trabajos: <i>Fremdes Haus</i> , <i>Manhattan Medea</i> y <i>Unschuld</i>	85
4.2 <i>Das letzte Feuer</i> (2008)	91
4.3 <i>Am Schwarzen See</i> (2012).....	92
4.4 Aplicación del sistema de análisis en los textos seleccionados	93
4.4.1 Estructura	93
4.4.2 Lenguaje.....	97
4.4.3 Personaje	104
4.4.4 Espacio y tiempo.....	122
5. Aproximación al teatro británico último. El movimiento In-Yer-Face	129

5.1	Recorrido parcial por el teatro británico del siglo XX.....	130
5.1.1	Los orígenes del teatro In-Yer-Face: del teatro isabelino a las propuestas dramatúrgicas de principios del siglo XX.....	130
5.1.2	Nuevos tiempos: los Angry Young Men	133
5.1.3	Otras corrientes de ruptura: Samuel Beckett y sus aportaciones	135
5.1.4	Un nuevo concepto de realismo: Harold Pinter	137
5.1.5	Contribuciones de otros autores y autoras. Corrientes feministas y <i>queer</i> en los sesenta, setenta y ochenta.....	139
5.1.6	Caryl Churchill. Aportaciones temáticas y estructurales.....	141
5.2	Los locos años noventa.....	143
5.2.1	Nombres propios del teatro In-Yer-Face	146
5.2.2	Sarah Kane.....	150
5.2.3	Apuntes sobre las recurrencias temáticas y estructurales del In-Yer-Face..	154
6.	La dramaturgia de Mark Ravenhill.....	156
6.1	Repaso de algunos de sus primeros trabajos: <i>Faust Is Dead</i> , <i>Handbag</i> y <i>Some Explicit Polaroids</i>	157
6.2	<i>Shopping and Fucking</i> (1996).....	166
6.3	<i>Pool (no water)</i> (2006).....	168
6.4	Aplicación del sistema de análisis en los textos escogidos.....	170
6.4.1	Estructura	170
6.4.2	Lenguaje.....	177
6.4.3	Personajes	181
6.4.4	Espacio y tiempo.....	205
7.	Conclusiones	208
7.1	Los ejes temáticos del teatro de la posmodernidad. Convergencias y divergencias entre los casos de Dea Loher y Mark Ravenhill	209
7.2	Herramientas dramatúrgicas del teatro de la posmodernidad. Convergencias y divergencias entre los casos de Dea Loher y Mark Ravenhill	219
7.3	Continuidad del estudio propuesto.....	230
8.	Bibliografía	236
8.1	Fuentes primarias	237
8.2	Fuentes secundarias	237
8.3	Índice de textos aludidos.....	242
	Anexo. Tentativa de traslación escénica de la investigación: <i>Pensé que mi vida iba a ser distinta</i>	246
	Fuentes del anexo.....	255

Resumen

Esta tesis explora la relación entre la sociología y filosofía posmoderna y la escritura dramática de Dea Loher y Mark Ravenhill. Se centrará en analizar cómo estos dramaturgos han plasmado en sus obras teatrales las problemáticas características de la posmodernidad, tal como han sido definidas por pensadores como Jean-François Lyotard, Zygmunt Bauman, Byung-Chul Han o Eva Illouz. La investigación tomará los textos *Das letzte Feuer* (*El último fuego*) y *Am Schwarzen See* (*Junto al Lago Negro*), de Dea Loher, y *Shopping and Fucking* (*Comprar y follar*) y *Pool (no water)* (*Piscina (sin agua)*), de Mark Ravenhill, como principales objetos de estudio. A través de un sistema de análisis que examina la estructura, el lenguaje, los personajes, el espacio y el tiempo de estos textos, se estudiarán las temáticas y las herramientas dramáticas empleadas por ambos autores y se analizarán las convergencias y diferencias entre ellos. La tesis propone situar estas obras como ejemplos representativos de una dramaturgia de finales del siglo XX y comienzos del siglo XXI que articula, desde la escritura teatral, una reflexión crítica sobre las transformaciones socioculturales de la posmodernidad.

Abstract

This thesis explores the relationship between postmodern sociology and philosophy and the dramatic writing of Dea Loher and Mark Ravenhill. It focuses on analyzing how these playwrights have reflected the characteristic issues of postmodernity in their theatrical works, as defined by thinkers such as Jean-François Lyotard, Zygmunt Bauman, Byung-Chul Han, and Eva Illouz. The research takes as its primary objects of study *Das letzte Feuer* (*The Last Fire*) and *Am Schwarzen See* (*By the Black Lake*), by Dea Loher, and *Shopping and Fucking* and *Pool (no water)*, by Mark Ravenhill. Through an analytical system that examines the structure, language, characters, space, and time in these texts, the study investigates the themes and dramaturgical tools used by both authors and analyzes the convergences and differences between them. The thesis aims to position these works as representative examples of a type of late 20th and early 21st century dramaturgy that, through theatrical writing, articulates a critical reflection on the sociocultural transformations of postmodernity.

1. Introducción

1.1 ¿Por qué realizar esta tesis?

La escritura teatral es siempre reflejo del mundo que la rodea. Esta consideración, repetida hasta la saciedad hasta casi desposeerla de significado, fue la motivación principal para abordar la presente tesis. Si realmente la dramaturgia es un espejo de la sociedad, ¿cómo han percibido los dramaturgos y dramaturgas de la posmodernidad los drásticos cambios sociales que se han producido entre finales del siglo XX y principios del XXI? Por supuesto, esta es una pregunta inabarcable, pues habría tantas respuestas como estilos dramáticos posibles. En cada caso concreto, con cada autoría particular, sería factible realizar un análisis específico y se obtendrían resultados más o menos diferenciados. Esta multiplicidad de contestaciones posibles manifiesta la hibridez y falta de univocidad en la sociedad contemporánea, razones que demuestran la ausencia de grandes relatos que definan de manera uniforme nuestro tiempo.

Sin embargo, es factible que existan unas tendencias determinadas en la escritura teatral que sean el resultado de las transformaciones profundas que sacudieron el mundo –y, más concretamente, el mundo occidental– durante el siglo pasado y comienzos del presente. Esto respondería a la capacidad social del teatro para dialogar con los diversos cambios que se producen en las civilizaciones, lo que lo ha hecho funcionar históricamente como un ámbito de reflexión dentro de las manifestaciones artísticas. La posibilidad de que dichas transformaciones relacionadas con lo posmoderno hayan delineado unas tendencias temáticas y formales concretas en la dramaturgia de los últimos años del siglo XX y principios del XXI ha sido el eje inicial sobre el que se ha construido el enfoque de esta tesis.

Como actor y creador, oficios que desarrollo paralelamente a mis labores de investigación, siempre me ha resultado interesante explorar cómo condiciona lo social y lo histórico a las creaciones artísticas. El arte está irremediabilmente entrelazado con los procesos culturales, políticos y económicos de su tiempo. En ese sentido, lo teatral –como forma de expresión colectiva– ofrece una vía privilegiada para examinar las tensiones, ideas y conflictos de una sociedad determinada. Debido a que es imposible escindir al individuo de su contexto social, es factible apuntar que en una producción artística se identifican las trazas de las estructuras de poder e ideologías en las que este contexto se encuentra enmarcado. Por ello, la dramaturgia constituye una labor de creación en la que

lo íntimo y lo colectivo dialogan constantemente. Consecuentemente, indagar en la dimensión sociológica de la dramaturgia no solo aporta un enfoque rico, sino que revela las lógicas ocultas que subyacen a la experiencia humana en momentos históricos concretos.

Quizás porque entiendo el mundo a través del teatro, me es más sencillo descubrir qué ocurre a mi alrededor cuando lo veo plasmado en un texto dramático. De hecho, descubrí mi ateísmo tras la lectura de *Los ciegos*, de Maeterlinck, cuando apenas era un estudiante novel de arte dramático. La dramaturgia –al menos aquella que me resulta estimulante– abre los ojos del lector-espectador y le ofrece un espejo en el que este puede decidir (o no) verse proyectado. La necesidad de comprender la dimensión sociológica del teatro con el fin de desarrollarme como actor, como dramaturgo y como ciudadano es lo que impulsa estas páginas.

En este sentido, la presente tesis propone una perspectiva concreta para abordar la investigación de la escritura teatral desde lo social y lo filosófico, lo que implica comprenderla como una forma compleja de pensamiento que interpela, representa y reconfigura lo humano. Dicha perspectiva aporta una comprensión más profunda de lo dramático, en tanto que se relaciona con lo social, y de lo social, en tanto que se relaciona con lo artístico. Así, se proporciona un análisis centrado en los cambios sociales del mundo posmoderno, con el fin de ofrecer un punto de vista pormenorizado sobre los autores abordados en la investigación, entendidos como espejos en los que se reflejan los efectos de un nuevo orden social.

1.2 Las transformaciones del mundo a las que se atienden

Al referirnos a las transformaciones del mundo posmoderno, es sencillo entrar en una concepción excesivamente amplia del término que no delimita con el grado de precisión necesario la perspectiva que se pretende establecer en esta investigación. De manera sintética, y con el fin de instaurar las líneas generales que se atenderán y se desarrollarán en los siguientes capítulos, los cambios sociales a los que nos referimos y que observaremos en los textos dramáticos de la presente tesis se centrarán en:

- 1) El fin de la idea de totalidad, es decir, de los grandes reatos que definen el mundo. El cese de la noción del saber y el conocimiento como algo absoluto y, en consecuencia, el desplazamiento hacia una mirada más descentralizada, contradictoria y subjetiva.
- 2) La contemporaneidad definida por los continuos cambios y la aceleración del tiempo, como resultado de la inestabilidad económica, social y política de las civilizaciones contemporáneas.
- 3) La incidencia del capitalismo tardío en todas las áreas humanas. El sujeto como engranaje de una sociedad de consumo.
- 4) El auge del individualismo y la fragilidad o la inconstancia de las relaciones personales.

Se necesitarán apoyos teóricos desde el punto de vista sociológico y filosófico para sustentar estos conceptos. Se ha decidido partir de las teorías de Jean-François Lyotard sobre el fin de los grandes relatos –y no de muchas de las otras voces¹ que han contribuido con innumerables textos y nociones a definir el pensamiento posmoderno– debido a que sus aportaciones son imprescindibles para comprender la consolidación de los preceptos de la posmodernidad. Al tratarse de una investigación que utiliza elementos filosóficos y sociológicos para el análisis dramático, se ha considerado que la teoría posmoderna de Lyotard y su vinculación con la legitimación del discurso es la más adecuada para aplicar a los textos que serán objeto de comentario. Junto a él, serán claves las referencias teóricas de Zygmunt Bauman (con su teoría del mundo líquido), Byung-Chul Han (con sus teorías del mundo acelerado y el sujeto de rendimiento agotado y atomizado) o Eva Illouz (que desarrolla la cuestión amorosa y relacional bajo el influjo del capitalismo tardío), por nombrar solo a los principales. Los preceptos de todos estos autores se desarrollarán en el próximo capítulo de la investigación.

Es preciso hacer referencia al carácter mediático y divulgativo de estos nombres. Sus reflexiones y libros, a menudo desarrollados en un tono accesible para un público mayoritario, responden a una necesidad de pensamiento conectado con las preocupaciones reales del sujeto contemporáneo. En este sentido, figuras como Han,

¹ Jean Baudrillard (2007) en obras como *Cultura y simulacro* (1981) o David Harvey (1998) en *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural* son otros pensadores que han intervenido ampliamente en el desarrollo de las teorías posmodernas.

Bauman o Illouz han adquirido un estatus mediático poco habitual para pensadores de tradición sociológica. Prueba de ello es la concesión del Premio Princesa de Asturias de Comunicación y Humanidades 2025 a Byung-Chul Han. En este caso, no se condecora su aportación eminentemente filosófica, sino su capacidad de influir en el debate público global a través de una escritura clara y directa y unos libros accesibles de, por lo general, apenas un centenar de páginas.

Esta cualidad indica una sintonía con los procesos de mediatización y simplificación del mundo contemporáneo que son objeto de sus críticas. Uno de los apuntes de Lyotard es la pérdida de legitimidad de los grandes relatos totalizadores. Así, el pensamiento de estos autores se alinea con esta crisis al renunciar al tono puramente académico para acercarse al lector generalista. Esto enlaza con el perfil de los dramaturgos que seleccionaremos en la investigación, pues también comparten el desengaño de la posmodernidad o la incapacidad de tejer grandes relatos, que, en el ámbito sociológico, se traduce en la interiorización de lo divulgativo.

Asimismo, cabe destacar que mi formación es eminentemente artística. Por lo tanto, el acercamiento que se realizará a las teorías de estos autores será siempre como creador e investigador teatral. Esta aproximación a lo sociológico desde lo artístico conferirá una seña de identidad de la tesis y permitirá observar las teorías posmodernas desde un prisma señaladamente teatral.

Una vez establecidas las líneas principales que se atenderán en la crisis de la posmodernidad que hemos anotado, es conveniente establecer un marco temporal. Determinar el punto de inflexión que marca la escisión entre lo moderno y lo posmoderno, con el propósito de identificar el cisma a partir del que se considera que la sociedad se sumerge en estas transformaciones de la contemporaneidad, implicó ciertas consideraciones críticas. Está claro que el final de la Segunda Guerra Mundial en 1945 provocó un profundo escepticismo frente a los ideales de la modernidad y sus grandes relatos: el progreso, la razón, la ciencia, la Ilustración, la emancipación humana, etc. Este fracaso de la posibilidad de un mundo mejor que había proclamado la modernidad legó un profundo trauma colectivo en las sociedades del siglo XX. De hecho, ese desencanto histórico es señalado por voces como Lyotard o Bauman como una de las claves definitivas del paso de la modernidad al posmodernismo. Cuestiones como la

tecnificación de la muerte con el auge de las armas químicas, la burocratización del exterminio y la complicidad de la ciencia y el Estado en atrocidades históricas como el Holocausto provocaron una acuciante ausencia de fe en los grandes relatos modernos.

El sociólogo Zygmunt Bauman (2010) plantea considerar el Holocausto como una manifestación de las potencialidades latentes en la estructura de la modernidad. Es más, propone que los horrores a los que fue sometida la humanidad durante el nazismo no deben entenderse como una desviación aberrante dentro de una sociedad civilizada, sino como una expresión extrema, pero coherente, con ciertos principios operativos del sistema. A este respecto, añade:

Sospechamos, aunque nos neguemos a admitirlo, que el Holocausto podría haber descubierto un rostro oculto de la sociedad moderna, un rostro distinto del que ya conocemos y admiramos. Y que los dos coexisten con toda comodidad unidos al mismo cuerpo. Lo que acaso nos da más miedo es que ninguno de los dos puede vivir sin el otro, que están unidos como las dos caras de una moneda (2010: 28).

Dicho desencanto –que persiste en la actualidad ante diversas, pero igualmente cruentas estrategias occidentales de violencia en la política internacional– fue origen del auge de distintas formas culturales que expresaban el escepticismo hacia la modernidad en el que se encontraban sumidas las sociedades de la posguerra. Desde la literatura fragmentaria y desconfiada de las verdades absolutas (como se advierte en las propuestas de Samuel Beckett o Harold Pinter) hasta el arte que rechaza las representaciones naturalistas del mundo. Mayorga apunta:

El descrédito de una palabra y de una cultura que habían sido incapaces de detener la catástrofe está, probablemente, en la base de la obra de Samuel Beckett y del mejor teatro de los cincuenta. Pero tampoco son dissociables del impacto de Auschwitz dramaturgias de los años sesenta hasta nuestros días como las de Edward Bond (*Saved*), Heiner Müller (*Hamletmaschine*) o Sarah Kane (*Cleansed*) (2016: 169).

Por lo tanto, resultaba estimulante explorar cómo se comportaba ese vínculo entre lo sociológico y lo dramático a medida que avanzan las décadas del siglo XX, cuando las heridas del cisma histórico que supuso la Segunda Guerra Mundial parecen algo más superadas y los traumas que presenta la sociedad están más diluidos, son más inconscientes, sutiles, pero no por ello menos dolorosos. En estas últimas décadas del siglo, se consolida la crítica a los grandes relatos en el campo intelectual y se globaliza el capitalismo tardío y su impacto en lo cotidiano. Además, se evidencia un desarrollo de la cultura pop y del consumo, la imagen y el espectáculo como ejes dominantes del tejido social. En este contexto, emerge el concepto del sujeto líquido, individualizado y

desconectado –que desarrollaremos en el capítulo dos– y surgen nuevas formas de exclusión y desarraigo afectivo. El proceso de desconfianza frente a lo moderno que comienza a mediados de siglo adquiere una dimensión extrema y un punto de no retorno en los años noventa y principios de los dos mil. Por este motivo, este es el período al que atenderemos en profundidad en los próximos capítulos de la investigación.

1.3 Criterios de selección de los autores y las obras

Como se ha establecido en párrafos anteriores, sería inabarcable realizar un estudio con este enfoque sobre toda la escritura teatral contemporánea. En primer lugar, se ha realizado un recorte geográfico y cultural con el propósito de delimitar el campo de estudio. Así, se han escogido los contextos alemanes y británicos como dos campos diferenciados sobre los que aplicar el análisis que se propone en esta tesis.

Una de las justificaciones para la selección de estos dos ámbitos culturales es que tanto Alemania como el Reino Unido cuentan con tradiciones teatrales consolidadas que presentan una evidente evolución desde las poéticas de la modernidad hacia formas más fragmentarias o híbridas. Esto facilita el análisis de las herramientas de reformulación dramáticas que han sido empleadas ante los cambios culturales y sociales que impulsa la posmodernidad.

Por un lado, el contexto germánico está directamente relacionado con la Historia de la Europa contemporánea y es preciso atender al impacto posterior al Holocausto que ocurre en este país. Además, su esfera teatral bebe directamente de la herencia del teatro brechtiano y el teatro político y presenta una fuerte vinculación con la teoría crítica y los postulados del posdramatismo que propone Hans-Thies Lehmann. Por otro lado, el contexto británico de las últimas décadas muestra una progresión del realismo social que se inicia con la generación de los Angry Young Men y continúa con el estallido del teatro In-Yer-Face, tendencias que representan formas de experimentación caracterizadas por un marcado componente de crítica social. Por lo tanto, ambos contextos –alemán y británico– ofrecen trayectorias dramáticas complejas y articuladas que permiten observar el reflejo de las transformaciones sociales contemporáneas en su escritura teatral. En los dos países existe una nómina amplia de dramaturgos y dramaturgas actuales que trabajan con temas sociológicos explícitos como la precariedad, el neoliberalismo, la

globalización, la ausencia de certezas, la atomización del tiempo, etc. En otras palabras, en ambos contextos se evidencian los puntos que demuestran cómo las dramaturgias contemporáneas se nutren de los discursos sociales de su tiempo y se convierten en espacios óptimos para observar la internalización dramática de los debates posmodernos.

Además, Alemania y el Reino Unido constituyen dos polos de referencia en la dramaturgia europea y global. Esto lo demuestra la presencia recurrente de las dramaturgias de estos países en la programación de los principales teatros del continente. Es relativamente sencillo encontrar obras de Sarah Kane, Caryl Churchill, Mark Ravenhill, René Pollesch, Heiner Müller, o Dea Loher en los escenarios de las principales ciudades del continente². Asimismo, estos países albergan festivales de referencia que reúnen a la comunidad dramática internacional como el Berliner Theatertreffen en Alemania o el Edinburgh Festival Fringe en el Reino Unido. Por lo tanto, el impacto de las tradiciones teatrales germánicas y británicas en otras escenas contemporáneas es claro, lo que explica la selección de estos ámbitos como ejes de la investigación.

No se ha decidido trabajar sobre la dramaturgia española de estas décadas porque la evolución histórica del país provoca una asimilación tardía de las tendencias dramáticas que son fundamentales para el tipo de teatro que atiende esta investigación. El paréntesis que supuso la dictadura franquista generó una disincronía en la aplicación de las teorías posmodernas al arte dramático, tendencia a la que las dramaturgias españolas se suman posteriormente.

Por otra parte, resulta interesante abordar los contextos seleccionados debido a sus maneras contrastantes de aproximarse lo dramático y lo posmoderno. Mientras que, por lo general, las dramaturgias alemanas adoptan un enfoque más teórico y conceptual debido a la influencia brechtiana, a la teoría crítica y al posdramatismo, el teatro del Reino Unido se caracteriza por un enfoque más fabular y directo, con una desarrollada crítica

² Algunos ejemplos pueden ser la colaboración de René Pollesch en *Extinction* para el Festival d'Avignon en 2023, la producción de *Psicosis 4.48* de Sarah Kane en el Teatro Español de Madrid en 2023, la gira europea de la compañía belga De Roovers del texto *Innocence* de Dea Loher en 2017 o la gira de *Shopping and Fucking* de Ravenhill que dirigió la década pasada Thomas Ostermeier y que recorrió durante años teatros como el Schaubühne am Lehniner Platz de Berlín, el Théâtre de la Ville de París o el Toneelgroep de Ámsterdam.

social. En Alemania predominan propuestas que incorporan procesos de fragmentación, desestructuración narrativa y rupturas con la mimesis, mientras que en el Reino Unido se observan representaciones explícitas de problemáticas sociales presentadas en formas más convencionales, aunque transgresoras en su contenido. Por lo tanto, ambos responden a transformaciones de la sociedad, pero desde lenguajes y estructuras distintas, lo cual enriquecerá el enfoque de esta investigación.

La elección de estos contextos diferenciados permite generar un marco adecuado y manejable para explorar la manera en que la dramaturgia refleja las transformaciones sociales contemporáneas desde diversas miradas. Sin embargo, para poder trabajar con el análisis de textos concretos, se han tenido que elegir obras específicas de ambos ámbitos. En el bloque alemán de la investigación, se trabajará con la dramaturga Dea Loher.

Los motivos para seleccionar a Dea Loher de entre toda la nómina alemana de dramaturgos y dramaturgas actuales incluyen su compromiso temático con las problemáticas sociales de su tiempo, como se advierte en *Fremdes Haus (Casa ajena)* o *Manhattan Medea*³, que abordan la cuestión de la migración. Otros temas recurrentes en sus textos son la violencia estructural, la precariedad, los cuerpos violentados, el colapso de los vínculos personales o los conflictos identitarios, éticos y morales derivados de las transformaciones sociales. A este respecto, destacan sus referencias implícitas a las corrientes del pensamiento posmoderno como las postuladas por Lyotard, Bauman, Han o Illouz, quizás debido a su formación universitaria en filosofía. El uso de estos ejes temáticos y de estas referencias en el pensamiento la convierten en un caso paradigmático del tipo de dramaturgia que se pretende abordar en este análisis.

Además, su producción dramaturgica dialoga tanto con la tradición brechtiana como con los movimientos posdramáticos posteriores y, en este sentido, su evolución como autora permite observar el tránsito de una escritura ligeramente más estructurada hacia una más fragmentaria. Esto es un aliciente para el estudio porque se podrá investigar con carácter

³ Como norma general, utilizaremos los títulos de los textos de los autores y autoras en su idioma original. La primera vez que se mencionen en un capítulo, lo acompañaremos con una traducción al español entre paréntesis. En caso de que la obra no se haya editado o estrenado en español, la traducción del título será propia. En el caso de que el título original sea igualmente comprensible en castellano (como es el caso de *Manhattan Medea*), no se aportará traducción alguna. El criterio del uso de mayúscula en los títulos responde a las normas gramaticales del idioma original o a las indicaciones concretas de su autor o autora.

progresivo la influencia de las herramientas dramáticas que son herencia de la crisis posmoderna. Esto es, se podrá observar si el uso de lenguajes cada vez más fraccionados, discontinuos y yuxtapuestos en su dramaturgia no corresponden únicamente a un desarrollo de su poética personal sino a una profundización en los preceptos sociológicos y filosóficos que enmarcan esta tesis.

Asimismo, su presencia sostenida en los teatros del mundo de habla alemana demuestra su vigencia como una de las dramaturgas más representativas del panorama germánico. Por ejemplo, en octubre de 2024 estrenó *Frau Yamamoto ist noch da* (*La señora Yamamoto sigue aquí*) en el Schauspielhaus Zürich. El montaje se trasladó posteriormente al Kammertheater de Stuttgart bajo la dirección de Burkhard C. Kosminski y fue seleccionado en la quincuagésima edición de los premios Mülheimer Theatertage 2025. En 2024 también se ha producido una reposición de su texto *Das letzte Feuer* (*El último fuego*) dirigida por Alize Zandwijk dentro de la programación del Theater Bremen. Galardones como el premio Samuel-Bogumil-Linde 2020⁴ o su ingreso en la Academia Alemana de Lengua y Literatura desde 2013 avalan la posición destacada de Loher en el ámbito dramático germánico. No obstante, su presencia en las programaciones españolas es limitada.⁵ Ello conlleva un reto para la investigación, debido a la escasa atención crítica y académica que ha recibido en el país. Sin embargo también implica una motivación especial, ya que se presenta la oportunidad de situarla en un lugar más visible dentro de los estudios teatrales contemporáneos en español.

De entre toda su producción dramática, analizaremos en profundidad los textos *Das letzte Feuer* y *Am Schwarzen See* (*Junto al lago negro*). Se seleccionan dos obras concretas, en lugar de todo su corpus dramático, con el fin de profundizar en un sistema de análisis que se desarrollará en los próximos capítulos. Focalizar la investigación en dos textos específicos clarificará la visión y hará más abordable el estudio. Para el análisis de la primera obra, se ha trabajado con la traducción de Soledad Lagos y, para el de la

⁴ Premio que desde 1996 se concede anualmente a dos autores, uno polaco y otro alemán, reconocidos por las contribuciones culturales que fomentan la reconciliación, el entendimiento mutuo y el diálogo transcultural. Loher fue reconocida junto a la escritora, periodista y dramaturga polaca Dorota Marlowska.

⁵ Algunos de los pocos montajes profesionales de textos de Dea Loher en España incluyen *Tatuatge*, traducción al catalán de Márius Gomis del original *Tätowierung*, producida para el Festival Sitges Teatre Internacional bajo la dirección de Pep Pla en 2001 o *País sense paraules*, de nuevo una traducción catalana del original *Land ohne Worte*, dirigido por Judith Pujol para la compañía Obskené en 2013. Además, la compañía Teatro del Astillero dedicó en 2019, dentro del Festival Eurodrama, el Programa Ciclo Autor a Dea Loher en el que se leyeron ciertos textos de la autora.

segunda, con la traducción de Olga Sánchez Guevara, ambas editadas por el Goethe-Institut.

Hemos tomado en primer lugar uno de sus textos más representativos, *Das letzte Feuer*, llevado a escena por primera vez en 2008 con diversas reposiciones y versiones posteriores. Tras su estreno original en el Thalia Theater de Hamburgo, se ha repuesto en el Staatstheater Wiesbaden de Kleines en 2008, en el Deutsches Theater de Berlín a modo de lectura dramatizada durante el Festival Autorentheatertage de 2009, en el Staatstheater Kassel en 2012, en el Theater Osnabrück en 2012, el ya mencionado montaje de Alize Zandwijk en 2024 en el Theater Bremen y en el Theater Ulm entre septiembre y octubre de 2025, bajo la dirección de Marlene Schäfer, entre otros. Fuera de Alemania, destacan los montajes en el Volkstheater Wien de Austria en 2010, la producción dirigida por Denis Marleu y Stéphanie Jasmin por la Espace Go & UBU Compagnie de Montreal, en Canadá; la versión de Gintaras Varnas en Kaunas, Lituania, en 2016; la coproducción de RO Theater con KVS para el Rotterdamse Schouwburg de Países Bajos o el estreno en el Théâtre Instant T de Lyon, en Francia, en 2025, país en el que ya se había realizado una lectura dramatizada del texto en 2011 dirigida por Olivier Werner en el Théâtre Ouvert de París. También se ha llevado a cabo una lectura en el Royal Court Theatre de Londres en 2009.

En español, se estrenó por primera vez en el Espacio Palermo de Montevideo, Uruguay, en 2009, bajo la dirección de Fernando Javier Alonso. También se ha representado en el Espacio Callejón de Buenos Aires, Argentina, en 2010, con dirección de Ana Alvarado; el Auditorio del Instituto Goethe de Lima, Perú, en 2012, por la compañía Ópalo, con dirección de Jorge Villanueva o la lectura realizada en el Ciclo de Dea Loher en Zaragoza en 2019 por Teatro del Astillero, con dirección de Daniel Martos.

Se trata, por lo tanto, de un texto contemporáneo alemán que goza de un gran éxito dentro de las fronteras del país y suscita un notable interés fuera de ellas. Su presencia continuada en diversos países, bien sea a modo de lectura dramatizada o de montaje escénico, demuestra la atención que produce esta obra de Dea Loher tanto en el contexto germano-parlante como fuera de él.

Además, *Das letzte Feuer* es un texto que no solo sintetiza las preocupaciones éticas y políticas de la dramaturga, sino que, además, incluye recursos formales como estructuras narrativas no lineales, multiplicidad de perspectivas, personajes precarios desde el punto de vista social, ético y emocional y un retrato de personajes ambiguos y vulnerables. Todas estas características la hacen interesante desde el punto de vista analítico para ser uno de los casos concretos sobre los que desarrollar nuestra investigación.

Am Schwarzen See, por otro lado, a pesar de haber sido estrenada poco después, en el año 2012, y de compartir alguno de sus ejes temáticos con *Das letzte Feuer*, incide en temas diversos como el desarraigo, la transmisión del dolor y la memoria traumática. Además, es una obra más íntima y descarnada y presenta un uso del lenguaje aún más fragmentado que su predecesora, como se analizará posteriormente. Estas características, unidas a la aplicación de herramientas dramáticas estrechamente vinculadas con los fenómenos de aceleración y liquidez, justifican su elección.

En cuanto a su recorrido e impacto en los escenarios, fue estrenada en la Deutsches Theater de Berlín en el año 2012 con dirección de Andreas Kriegenburg y pronto se realizaron otras versiones como la dirigida por Wojtek Klemm para el Deutsches Theater de Göttingen en 2012 o la dirigida por Maik Priebe para el Staatstheater de Núremberg en 2014. Fuera de Alemania, destacan algunos montajes como el dirigido por Ashley Tata para la compañía Necessary Digression en el teatro The Tank de Nueva York en 2019 o la versión dirigida por Jesús Urqueta en el Teatro Nacional Chileno en el mismo año. A pesar de presentar una difusión menor con respecto a la anterior obra seleccionada, *Am Swarzen See* supone una obra de madurez dentro de la dramaturgia de Dea Loher y analizarla junto a *Das letzte Feuer* permite indagar en la versatilidad estilística de la dramaturga y en la diversidad de recursos con los que aborda los discursos sociales que le inquietan.

Dentro del contexto británico, la selección de Mark Ravenhill se justifica debido a su posición como representante clave del teatro posmoderno británico. El dramaturgo es una de las figuras centrales en la eclosión del teatro In-Yer-Face durante los años noventa del siglo pasado. Este movimiento, sobre el que se profundizará en el capítulo correspondiente, supuso la culminación de un proceso en el que la dramaturgia británica venía inmersa, caracterizado por una aguda crítica social y la búsqueda de lenguajes

escénicos agresivos y confrontativos. En este sentido, Ravenhill se ha considerado uno de los referentes en la crítica a la cultura neoliberal, el consumismo y las feroces dinámicas capitalistas desde la escritura teatral. Su dramaturgia aborda con frecuencia la fragmentación identitaria y la crisis de valores contemporáneos y cuestiona las narrativas hegemónicas y la prevalencia de los grandes relatos, como se analizará más adelante. Además, incorpora reiteradamente elementos culturales y sociales propios de la era posmoderna en sus obras teatrales. Sus textos constituyen consecuentemente, un testimonio de las inquietudes de su tiempo. Por lo tanto, se configura como una de las figuras esenciales para estudiar la traslación al teatro de los cambios sociales posmodernos, eje central de esta investigación.

Además de sus ataques al consumismo y el liberalismo, temáticas sobre las que orbitan muchas de sus primeras obras de finales de los noventa y principios de los dos mil, Ravenhill ha continuado adaptando su escritura teatral a las nuevas problemáticas contemporáneas sin perder su esencia posmoderna. Esta continuidad creativa le ha permitido desarrollar una prolífica carrera dramática en la que ha abordado diversos temas sociales. En sus textos más recientes se advierte su preocupación por cuestiones profundamente actuales y relacionadas con su visión del mundo. *Ben and Imo* (*Ben e Imo*), estrenada por la Royal Shakespeare Company en 2024, explora la relación personal y laboral entre el reconocido compositor británico Benjamin Britten y la olvidada compositora Imogen Holst, con quien compuso la ópera *Gloriana* en 1953, con motivo de la coronación de Isabel II. En esta obra, Ravenhill no solo reivindica la figura de Imogen Holst, sino que lanza críticas veladas contra los recortes de la financiación gubernamental a las artes y plantea una reflexión crítica sobre el reinado de la monarca recientemente fallecida.

Su estreno posterior, *Run at It Laughing* (*Corre hacia él riéndote*), consistió en un ciclo de diez obras inéditas y de larga duración escritas y dirigidas por el propio Ravenhill que se representaron seguidas durante dos días en el Wilton's Music Hall de Londres en mayo de 2025. En estas piezas, el dramaturgo toma inspiración en la *commedia dell'arte* para explorar, desde la sátira, temas de migración, desigualdad social, convivencia contemporánea o sexualidad. La recaudación de esta producción fue dirigida al Proyecto Nia, que brinda servicios para mujeres y niñas víctimas de violencias sexuales. Asimismo, desde su nombramiento como codirector artístico del King's Head Theatre en 2021, ha

impulsado una programación inclusiva con el colectivo LGTBIQ+ con el objetivo de fomentar nuevas generaciones teatrales y proyectar futuros diversos con una perspectiva sociopolítica actualizada.

Todo ello evidencia su firme compromiso con los temas sociales de su tiempo y la manera en que utiliza su teatro como medio para plasmar su visión del mundo, lo que lo convierte en un caso de estudio particularmente pertinente para esta tesis. Como se aprecia en su trabajo reciente, su posicionamiento sociológico e ideológico es plenamente actual y no se limita a sus obras de juventud de los años noventa. Por ejemplo, con respecto al abordaje de temáticas LGTBIQ+ en su teatro, Mark Ravenhill ha declarado en conversación con Ben Yeoh:

In the last 15-20 years or so there's been quite an absence of those stories, particularly on the big stages [...]. Gay stories [...] became quite fashionable in the theatre in the late 80s, and into the 90s, and I am probably a beneficiary of that. But you just sort of assume that once those voices are there and those stories are being told that somehow that's going to continue. [...] There was suddenly an absence of those stories [...]. But I think now, [...] we've got a much more of a wider sense of those identities [...]. I think it's time to come back with that agenda and it's a different agenda from the 80s and 90s. It's a much broader, more diverse, more sort of fluid definition⁶ (Yeoh, 2021).

Al igual que Dea Loher, la presencia continuada de los trabajos de Ravenhill sobre los escenarios británicos justifican su elección como uno de los representantes más destacados de la dramaturgia del Reino Unido. Desde su debut en el Royal Court Theatre de Londres en 1996 con *Shopping and Fucking (Comprar y follar)*⁷, el dramaturgo ha trabajado con algunas de las compañías más relevantes del país como la Actors' Touring Company, Frantic Assembly o la Royal Shakespeare Company. Ha tenido una programación prácticamente ininterrumpida desde finales de los noventa hasta sus últimos estrenos mencionados recientemente y su nombre es recurrente en escenarios

⁶ “En los últimos 15 o 20 años ha habido una ausencia de esas historias, especialmente en los grandes escenarios [...]. Las historias gays [...] fueron bastante populares en el teatro a finales de los 80 y durante los 90 y probablemente yo fui no de los beneficiados por eso. Pero uno asume que, una vez que esas voces están presentes y esas historias se están contando, de algún modo eso va a continuar [...]. De repente, hubo una ausencia de esas historias [...]. Pero creo que ahora [...] tenemos una percepción mucho más amplia de esas identidades [...]. Creo que es momento de volver con esa agenda y es una agenda distinta a la de los 80 y 90. Es una definición mucho más amplia, diversa y, en cierto modo, fluida”. Traducción propia. Salvo que se indique lo contrario, todas las traducciones futuras son propias.

⁷ Aunque algunas traducciones del título mantienen el gerundio, hemos optado por *Comprar y follar* siguiendo una anécdota recogida por Sierz (2001). Cuando aún el equipo artístico estaba en el proceso de creación y el título preliminar del proyecto era *Fucking Diana*, una antigua compañera de colegio preguntó a Mark Ravenhill en qué estaba trabajando. Él contestó “Oh, I’m writing a shopping and fucking novel” (2001: 123) (“Oh, estoy escribiendo una novela sobre comprar y follar”). Este acabó siendo el título de la obra.

como el National Theatre –donde ha sido nombrado Associate Artist–, el Donmar Warehouse, el West End o el King’s Head Theatre. Su presencia en festivales como el Edinburgh Fringe, donde estrenó en 2007 su ciclo *Shoot / Get Treasure / Repeat* (*Disparar / Conseguir el tesoro / Repetir*) demuestra la atención constante que reciben sus trabajos dramáticos.

Con el fin de abordar de una manera más pormenorizada el análisis, en esta investigación nos centraremos principalmente en el período creativo que comprende su primera década como dramaturgo, desde su debut en 1996 hasta el año 2006. De ese intervalo temporal, hemos seleccionado los textos *Shopping and Fucking* y *Pool (No Water)* –*Piscina (sin agua)*– como las obras que serán objeto de análisis en esta investigación, a pesar de que también realizaremos un recorrido más superficial por otros trabajos de este período. Trabajaremos con las versiones originales de sus textos, editadas por Samuel French.

Shopping and Fucking, estrenada en 1996 por la Out of Joint Company con dirección de Max Stafford-Clark en el Royal Court Theatre de Londres, es sin duda su obra más representada y reconocida a nivel nacional e internacional. El mismo director, junto a Gemma Bodinetz, llevó a cabo el estreno norteamericano de la pieza en el New York Theatre Workshop de Nueva York en su temporada 1996-1997. En 1998, Thomas Ostermeier dirigió una versión en el Deutsches Theater Berlin que posteriormente se trasladó al Schaubühne Berlin y fue seleccionada en el festival Berliner Theatertreffen. Esta producción, además de ser uno de los hitos en los comienzos de la carrera del célebre director alemán⁸, supuso uno de los primeros y más exitosos montajes de una pieza del teatro In-Yer-Face en Alemania y puso en contacto la sensibilidad británica con la germánica.⁹ Además, contribuyó a aumentar la fama del dramaturgo en otros países de

⁸ Ostermeier subraya que este montaje fue un punto de inflexión para su forma de abordar la cuestión de la clase social en escena, una perspectiva que ha permanecido visible en muchos de sus trabajos posteriores. La crítica hacia el Reino Unido del *thatcherismo* y la generación desorientada, pobre y sin futuro que dejó tras de sí ha sido un tema que ha marcado una huella en sus trabajos escénicos posteriores. Véase el artículo de Casanova «Thomas Ostermeier: un tercio de la sociedad no se ve representada», (*La Vanguardia*, 5 de diciembre de 2019).

⁹ Matthias Heine indica que «este espectáculo influyó en la estética escénica como pocos otros en los años 90 [...] [y] marcó el inicio de un renacimiento de la figura del dramaturgo como un fuerte contendiente en el campo de la producción teatral». Añade que la producción de Ostermeier colocó a los jóvenes dramaturgos anglosajones como referentes de la nueva generación de autores alemanes y revalorizó la escritura teatral como un ámbito artístico desde el que se pueden realizar denuncias y cambios. Destaca que esta influencia contribuyó a que a finales de la década, la dirección de los teatros más prestigiosos del país fuera confiada a personalidades y compañías jóvenes, como demuestra la toma de posición del propio

Europa, debido a que el montaje de Ostermeier fue seleccionado en el Festival D'Avignon de 1999. Una primera producción francesa fue estrenada en 2001 en el Pépinière Opéra de Paris con dirección de Thierry Harcourt y se unió así a otras producciones europeas como la realizada por Nancho Novo en el Teatro Alfil de Madrid en 1999 o la producción que dirigió Ferdinando Bruni en el Teatro della Limonaia de Florencia, Italia, en el año 2000. En Latinoamérica, destaca el montaje que dirigió Mariano Stolkiner con traducción de Rafael Spregelburd en el Teatro El Extranjero de Buenos Aires, Argentina, en 2012. El impacto y difusión que ha tenido el texto dentro y fuera de las fronteras británicas justifican su selección en la presente investigación.

Además, la representación explícita de una sociedad dominada por el consumo y la mercantilización de cuerpos que realiza Ravenhill en esta obra la entronca con la crítica al capitalismo tardío que denuncian Bauman o Han. La presencia de personajes despersonalizados, adictos al sexo, al mercado y a la violencia demuestran un traslado de las dinámicas capitalistas al ámbito amoroso, como enuncia Illouz en sus textos. Además, dicha sexualidad desconectada de afecto o compromiso revela la emocionalidad simulada que desarrolla la autora, como se verá más adelante. Estos personajes presentan una ausencia de moral o ideología y están carentes de proyectos vitales. Son, en definitiva, sujetos inestables o líquidos. Por último, la búsqueda del shock o la brutalidad y la influencia de la cultura pop y lo superficial son características que convierten *Shopping and Fucking* en un texto de especial interés ante los objetivos de la tesis.

Pool (no water) es un texto estrenado en 2006 por Frantic Assembly, una compañía especializada en el teatro físico y colaborativo. Scott Graham y Steven Hogget dirigieron la puesta en escena que se estrenó en el Drum Theatre de Plymouth antes de pasar al Lyric Hammersmith Theatre de Londres, tras lo que el montaje realizó una gira por diversos teatros del país. El Diario *The Guardian*, en una crítica firmada por Lyn Gardner (2006), destacó lo impactante del texto y la combinación del lenguaje de Ravenhill con el trabajo físico de la compañía, lo que confirió una perspectiva cínica, dolorosa, amarga y explosiva al montaje. El estreno estadounidense fue llevado a cabo en 2012 por Ianthe Demos para la One Year Lease Theatre Company en el espacio independiente de teatro experimental 9th Space de Nueva York. En España, la compañía Íntims Produccions, con

Thomas Ostermeier como director artístico de la Schaubühne en 1999. Véase «Wie Shoppen & Ficken das Theater umkrempele», *Welt*, 16 de enero de 2008.

dirección de Anna Serrano, Elena Martín y Marc Salicrú, en coproducción con el colectivo artístico VVAA y el apoyo de la Fira Tàrrega 2017, la programó en la Sala Beckett en el año 2018. A pesar de haber tenido un recorrido comercial menor que el éxito internacional que fue *Shopping and Fucking*, consideramos que esta pieza merece especial atención debido a sus ejes temáticos y a la reformulación de las herramientas dramáticas que realiza Ravenhill con este trabajo.

Con respecto a *Shopping and Fucking, Pool (no water)* mantiene el enfoque de la capitalización de los cuerpos, pero esta vez no desde una perspectiva sexual sino tomando el cuerpo lesionado de una artista como espectáculo. Transita, así, conceptos como la fetichización del dolor y la apropiación simbólica. Además, incide en la teoría de la fragilidad de los vínculos sociales al retratar una comunidad de amigos líquida y hostil, con relaciones que fingen intimidad, pero que se son destructivas mutuamente. La competitividad, la apariencia y una confianza rota predominan en la obra. No obstante, su mayor diferencia con respecto al texto que se analizará previamente es su forma. Tras diez años de escritura teatral, Ravenhill se desmarca del lenguaje que predomina en sus primeras piezas (inmersas plenamente en la corriente In-Yer-Face) y comienza a experimentar con un texto con ausencia de un relato unificado. Presenta, así, una narración fragmentada, polifónica y sin estructura tradicional. En ella, no hay nombres propios ni personajes asignados ni acciones específicas. En este sentido, se denota una evolución formal considerable en relación a sus primeros trabajos. Esto enriquecerá el análisis, ya que podremos estudiar dos casos concretos de la producción dramática de Mark Ravenhill que presentan considerables diferenciaciones en cuanto a la forma.

En síntesis, la selección de Dea Loher y Mark Ravenhill como dramaturgos de referencia en esta investigación responde tanto a los ejes temáticos en torno a los que giran sus obras como a la coherencia formal con los postulados del pensamiento posmoderno que se examinarán en los próximos capítulos. Como se ha expresado previamente, ambos autores han desarrollado trayectorias consolidadas que, desde sus diversos contextos culturales, demuestran una preocupación por las problemáticas sociales contemporáneas y una reflexión crítica constante sobre las estructuras de poder, las relaciones humanas posmodernas, las dinámicas capitalistas, la identidad o la ausencia de grandes relatos, por nombrar solo algunas de sus inquietudes. Loher, con una escritura a caballo entre lo brechtiano y lo posdramático y Ravenhill, desde la provocación del In-Yer-Face hasta

algunos procesos escénicos más fragmentados, ejemplifican cómo el teatro puede encarnar los profundos cambios de la realidad posmoderna a los que se atiende en esta tesis. Asimismo, la elección de *Das letzte Feuer*, *Am Schwarzen See*, *Shopping and Fucking* y *Pool (no water)* como textos sobre los que se aplicará el análisis específico permitirá un estudio entre formas y discursos que comparten una raíz común: el deseo de realizar un retrato expositivo de nuestro tiempo.

1.4 Objetivos de la investigación

Como se ha expresado con anterioridad, la hipótesis que plantea esta investigación se articula en torno a la idea de que el pensamiento de la posmodernidad constituye el marco teórico y cultural subyacente de un tipo específico de dramaturgia contemporánea que emerge a partir de las últimas décadas del siglo XX. Así, se sugiere que los textos de autores como Dea Loher o Mark Ravenhill no solo responden a un cambio dramático, sino que reflejan y dialogan activamente con los postulados del pensamiento posmoderno y funcionan como un espejo crítico de las transformaciones culturales y sociales recientes. Con el fin de demostrar la citada hipótesis, nos proponemos una serie de objetivos.

El propósito principal de la tesis es:

Analizar la conexión entre el cambio de paradigma posmoderno y las transformaciones dramáticas durante la última década del siglo XX y los primeros años del XXI mediante el estudio de dos casos concretos: Dea Loher y Mark Ravenhill.

Que se divide en los siguientes ejes:

- Estudiar la relación entre los temas imperantes en la dramaturgia de estos autores y las teorías de filósofos y sociólogos que analizan la posmodernidad como Jean-François Lyotard, Zigmunt Bauman, Byun-Chul Han o Eva Illouz. En este sentido, se pretenden identificar los diálogos y las confluencias con el pensamiento posmoderno en los temas abordados por Dea Loher en *Das letzte Feuer* y *Am Schwarzen See* y en los abordados por Mark Ravenhill en *Shopping and Fucking* y *Pool (no water)*.

- Establecer un sistema de análisis que permita abordar los textos de estos autores desde la perspectiva que se plantea en la hipótesis de esta tesis. Con el mismo, nos proponemos estudiar las herramientas dramáticas imperantes en las obras seleccionadas y su relación con las teorías de la posmodernidad.
- Analizar las analogías y discrepancias en el tratamiento tanto temático como formal de la realidad posmoderna en las dramaturgias de Mark Ravenhill y Dea Loher. Rastrear los motivos de estas coincidencias o divergencias y diseccionarlas.

Por último, anotamos otra aspiración complementaria que enriquecerá la investigación:

- Estudiar la posibilidad de que tanto la dramaturgia de Mark Ravenhill como la de Dea Loher sean dos casos paradigmáticos de una nómina de dramaturgos y dramaturgas del ámbito contemporáneo que se encuentran explorando temáticas similares y que, además, están en la búsqueda de estrategias dramáticas comunes para plasmar una visión del mundo concreta. En este sentido, esbozar posibles líneas diversas de escrituras teatrales análogas que coexistan con las analizadas en la presente tesis.

1.5 Tentativa de traslación escénica de la investigación

De manera paralela al proceso de investigación, ha surgido un proyecto escénico relacionado con los preceptos de esta tesis: la obra *Pensé que mi vida iba a ser distinta*, estrenada por la compañía Mómerat Teatro en junio de 2025, dentro de la línea #EnElFoco, que programa el Instituto Canario de Desarrollo Cultural, que depende del Gobierno de Canarias.

En un anexo, se apuntará cómo ha sido el proceso creativo y su vinculación con este estudio. Además, se aportarán algunas imágenes del proyecto y se referenciarán declaraciones del Gobierno de Canarias sobre el estreno. Esta traslación escénica de la investigación busca ampliar la mirada sobre los objetos de estudio seleccionados desde un prisma artístico. Se plantea, así, como una posible contribución al fortalecimiento del vínculo entre teoría y práctica escénica.

2. Metodología y marco teórico de la investigación

A la hora de elaborar la presente tesis, resultó crucial, para comenzar, establecer con claridad cuáles eran los sustratos sociológicos y filosóficos sobre los que se fundamentaría la investigación. En consecuencia, una de las primeras labores fue consultar la bibliografía de los autores y autoras que se consideraron referentes para el planteamiento de la hipótesis principal. En el presente capítulo se pretende delinear una visión general del marco conceptual en el que desarrollan su dramaturgia tanto Dea Loher como Mark Ravenhill. Será necesario profundizar en algunos conceptos básicos de filosofía y sociología que definen los grandes cambios producidos en las últimas décadas del siglo XX y las primeras del XXI. Será de especial interés apreciar cómo estos dramaturgos identifican dichos cambios en su entorno, los analizan y los plasman en su teatro a través de herramientas dramáticas. Las siguientes páginas, por lo tanto, serán un viaje conducente a lo teatral desde lo filosófico y lo sociológico. De esta manera, se analizará la dramaturgia de Loher y Ravenhill y se dejará constancia de la influencia de determinados aspectos filosóficos y sociológicos en sus textos dramáticos.

2.1 Lyotard y la posmodernidad

El punto de partida se sitúa en la ruptura que realizó Jean-François Lyotard al teorizar el concepto de posmodernidad. A raíz de esta noción, la presente investigación desarrollará diversos discursos de pensamiento de otros autores y autoras que afectan a lo social en general y a lo teatral en particular. En este sentido, se pretende dibujar un mapa general de algunas teorías sociológicas y filosóficas de finales del siglo XX que han afectado a la evolución del arte y, más concretamente, del arte dramático.

El posmodernismo que define Lyotard en textos como *La condición postmoderna*, publicado en 1979, supone una escisión de la idea de totalidad que, según él, imperaba en el campo del saber desde la Ilustración. De acuerdo con los preceptos que desarrolla en el citado libro (2020), se considera moderna la ciencia que se refiere a los grandes conceptos filosóficos –o a los grandes relatos, en terminología del propio autor– para legitimarse. Esta relación entre ciencia y filosofía para encontrar la verdad absoluta se rompe en el siglo XX y genera un tránsito hacia la posmodernidad. A partir de ese momento, la humanidad deja paulatinamente de entender el mundo como algo total, es decir, a través de esquemas newtonianos en los que a cada causa le corresponde una consecuencia. Esto supone, en otras palabras, el fin de los grandes relatos. Según Lyotard:

Se tiene por postmoderna la incredulidad con respecto a los metarrelatos [...]. Al desuso del dispositivo metanarrativo de legitimación corresponde especialmente la crisis de la filosofía metafísica [...]. La función narrativa pierde sus functores, el gran héroe, los grandes peligros, los grandes periplos y el gran propósito (2020:10).

Al analizar los postulados de Lyotard, Vásquez (2011) concluye que la voluntad posmoderna consiste en la oposición a «la justificación general de toda la realidad, es decir, la dotación de sentido a toda la realidad» (2011: 289) a través de un solo discurso de pensamiento. De acuerdo con este autor, no es posible que una justificación teórica sea total, esto es, que abarque todo lo real sin caer «en alguna paradoja lógica o alguna insuficiencia en la construcción» (2011: 289). En síntesis, los metarrelatos son incapaces de sostener la totalidad del saber universal. Al definir este último concepto, añade:

Los metarrelatos son las verdades supuestamente universales, últimas o absolutas, empleadas para legitimar proyectos políticos o científicos. Así por ejemplo, la emancipación de la humanidad a través de la de los obreros (Marx), la creación de la riqueza (Adam Smith), la evolución de la vida (Darwin), la dominación de lo inconsciente (Freud), etc (Vásquez, 2011: 289).

Por lo tanto, a raíz de la aparición de la posmodernidad, los discursos totalizadores como los citados anteriormente (Marx, Smith, Darwin o Freud) comienzan a perder fuerza a favor de otros discursos de pensamiento más críticos y que admitan antítesis o subjetividades.

El hombre postmoderno no cree ya los metarrelatos, el hombre postmoderno no dirige la totalidad de su vida conforme a un solo relato, porque la existencia humana se ha vuelto tan enormemente compleja que cada región existencial del ser humano tiene que ser justificada por un relato propio, por lo que los pensadores postmodernos llaman microrrelatos. [...] El hombre postmoderno vive la vida como un conjunto de fragmentos independientes entre sí, pasando de unas posiciones a otras sin ningún sentimiento de contradicción interna, puesto [que] éste entiende que no tiene nada que ver una cosa con otra (Vásquez, 2011: 290).

Esta deslegitimación de los grandes relatos para explicar el mundo parte, según Gianni Vattimo, de la filosofía de Nietzsche y Heidegger. De acuerdo con las publicaciones de este autor (2006), la teoría del nihilismo de ambos filósofos es un precedente claro y fundamental para el advenimiento de la posmodernidad. Tanto Nietzsche como Heidegger coinciden, desde planteamientos diversos, en que ha llegado el momento de la desvalorización de los conceptos totales y supremos. La influencia de estos autores en el pensamiento posterior ha ido vaciando de manera paulatina la filosofía occidental de la confianza en los juicios absolutos, tal y como se puede advertir en el trabajo de Philippa Foot (1920-2010), el propio Lyotard (1924-1998), Zygmunt Bauman (1925-2017), Jean

Baudrillard (1929-2007), Jacques Derrida (1930-2004), Mary Joe Frug (1941-1991) o Judith Butler (1956-).

Asimismo, los convulsos acontecimientos históricos que sacuden gran parte del siglo XX son otro de los detonantes de la postmodernidad. Las continuas crisis económicas, el auge de los fascismos, las dos Guerras Mundiales o la Guerra Fría pusieron en evidencia el fallo de las verdades universales. Moret (2012) destaca el fin de la Segunda Guerra Mundial como el punto de inflexión a partir del cual el mundo no vuelve a ser el mismo y las grandes teorías del saber comienzan a ser puestas en entredicho.

De repente, el Progreso, que hasta estas fechas seguía el modelo de una curva ascendente de acuerdo con la Modernidad, deja de hacerlo, y precipita la Historia en un movimiento descendente. El avance científico impresionante realizado por Albert Einstein no sirvió para mejorar lo cotidiano de los ciudadanos, sino que sus frutos acabaron en la realización de un arma nunca vista antes, capaz de acabar en unos segundos con la vida de decenas de miles de personas y de decidir el final de una guerra. A partir de 1945, pues, es cuando el Progreso se alterna con fases de Decadencia, de duración más o menos larga (Moret, 2012: 341).

En definitiva, durante el siglo XX la filosofía se impregnó de nihilismo y de nuevos planteamientos, el capitalismo se demostró ineficaz en numerosas crisis económicas, los regímenes políticos totalitarios resultaron un fracaso y los avances científicos fueron utilizados a favor de inquietudes bélicas y destructoras. No es de extrañar, por tanto, que pensadores como Lyotard hayan teorizado acerca de la desconfianza hacia los grandes relatos en la segunda mitad del siglo. Ni la filosofía, ni el capitalismo, ni la política totalitaria, ni siquiera la ciencia habían sido capaces de dar respuestas únicas y válidas a los problemas de la realidad. Por lo tanto, había llegado el momento de la superación del modernismo y la inmersión en una nueva realidad posmoderna.

Este cambio de paradigma se vio reflejado, evidentemente, en el arte. Antes de entrar a definir el posmodernismo aplicado al arte literario, es necesario esclarecer qué fue el modernismo. En otras palabras, si se parte de la base de que el posmodernismo es una superación de los grandes relatos que dominaban el mundo con anterioridad, es preciso conocer cuáles eran esos grandes relatos. En este sentido, el análisis de la estética modernista en la literatura es crucial para comprender la dimensión de las teorías de Lyotard.

El novelista y crítico literario inglés David Lodge apunta que el modernismo «dio la espalda a la idea tradicional del arte como imitación y en su lugar puso la idea del arte como una actividad autónoma» (1982: 4). De acuerdo con este autor, la creación modernista se basaba en la superación del arte como reproducción veraz de la vida que, con la excepción romántica, se había prolongado desde el clasicismo hasta el realismo del siglo XIX. Por lo tanto, la irrupción modernista aportó un camino hacia la evasión y la abstracción, avalado por la influencia del psicoanálisis y de diversas teorías filosóficas que ponían en valor la subjetividad por encima del realismo.

Este cambio de paradigma se puede advertir anticipadamente en la poesía de Baudelaire (1821-1867) o Rimbaud (1854-1891) que aúnan características simbolistas y decadentistas. Dicha tendencia de alejarse de lo canónico tuvo su ramificación en poetas posteriores europeos como Yeats (1865-1939) o incluso Federico García Lorca (1898-1936), entre otros. En la narrativa europea, es perceptible asimismo una significativa ruptura con el realismo precedente en las novelas de Marcel Proust (1871-1922), Virginia Woolf (1882-1941) o Franz Kafka (1883-1924). En cuanto a la escritura teatral, es posible encontrar las primeras reacciones al realismo decimonónico en la etapa simbolista de Strindberg (1849-1912), algunas obras de Oscar Wilde (1854-1900) y de Maeterlinck (1862-1949), pero, sobre todo, a raíz del *Ubu Roi (Ubu Rey)* de Alfred Jarry (1873-1907), que abrió la puerta a las vanguardias históricas de autores continentales como Samuel Beckett (1906-1989), Eugène Ionesco (1909-1994), Harold Pinter (1930-2008) o Fernando Arrabal (1932-). En la dramaturgia estadounidense es preciso destacar a Tennessee Williams (1911-1983), Arthur Miller (1915-2005) o Edward Albee (1929-2016). Todos estos autores y autoras comparten la voluntad de superación del realismo en mayor o menor medida a través de experimentaciones formales y de perspectivas considerablemente más subjetivas. David Lodge añade:

El principio fundamental de la estética antes de la era moderna sostenía que el arte imitaba la vida y por ello era, en definitiva, responsable por ella: el arte debía decir la verdad acerca de la vida y contribuir a hacerla mejor [...]. La premisa básica de que el arte imitaba la realidad prevaleció en Occidente desde la época clásica hasta finales del siglo XVIII, cuando empezó a ser desafiada por las teorías románticas de la imaginación. Tuvo un breve resurgimiento con el importante desarrollo de la novela realista en el siglo XIX, pero hacia finales de siglo el principio había sido completamente alterado. “La vida imita al arte”, declaró Oscar Wilde, aludiendo a que construimos la realidad que percibimos a través de estructuras mentales que son culturales, es decir, no naturales en su origen, y a que el arte será el más indicado para cambiar y renovar esas estructuras cuando se prueben insuficientes (1982: 4).

Lyotard (1999), por su parte, considera como moderno todo el arte nostálgico, es decir, el arte que perpetúa los grandes relatos. Además, de acuerdo con sus teorías, el arte moderno siempre busca lo representable y utiliza formas conocidas que permitan la inmediata identificación por parte del individuo. En este sentido, el arte moderno, a pesar de haber roto el vínculo con la tradición representativa de la realidad, se rige siempre por una serie de preceptos fijos que lo hacen reconocible y, por lo tanto, satisfactorio. En otras palabras: «es una estética de lo sublime, pero nostálgica; permite que lo impresentable sea alegado tan sólo como contenido ausente, pero la forma continúa ofreciendo al lector o al contemplador, merced a su consistencia reconocible, materia de consuelo y placer» (1999: 25).

El arte posmoderno, por otro lado, es aquel que no se rige por los preceptos establecidos y que tiene como objetivo la búsqueda de lo irrepresentable. Existe, por lo tanto, una libertad de creación y de experimentación mucho mayor con respecto a la estética moderna.

Lo postmoderno sería aquello que [...] alega a lo irrepresentable [...], aquello que se niega a la consolación de las formas bellas, al consenso de un gusto que permitiría experimentar en común la nostalgia de lo imposible [...]. Un artista, un escritor posmoderno están en la situación de un filósofo: el texto que escriben, la obra que llevan a cabo, en principio, no están gobernados por reglas ya establecidas y no pueden ser juzgados por medio de un juicio determinante [...]. El artista y el escritor trabajan sin reglas. (1999: 25).

En definitiva, y de manera muy resumida, los conceptos principales de este filósofo se podrían concentrar en su célebre cita: «Guerra al todo. Demos testimonio de lo irrepresentable» (1999: 26).

Para trasladar esta esencia a la literatura, los autores y las autoras han desarrollado una serie de herramientas de creación que les permitan experimentar con la escritura posmoderna. Lodge (1982), recopila y define estas características que, según él, otorgan a los creadores y creadoras la posibilidad de retomar «la crítica modernista al realismo tradicional» (1982: 15). Sin embargo, a diferencia de sus antecesores, los posmodernistas intentan «trascender, o dar un rodeo, o ir por debajo del modernismo, que aún a través de su experimentación formal y complejidad sostenía frente al lector la promesa del significado, si no de *un* significado» (1982: 15). Estas características o, como Lodge las denomina, «vías alternativas» (1982: 16) son la «contradicción, permutación, discontinuidad, aleatoriedad, exceso y cortocircuito» (1982: 16). A través de estas

estrategias se pretende encontrar lo irrepresentable y la total desconexión con las poéticas precedentes, algo que no estaba entre los objetivos principales del modernismo.

A pesar de que Lodge aplica estas estrategias a la narrativa, es posible hallarlas en muchas de las propuestas dramáticas que se engloban bajo la categoría de posmodernas. Con el fin de clarificar estas vías con algunos ejemplos, es posible advertir la contradicción en obras como *Attempts on Her Life (Atentados sobre su vida)* (1997), de Martin Crimp (1956-), en la que se intenta definir a una mujer en diecisiete secuencias distintas que, en muchas ocasiones, son antagónicas. Un tipo de permutación o de continuos cambios es apreciable en la obra *Am Schwarzen See (Junto al lago negro)* (2012) de Dea Loher (1964-), en la que los personajes de Else y Johnny varían interminablemente de casa y de trabajo en un ciclo permanente. Esta tendencia a los cambios constantes conduce naturalmente a una discontinuidad y a la división en breves secuencias independientes que poco a poco van conformando –o no– un todo, tal y como se ocurre en este mismo texto. La aleatoriedad en el proceso creativo está presente en algunos de los trabajos de Angélica Lidell (1966-) y el exceso, por otro lado, en el lenguaje extraordinariamente metafórico de ciertos textos de Koltés (1948 – 1989). Por último, el cortocircuito que buscan los dramaturgos y dramaturgas «para provocar un shock en el lector y de este modo resistir el encasillamiento en las categorías convencionales de lo literario» (1982: 19) se puede hallar en textos como *4.48 Psychosis* (1999), de Sarah Kane (1971 – 1999).

2.2 Liquidez y atomización: el mundo tras la irrupción postmoderna

Diferentes corrientes de pensamiento posteriores a Lyotard han demostrado tener un punto de vista sobre el mundo contemporáneo común al de la dramaturgia sobre la que se centra esta tesis. Acercarse a estas disertaciones sobre la vida actual es necesario en tanto que establecen las claves conceptuales que definen la realidad en la que viven los personajes de Loher y Ravenhill, entre otros. A continuación, se desarrollarán una serie de ideas de diferentes autores que, desde la sociología o la filosofía, han ayudado a delimitar el mundo en el que se desarrollan piezas como *Pool (no water) (Piscina (sin agua))* (2006) o *Das letzte Feuer (El último fuego)* (2008). No se pretende demostrar que Loher y Ravenhill estudiaran la filosofía posmoderna en profundidad como inspiración para su teatro, pero es evidente que ambos han planteado un cambio de paradigma muy

similar en la modernidad a los cambios de los que hablan teóricos: unos desde el punto de vista filosófico-sociológico y otros desde una perspectiva dramaturgica.

Durante la investigación, seguiremos en numerosas ocasiones los postulados de Zygmunt Bauman (1925–2017), sociólogo y filósofo polaco que centró muchas de sus disertaciones en torno al mundo posmoderno y cómo este afecta a las conductas humanas. Algunas de sus ideas serán desarrolladas en este capítulo, ya que su visión de la realidad está en sintonía con las tendencias dramaturgicas de Loher y Ravenhill. De acuerdo con él, los artistas son el primer colectivo que comprende y expone los cambios a su alrededor. En sus propias palabras:

De ahí que una y otra vez sea el artista el primero en percibir, sentir, aprehender, articular y mostrar (haciendo visible e inteligible) lo nuevo, lo que está por nacer, las formas emergentes [...]; y que, sólo en un segundo momento, y gracias al trabajo previo de los artistas, los estudiosos de la vida social las perciban, mastiquen y digieran (Bauman, 2014: 96).

Sin embargo, está claro que muchos de estos autores no son ajenos a la filosofía. Dea Loher, por ejemplo, estudió dicha carrera en la Universidad de Múnich. Por este motivo, sus textos siempre están fundamentados desde una perspectiva esencialmente filosófica. Ante obras como las de Dea Loher o Ravenhill, se entiende claramente cómo el teatro es el resultado de la sociedad que lo crea. En este sentido, será de gran interés explorar las relaciones entre las propuestas teóricas sobre el mundo posmoderno y el teatro de estos dramaturgos, ya que, en sus escritos –ya sean ensayos u obras teatrales– todos tratan de comprender algo mejor la realidad contemporánea.

2.2.1 La cuestión temporal. Bauman y la liquidez

Los tiempos contemporáneos se caracterizan, según el sociólogo Zygmunt Bauman, por su estado líquido, es decir, por los continuos cambios. Esta idea está desarrollada ampliamente en muchas de sus publicaciones. En ellas, el pensador polaco elabora una de las teorías más debatidas para concebir la posmodernidad. En consecuencia, sus planteamientos son fundamentales para comprender el mundo contemporáneo.

De acuerdo con Bauman, la humanidad vivía anteriormente en un mundo sólido en el que todo era estable y casi eterno. Sin embargo, el abandono del estado sólido de la realidad ha llevado a la civilización a vivir en un entorno inseguro, inestable y desconocido. En

este sentido, los seres humanos buscan desesperadamente nuevas herramientas para la supervivencia en esta vida líquida, pues el ritmo frenético e incierto de la sociedad les abrumba. En sus propias palabras:

La vida líquida es una vida precaria y vivida en condiciones de incertidumbre constante. Las [...] preocupaciones que perturban esa vida son las que resultan del temor [...] a que no podamos seguir el ritmo de unos acontecimientos que se mueven con gran rapidez, a que nos quedemos rezagados, a no percatarnos de las fechas de caducidad, a que tengamos que cargar con bienes que ya no nos resultan deseables (Bauman, 2017: 10).

Por lo tanto, la continua aceleración a la que se ha visto sometido el modo de vida contemporáneo ha creado una nueva manera de vivir en la civilización. Esta liquidez afecta a todos los planos de la realidad humana y define el siglo contemporáneo, de acuerdo con el pensador. Se estaría hablando de un proceso positivo si la licuación de la realidad hubiera sido voluntaria, esto es, si los humanos hubieran sido libres de derretir la modernidad por un interés propio. No es el caso. Como especifica Bauman (2017), lo trágico de este suceso recae en que la humanidad se ha visto forzada a vivir en un mundo cada vez más líquido sin haberlo deseado. Por lo tanto, los perjudicados que deben subsistir en la fluidez no son libres de escoger otro modo de vida: están condenados a flotar sobre los vaivenes acuosos de la modernidad.

A continuación, mencionaremos algunos de los principales motivos que, de acuerdo con el sociólogo, justifican que la civilización actual se vea abocada a un mundo de liquidez. Por un lado, el paso de una economía industrial a una economía global de mercado ha flexibilizado la esfera laboral. Este capitalismo tardío y digital ha disuelto algunas certezas pretéritas como el empleo estable o el estado de bienestar, que poco a poco se van viendo amenazados por las dinámicas asfixiantes del mercado. Por lo tanto, la seguridad profesional deja de ser una base tan sólida como lo era antaño. Esto se relaciona directamente con la primacía de la sociedad del consumo y la inmediatez, en la que lo importante es lo nuevo y no lo duradero. Asimismo, la deslocalización del poder político es otro de los motivos de la caída irrevocable en una vida líquida. Debido a la movilidad continua del capital y a la incapacidad de los gobiernos a llevar el control de la vida ciudadana –ya que esta está en manos de actores globales como corporaciones u organismos financieros– se genera una desorientación y un escepticismo de las sociedades hacia las sólidas instituciones democráticas. Por último, el auge del individualismo y la caída paulatina o la reformulación de entidades que pretéritamente

estructuraban la vida de la sociedad como la Iglesia, el Estado-nación o la familia también contribuyen al derrumbe de los conceptos estables y consolidados del pasado.

En un mundo en el que todo cambia y es desechado, la principal habilidad que hay que desarrollar es la de eliminar lo anterior. Es necesario poder borrar lo precedente para ser capaces de avanzar en el eterno devenir que conforma la existencia. Por ello, «la información que más necesitan los practicantes de la vida moderna líquida [...] no es la de cómo empezar o inaugurar, sino la de cómo clausurar» (Bauman, 2017:11). Siguiendo al sociólogo polaco, si la capacidad que más necesitamos para enfrentarnos al posmodernismo es la de reemplazar, el ser humano se ve obligado a dejar a un lado todo lo precedente con el menor dolor posible y prepararse para el porvenir. Y es que, en la actualidad, el futuro llega mucho más rápido de lo que se espera. Esta convicción crea un mundo quebradizo e inconstante de total desconcierto que conforma la base filosófica de este estudio.

Por otro lado, los valores que sustentan la nueva existencia, al ser líquidos y cambiantes, son también profundamente frágiles. Consecuentemente, es preciso caminar sobre el mundo con la mayor ligereza posible, ya que se corre el riesgo de quebrar el endeble y precoz tejido moral de la sociedad. Si en la volubilidad actual se transmutan continuamente unos valores por otros, no es posible que estos se solidifiquen y se asienten. Por lo tanto, ya no hay nada objetivo y absoluto: vivimos en un mundo en perpetuo desorden. Continuando con esta idea, Bauman apunta que la clave para la supervivencia está –además de en la capacidad de clausurar y eliminar sin dolor– en la velocidad:

En un mundo pretérito en el que el tiempo se movía con mucha mayor lentitud [...], las personas intentaban salvar la angustiosa distancia existente entre la pobreza de una vida breve y mortal y la riqueza infinita del universo eterno mediante las esperanzas de reencarnación o de resurrección. En nuestro mundo [...], si nos movemos con la suficiente rapidez [...], podemos seguir apiñando aún más vidas en el espacio temporal de una vida mortal (tantas, posiblemente, como las que nos podrían aguardar en la eternidad) (Bauman, 2017: 18 y 19).

El ser humano se ve despojado, por lo tanto, de un mundo trascendente o ideal en el que pueda desarrollar otra vida distinta después de la muerte. El devenir en su propia vida ha sido tan frenético, que ya ha tenido el tiempo de experimentar todas las vidas posibles de una supuesta eternidad. Este cambio influye decisivamente en las conductas humanas del siglo XXI y en sus relaciones con el entorno.

En cuanto a su relación con el arte, Bauman (2014) percibe una ambivalencia. Por un lado, el sociólogo comprende el arte como una herramienta para salvarse de la muerte. Esto lo resume en su célebre frase: «Gracias al arte, una y otra vez la muerte queda reducida a su verdadera dimensión: es el fin de la vida, pero no el límite de lo humano» (Bauman, 2014: 17). Por otro lado, sin embargo, concluye que la producción artística se adapta a la liquidez en tanto que huye cada vez más de lo eterno. En este sentido, han surgido tendencias que evitan lo duradero y buscan la recepción del espectador en un aquí y ahora concreto. El *happening* o el *performance art* han ganado relevancia porque se adecúan a la aceleración de la sociedad y a su inquietud por la inmediatez. Asimismo, la concepción líquida del mundo fue rápidamente reflejada en la literatura dramática por numerosos dramaturgos y dramaturgas. Continuando con estas ideas, se componen personajes y tramas absolutamente licuados que representan un reflejo del pensamiento filosófico de la liquidez moderna. Además, se buscan estructuras dramáticas que sean una refracción de este modelo de pensamiento. En definitiva, como se verá a lo largo de esta investigación, en un mundo voluble e incierto, el teatro ofrece textos escénicos sumergidos en los líquidos de la contemporaneidad.

2.2.2 Han. Rendimiento y aceleración

Otro de los referentes a los que fue necesario aproximarse durante las primeras fases de la investigación fue al filósofo Byung-Chul Han, quien expone en su ensayo *La sociedad del cansancio* el concepto del sujeto de rendimiento. De acuerdo con este pensador (2019b), la humanidad vive en un sistema que promueve la efectividad, la productividad y el cumplimiento individual de los propios sueños. En este sentido, en contraposición a una sociedad disciplinaria en la que rigen las órdenes y prohibiciones, la civilización ha avanzado hacia un modelo en el que impera el mandato positivo del poder hacer. Esta aparente libertad –y la represión de la negatividad en favor de una positividad constante– deriva en formas de violencia que se internalizan y generan sujetos agotados y deprimidos:

El lamento del individuo depresivo, “Nada es posible”, solamente puede manifestarse dentro de una sociedad que cree que “Nada es imposible”. No-poder-poder más conduce a un destructivo reproche de sí mismo y a la autoagresión [...]. La depresión es la enfermedad de una sociedad que sufre bajo el exceso de positividad. (Han, 2019b: 30).

Uno de los aspectos en los que más incide el sociólogo es en la procedencia de estas dinámicas de violencia. Paradójicamente, en la sociedad contemporánea es el propio individuo quien se explota a sí mismo física y emocionalmente con el fin de rendir cada vez más. Al desaparecer los valores totales que ordenaban el mundo y bajo los que había que comportarse como sujetos de obediencia, la humanidad se ve sobrepasada por el hecho de ser responsable de su propia vida:

El sujeto de rendimiento está libre de un dominio externo que lo obligue a trabajar o incluso lo explote. Es dueño y soberano de sí mismo. De esta manera, no está sometido a nadie, mejor dicho, solo a sí mismo [...]. La supresión de un dominio externo no conduce hacia la libertad [...]. El sujeto de rendimiento se abandona a la *libertad obligada* [...]. El exceso de trabajo y rendimiento se agudiza y se convierte en autoexplotación [...]. El explotador es al mismo tiempo el explotado. Víctima y verdugo ya no pueden diferenciarse (Han, 2019b: 30 y 31).

De acuerdo con Han (2019a), esta sociedad del rendimiento propicia el individualismo, ya que se intentan borrar todas las diferencias existentes entre las personas. Los sujetos se encuentran en un enjambre común que desdibuja las clases e incluye a quienes participan en el sistema capitalista. Todos se encuentran en un modelo en el que existe la explotación propia sin dominación clara y en el que es imposible generar un sentimiento de comunidad que propicie una resistencia hacia el orden neoliberal. Esto denota una ausencia de relaciones sociales sólidas y describe un contexto en el que los sujetos se encuentran atomizados y desvinculados entre sí. En este entorno, en lugar de encontrar refugio en el otro, el ser humano se pliega sobre sí mismo y, en muchos casos, se entrega a la tecnología. No obstante, la digitalización y la aparente libertad de movimiento de los nuevos tiempos derivan en una nueva esclavitud:

Los aparatos digitales [...] transforman todo lugar en un puesto de trabajo y todo tiempo en un tiempo de trabajo. La libertad de la movilidad se trueca en la coacción fatal de tener que trabajar en todas partes [...]. Cada uno lleva consigo de aquí para allá el puesto de trabajo como un campamento. Ya no podemos escapar (2019a: 59).

Además, el sociólogo (2022) también describe la contemporaneidad como una sociedad de la transparencia en la que la exposición voluntaria del yo en el entorno digital opera nuevamente como mecanismo de control. Así, los sujetos ya no son vigilados por un estamento superior propio de una sociedad disciplinaria. Al contrario, son los propios individuos quienes se exhiben a sí mismos en un modelo de vigilancia autoimpuesta.

En síntesis, de acuerdo con Byung-Chul Han, la sociedad capitalista contemporánea ha convertido a la humanidad en una red de sujetos de rendimiento que se autoexplotan y se

exponen continuamente bajo una aparente libertad que no son capaces de gestionar¹⁰. En este sentido, surgen individuos agotados y sobrepasados por sus propias autoexigencias. Este modelo será utilizado Dea Loher y por Mark Ravenhill en la construcción de muchos de sus personajes.

En cuanto a la cuestión temporal, Han, en *El aroma del tiempo* (2020a), sentencia que la aceleración del mundo que implicaba la liquidez baumaniana es solo un síntoma de un proceso mucho más complejo que denomina la «atomización del tiempo». Algunos de los efectos de esta transformación que comenta Han (2020a) son la dispersión temporal y la ausencia de sensación de duración. Es decir, al dejar de estar regido por una estructura estable y ordenada, el tiempo se fragmenta y todos los momentos comienzan a ser semejantes entre sí. En consecuencia, la temporalidad deja de ser considerada una narración, esto es, un relato continuado en el que todos los puntos están relacionados. Por el contrario, se percibe como una sucesión de puntos aislados e inconexos. De ahí el término de la atomización: el ser humano va saltando de átomo en átomo sin ningún sentido de la continuidad. Han considera este proceso profundamente negativo para el ser humano y denomina las teorías de Bauman como ingenuas o reduccionistas. No obstante, coincide con el sociólogo polaco en la influencia que tiene en el mundo de contemporáneo la incapacidad de clausurar. Para Han, esta es la verdadera raíz del problema que ha llevado a la humanidad a atomizar el tiempo. En sus propias palabras:

La tesis de la aceleración no detecta el verdadero problema, que consiste en que la vida actual ha perdido la posibilidad de *concluirse* con sentido (*sinnvoll*). De ahí proceden el ajeteo y el nerviosismo que caracterizan a la vida actual. Se vuelve a empezar una y otra vez, se hace *zapping* entre las «opciones vitales», porque ya no se es capaz de llegar hasta el fin de una posibilidad. Ya no hay historia ni unidad de sentido que colmen la vida. La idea de la aceleración de la vida para su maximización es errónea. Si se observa con detenimiento, la aceleración se descubre como una inquietud nerviosa que da tumbos de una posibilidad a otra. Nunca se llega a la tranquilidad, es decir, a un final (Han, 2020a: 26).

De acuerdo con las ideas de este filósofo, la aceleración del mundo no tiene como objetivo final experimentar todas las vidas posibles, como indicaba Bauman. Por el contrario, esta aceleración es un síntoma de la desesperación humana por buscar alguna posibilidad vital con sentido. Esto es, la vida cambia constantemente porque el ser

¹⁰ Un retrato similar del contexto contemporáneo puede encontrarse en *La corrosión del carácter. Las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo*, en el que Richard Sennet (2019) analiza la ansiedad que genera la flexibilidad del trabajo capitalista en los individuos y cómo esta corroe sus vidas privadas y públicas.

humano es incapaz de encontrar una opción que satisfaga sus necesidades y le permita estar en el mundo sosegadamente. Se habla, por tanto, de una realidad en continuo cambio por el desasosiego de no encontrar significado alguno. De esta manera, Han dibuja un mundo de infinitos nuevos comienzos, pero ningún final reposado. Al contrario, lo que ocurren son innumerables desenlaces abruptos que llevan a intentar un nuevo inicio de una nueva posibilidad.

Asimismo, este filósofo señala que la humanidad vive en un presente al que «le falta todo tipo de tensión» (Han, 2020a: 20). Tras analizar temporalmente las épocas en las que ha vivido el ser humano, Han concluye que, en el mundo mítico, se vivía en un «presente duradero» (2020a: 30) debido al efecto del eterno retorno. Toda la verdad estaba en los dioses y en sus acciones sobre el mundo, que aportaban significación absoluta. Por tanto, afirma que, en esos tiempos, «cada acontecimiento refleja la sustancia del mundo, eterna e inmutable. No hay movimiento alguno que pueda llevar a la variación del orden existente» (2020a, 29 y 30). El presente tiene un valor duradero porque nada puede hacer cambiar la verdad mítica irrefutable. Lo que se conoce hoy acerca de la realidad es lo mismo que se conocía ayer y que se conocerá mañana porque los dioses –que dan significado al mundo– son perfectos e inmutables.

Por el contrario, en los tiempos históricos, el presente se considera un punto de inflexión entre el pasado y el futuro. Comienza a entrar la posibilidad del cambio en tanto que el mundo se entiende como una línea temporal infinita que «al encadenar los acontecimientos, los dota de sentido» (2020a: 30) y une los tiempos pretéritos con los tiempos del porvenir. Por ello, el presente ya no es duradero, sino transitorio y se enfoca hacia «un orden nuevo» (2020a: 31) venidero. Este modelo, aunque incluye el fenómeno del cambio y de la aceleración, es estable en tanto que está sujeto por un sistema de pensamiento sólido. Sin embargo, al morir Dios, esta línea temporal se quebranta y el tiempo se atomiza.

Con la muerte de la fórmula de pensamiento que ordenaba el mundo, el ser humano carece de parámetros claros con los que actuar o con los que enfrentarse a la vida y queda a la deriva, naufrago entre los vaivenes de su propia existencia. Esto se relaciona con el fin de la religión como explicación del mundo: una vez despojada de la figura de totalidad que proponía el cristianismo, la humanidad adquiere la conciencia de que sus propias

creaciones no están influenciadas por la eternidad divina. Por lo tanto, se establece la idea de que todo lo humano está destinado a perecer. Así, el mundo pasa a estar en manos de leyes hechas por hombres y mujeres que son, como ellos mismos, perecederas. Todo está sujeto a cambios y el concepto de la eternidad se desvanece. Se desvela, así, una realidad inestable, en la que no hay nada fijo y en la que se avanza a tientas, ya que el mundo puede transmutarse de un momento a otro. Según Byung-Chul Han, este es otro de los principales motivos de que se atomice el tiempo y el presente deje de ser duradero:

Ahora es el hombre libre, y no Dios, el amo del tiempo. Liberado del estar arrojado, diseña lo venidero. Este *cambio de régimen* de Dios al de los hombres tiene consecuencias. *Desestabiliza el tiempo*, puesto que Dios es aquella instancia que imprime un carácter definitivo al orden dominante, el sello de la verdad eterna. Representa un presente duradero. Con el cambio de régimen, el tiempo pierde ese *sostén* que opone una resistencia al cambio (2020a: 34).

Tras la muerte de Dios promulgada por Nietzsche, por lo tanto, el mundo se acelera sin ninguna resistencia y eso lleva a la atomización. Han habla de atomización y no de aceleración –o de liquidez– porque, de acuerdo con sus ideas, los procesos temporales no avanzan hacia ninguna dirección concreta, lo que llevaría a la humanidad a una aceleración lineal hacia un punto concreto. Por el contrario, el mundo se esparce a gran velocidad hacia mil direcciones distintas, lo que complejiza este fenómeno. Según su punto de vista, esto empobrece la realidad porque hace que el tiempo y la duración pierdan importancia. Se genera un presente uniforme sin tensión hacia el pasado o hacia el futuro porque todo puede estar disponible al instante. Al querer enfocarnos hacia muchas direcciones distintas, la tendencia es la aceleración para eliminar todos los intervalos de transición entre un hecho significativo y otro. Poder ahorrarse ese tiempo intermedio significa que será más fácil llegar a un objetivo rápidamente para poder centrarse en otro nuevo inmediatamente después. Todo debe ser instantáneo y, para ello, la tecnología es una gran aliada. En sus propias palabras:

Los intervalos son suprimidos en pos de una proximidad y simultaneidad totales. Se elimina cualquier distancia o lejanía. Se trata de hacer que todo esté a disposición aquí y ahora. La instantaneidad se convierte en pasión. Todo lo que no se puede hacer presente no existe. [...] Los intervalos espaciales y temporales que se oponen al presente son suprimidos. Solo hay dos estados: nada y presente (2020a: 61 y 62).

No obstante, al eliminar los intermedios, se desestructura y desordena la realidad, creando «una yuxtaposición o un caos de acontecimientos desarticulados» (2020a: 62). Se vive, pues, en un presente instantáneo continuo. No porque se conozca con certeza toda la

realidad, como en el mundo mítico, sino porque se ha perdido la sensación de duración. Lo que se percibe es una sucesión de presentes fugaces, inconexos e infinitos.

En definitiva, aunque Bauman y Han tienen ciertas diferencias en su discurso, ambos coinciden en que los tiempos actuales se encuentran acelerados y que la humanidad vive en un mundo volátil e inestable. Estas concepciones acerca de la realidad se ven reflejadas con nitidez en el teatro de Loher y Ravenhill. Lo interesante será apreciar cómo estos autores teatrales trasladan dicha visión del mundo a sus piezas a través de herramientas dramáticas concretas que facilitan la percepción de una realidad líquida o atomizada.

2.2.3 La cuestión relacional. Illouz y sus aportaciones

En las obras teatrales de la generación de dramaturgos y dramaturgas de la que se ocupa esta investigación es común encontrar representaciones de las relaciones humanas que mucho tienen que ver con la realidad posmoderna¹¹. En este sentido, los vínculos afectivos entre los personajes suelen tener unas características comunes que han sido abordadas igualmente por la filosofía y la sociología. En consecuencia, a continuación, se abordarán algunos planteamientos que explican cómo la posmodernidad ha afectado a las relaciones amorosas.

Las relaciones humanas no se ven exentas de la fluidez imperante en la realidad contemporánea. Es inevitable hablar de «la fragilidad, la debilidad y la vulnerabilidad de las uniones personales» (Bauman, 2018: 131) que caracterizan los vínculos entre las personas en esta década. De acuerdo con Bauman, este fenómeno tiene una explicación absolutamente práctica: cuanto más frágiles y superficiales sean las relaciones, más sencillo será reemplazarlas en este mundo volátil e incierto. En un instinto natural de supervivencia, el ser humano decide inconscientemente establecer vínculos débiles con los demás porque es conocedor de la liquidez de su contexto. Por este motivo, los hombres y mujeres se convierten en individuos aislados y desarraigados. Sin embargo, esa soledad no permite una relación más sana y profunda con el *yo*. La relación introspectiva también

¹¹ Como se puede advertir en la mercantilización del amor presente en las primeras piezas de Ravenhill, la crítica al amor como fuerza violenta en el teatro de Sarah Kane, la liquidez amorosa de muchos personajes de Dea Loher o el tratamiento del amor como fuente de terror en Philip Ridley. Todas estas propuestas escénicas vienen a desmontar el gran discurso del amor romántico presente en la literatura dramática durante siglos.

experimenta un proceso de vulnerabilidad, pues el avance tecnológico nos ofrece un sinfín de distracciones que imposibilitan el autoconocimiento.

Es por esta razón que se habla de una época de individualismo en la que el concepto del amor romántico duradero ha perdido todo el significado que poseía antiguamente. Es cierto que, durante la dramaturgia del siglo XX, es común encontrar propuestas teatrales en las que ya este modelo de amor burgués está puesto en entredicho. Las obras de Albee, Arrabal o Genet –por nombrar a algunos– ya muestran relaciones basadas en lo parasitario, lo destructor, lo conveniente e incluso lo sádico como crítica al modelo tradicional. En sus obras dramáticas, muchos de sus personajes se retuercen dentro del sistema patriarcal y burgués que exige mantener la jerarquía matrimonial para asegurar la descendencia. Esta tendencia pervive hacia nuestros días y se ha ido alimentando de las nuevas nociones de posmodernismo, liquidez, atomización y crítica capitalista. Consecuentemente, en lugar del amor romántico, es habitual encontrar en la dramaturgia actual una serie de relaciones poco profundas que afectan no únicamente a la pareja sino también a las amistades y a la familia. Esta preponderancia de lo individual y este abandono de las estructuras relacionales que la tradición judeo-cristiana se había empeñado tanto en forjar también se puede entender como un efecto más del cambio de paradigma contemporáneo.

En la actualidad, cada vez se desmoronan más estructuras sociales que antes proporcionaban continuidad y duración. La atomización y el aislamiento se extienden a toda la sociedad. Las prácticas sociales tales como la promesa, la fidelidad o el compromiso, todas ellas prácticas temporales que crean un lazo con el futuro y limitan un horizonte, pierden importancia (Han, 2020a: 37).

Una de las analistas de este fenómeno es la socióloga Eva Illouz¹². Siguiendo sus teorías, se puede establecer una relación directa entre las relaciones románticas y el capitalismo. Esta unión se puede advertir con clara nitidez en el primer teatro de Ravenhill. En piezas como *Shopping and Fucking (Comprar y follar)* (1995) o *Some explicit polaroids (Algunas polaroids explícitas)* (1999) es habitual encontrar personajes que mantienen una relación mercantil con sus parejas y evitan cualquier tipo de implicación emocional. De acuerdo con Illouz (2010), ya Marx y Engels en su *Manifiesto comunista* advertían de la profunda vinculación entre amor y capital en la burguesía, pues, según sus escritos, era la

¹² Eva Illouz (1961-) es una socióloga francesa. Sus líneas de pensamiento abarcan la crítica capitalista, el marxismo y las relaciones entre el amor romántico y las dinámicas económicas imperantes. Uno de sus títulos destacados es *El consumo de la utopía romántica*.

economía y el estatus social lo que determinaba conceptos como la monogamia, la familia o el matrimonio. Además, consideraban que únicamente bajo un modelo comunista se podría experimentar un amor verdaderamente libre. Por lo tanto, abogaban por «una separación total entre los sentimientos y la mercancía, el amor y los intereses económicos» (Illouz, 2010: 25).

Dicha separación, no obstante, no se ha logrado y, en la actualidad, es posible establecer una relación clara entre capitalismo y amor, aunque de una manera algo distinta a la que indicaban los primeros socialistas. Illouz (2010) señala que la liberación sexual y el abandono de las doctrinas religiosas han llevado a conformar una nueva metodología de interacción amorosa que consiste en la sucesión de experiencias afectivo-sexuales como herramienta para la autorrealización y para la búsqueda del candidato o la candidata ideal. En otras palabras, está cada vez más normalizado el hecho de testar todas las opciones posibles antes de encontrar una pareja estable –si es que ese es el objetivo–. Esta práctica es ambivalente: por un lado, es una manera hedonista de disfrutar la compañía de otra persona, ya sea afectiva o sexualmente y, por otro, resulta un ejercicio exhaustivo de búsqueda que asegurará la elección de una pareja mejor. En terminología capitalista, se degustan todas las marcas hasta dar con la que mejor se ajusta a las preferencias del consumidor o de la consumidora.

Ese hedonismo [...] no contradice el espíritu del capitalismo contemporáneo, sino que más bien señala la existencia de una disciplina más novedosa y avanzada del yo, pues se apoya en una intensa racionalización de la esfera cultural y de la personalidad que incorpora a ambas en la lógica económica del capitalismo tardío (2010: 377).

La libertad de elección y el apogeo de los intereses individuales son, sin duda, valores eminentemente capitalistas, pero ello tampoco satisface del todo las cuestiones emocionales, ya que, según la socióloga, la multiplicidad de elección que conlleva la libertad capitalista es abrumadora, pues el número de candidatos es mucho más alto que en un modelo tradicional. En este sentido, «los sentimientos románticos se han tornado menos inteligibles y más vulnerables a un cuestionamiento angustioso acerca de lo que realmente significa “estar enamorado”» (Illouz, 2010: 381). Además, de acuerdo con sus teorías, el desencanto con la idea romántica viene reforzado por un uso exagerado del amor como herramienta para vender más en los medios de masas, ya sea la publicidad, el cine o la televisión. Esto vacía de significado las relaciones románticas y hace que la

humanidad se acerque a ellas «con la ironía y el escepticismo de una conciencia posfreudiana y posmarxista» (2010: 381).

Es posible establecer una relación entre los conceptos del amor bajo el influjo capitalista de Illouz y los conceptos de liquidez y atomización de Bauman y Han. La multiplicidad de opciones y la infinidad de estímulos acaba por abrumar a la conciencia del ser humano contemporáneo. En palabras de Illouz:

El amor romántico no les brinda un conjunto fijo de valores ni un sentido estable de la identidad, como sí lo hacía la religión en el pasado. [...] Se trata de sujetos que están comprometidos al mismo tiempo con demasiados valores simultáneos [...]. Hoy en día reconocemos con mayor apertura nuestra propia multiplicidad de deseos y el carácter inevitable del conflicto en los vínculos románticos (2010: 380).

En definitiva, las relaciones en la posmodernidad no pueden escapar del influjo de la fluidez contemporánea. Tanto Loher como Ravenhill comparten este acercamiento hacia las vinculaciones amorosas de sus personajes y, a través de su teatro, es posible entrever la unión entre amor, liquidez y capitalismo.

2.3 Lehmann y lo posdramático

Una vez analizado el marco filosófico y sociológico de la investigación, resultó necesario comenzar a construir puentes entre estas materias y lo dramático, que, al fin y al cabo, es el campo de estudio principal de la presente tesis. Así, la concepción del posmodernismo aplicado a la escritura teatral conduce inapelablemente a la idea del posdramatismo. Consecuentemente, el siguiente paso en la metodología empleada en esta investigación fue aproximarnos a los preceptos de Lehmann, uno de los dramaturgos y teóricos alemanes más destacados de los últimos años, quien publicó en 1999 el texto *Postdramatisches Theater (Teatro posdramático)*. En él, define las nuevas propuestas teatrales que irrumpieron en los escenarios europeos a finales de los 70, y en las décadas de los 80 y 90. Lo posdramático se entiende, según Lehmann, como una forma diferente de teatro que realiza una relectura sobre las concepciones de Aristóteles o Hegel. Las grandes poéticas que habían regido el arte dramático durante siglos dejan de ser útiles para estudiar el teatro actual. De nuevo, se rompe con la totalidad de los grandes relatos filosóficos que hasta la fecha habían explicado el mundo –en este caso, el mundo dramático–. En este sentido, se reestructura el concepto de drama, pero no por ello se le aparta de las nuevas creaciones. Para el autor, lo dramático es aquello que es imposible

expresar únicamente con palabras, pues necesita irrevocablemente la representación. En consecuencia, lo dramático no es solo textual, sino la combinación recíproca entre texto y escena. Esta idea recoge la trayectoria rompedora de creadores como Müller, Brecht o Artaud, quienes ya durante el siglo XX anticiparon la incapacidad del texto para sustentar por sí solo el nuevo arte escénico.

El título *Teatro Posdramático* –en tanto que alude a un género literario del drama– señala la permanente interrelación e intercambio entre teatro y texto, aunque en esta investigación el discurso sobre el teatro ocupe una posición central y, por tanto, el texto no se trata como su soberano sino solo como un elemento más: estrato y *material* de la configuración escénica (Lehmann, 2013: 29-30).

Por lo tanto, lo que propone Lehmann es desconectar el arte dramático de su tradición burguesa y comenzar a replantear el drama como algo que no es únicamente un texto medido por poéticas definidas. De acuerdo con sus ideas, lo dramático reside en la interrelación de texto y performatividad y, para ello, es necesario crear un nuevo sistema de análisis que incluya los factores presentes en las propuestas escénicas de las últimas dos décadas del siglo XX. Considerar que la teatralidad reside en el carácter performativo y multidisciplinar del arte dramático genera un conflicto con la definición pretérita del drama. Es por ello que la teoría posdramática de Lehmann supuso una ruptura con la tradición teórica del arte dramático, de la misma manera que las teorías de Lyotard supusieron una brecha con respecto a las grandes concepciones filosóficas.

En el texto teatral no dramático de la actualidad desaparecen los principios de narración y figuración, así como el orden de una fábula, alcanzándose una autonomía del lenguaje [...]. [Se] producen textos en los cuales el lenguaje no se manifiesta como un discurso de personajes –si es que todavía se pueden definir como tales–, sino como una teatralidad autónoma. (2013: 30).

Asimismo, es preciso destacar que, en esta revisión del término de teatralidad que propone Lehmann, fue de gran influencia el avance del concepto de performance a partir de los años cincuenta. La performance se entiende, en términos generales, como un tipo de arte realizado en vivo, esto es, ante los ojos de los espectadores. Es una disciplina artística que emana de las artes plásticas y que influyó en la práctica escénica. Josette Féral apunta las características del teatro performativo como la presencia de un «actor convertido en creador, el acontecer de una acción escénica en lugar de su representación o de un juego ilusionista [y un] espectáculo centrado ya no en un texto sino en la imagen y en la acción, llamado a la receptividad del espectador» (2017: 26 y 27). En otras palabras, en una acción escénica performativa, el actor o la actriz no utiliza la mimesis sino que

directamente realiza una acción. Además, el texto pierde absolutamente su papel preponderante, pues todo se centra en lo que el o la *performer* ejecuta en el espacio.

Esta práctica escénica experimental podría encontrar sus orígenes en las tentativas dadaístas representadas en el Cabaret Voltaire de Zúrich a principios de siglo XX, en las experimentaciones de la Bauhaus en su departamento escénico o en el Living Theatre estadounidense fundado en 1947, entre otros. A partir de la segunda mitad de siglo, las acciones performativas viven un auge, de la mano de creadores y creadoras como John Cage (1912-1992), Joseph Beuys (1921-1986), Yoko Ono (1933-), Joan Jonas (1936-), Barbara Smith (1946-) o Marina Abramović (1946-), entre otros. Por lo tanto, es evidente que, cuando Lehmann teoriza en los años noventa el cambio de paradigma de la teatralidad, tiene en cuenta el rumbo performativo que se ha tomado cierto sector de la creación escénica.

Otro de los elementos cruciales que influyen en la resignificación de la teatralidad es el auge de la imagen que se vio reflejado en el cine, en la publicidad e incluso en los videoclips durante buena parte del siglo pasado. Los avances técnicos en materia audiovisual permitieron un progreso considerable del realismo en la industria cinematográfica. Esto derivó en que cierta parte del sector teatral se alejara del naturalismo para abrazar estéticas más abstractas, ya que era imposible competir con el realismo de las películas. Además, ciertos creadores y creadoras comenzaron a emplear proyecciones en sus propuestas escénicas, generando una mezcla de estilos no explorada hasta la época, como es el caso de las propuestas de Erwin Piscator (1893-1966) que incluía contenido audiovisual en algunas de sus piezas.

Evidentemente, es imposible entender la dramaturgia contemporánea como un todo coherente. Durante el siglo XX y aún en la actualidad perviven tentativas dramáticas aristotélicas o que perpetúan la estética modernista. Existen contextos teatrales en los que el posmodernismo, la performatividad y el posdramatismo están más extendidos en la creación artística, como puede ser el caso de Alemania, y otros contextos en los que aún es una tendencia minoritaria. Tal y como explica Féral (2017), resulta innegable que en muchos de los grandes teatros europeos aún se programan continuamente piezas con un gran peso textual y con características canónicas. Por lo tanto, no se habla de una extinción total del teatro canónico, sino una convivencia de las estéticas modernistas o

aristotélicas con nuevas tendencias escénicas. Esta investigación se centrará en la dramaturgia que se ha descrito anteriormente, aquella que busca alejarse de los grandes relatos y que mantiene una actitud crítica y de tensión frente al modernismo.

La misma tensión que la crítica de la posmodernidad mantenía con la modernidad en su tentativa de proponer un discurso transformador renunciando a las grandes narraciones, puede reconocerse en la tensión que la crítica posdramática mantiene con el teatro político burgués y la vanguardia escénica en las sucesivas definiciones y negaciones de lo dramático (Lehmann, 2013: 21).

Esto es, al igual que el posmodernismo renuncia a las grandes narraciones para explicar el mundo, el posdramatismo renuncia a la definición clásica de drama y atomiza las posibilidades de lo teatral mucho más allá de un texto dramático con estructura canónica. Este nuevo planteamiento teatral va a ser crucial para entender la producción dramática de Dea Loher o Mark Ravenhill, quienes comienzan a desarrollar sus trabajos dramaturgicos en las postrimerías del siglo XX.

2.4 El teatro tras la irrupción posdramática

2.4.1 Referencias para el análisis del bloque alemán de la investigación

Tras establecer los fundamentos básicos sobre los que se construye la investigación desde el punto de vista sociológico, filosófico y dramaturgico, fue preciso aproximarnos a los contextos teatrales en los que se enmarca la obra dramática tanto de Dea Loher como de Mark Ravenhill. En este sentido, se atendió a la Alemania de finales del siglo XX y principios del XXI, que se encuentra marcada por profundas transformaciones sociales, políticas y culturales derivadas de la superación del Holocausto, la caída del Muro de Berlín en 1989, la reunificación y la globalización del país. En este contexto, tuvo un auge el teatro posdramático, el teatro documento y el político. Como referente para analizar este tipo de teatro hemos tomado a Arno Gimber, cuyas líneas de investigación abarcan puntos cruciales para esta tesis.

Gimber retoma y profundiza las propuestas de Hans-Thies Lehmann y las adapta al contexto germánico contemporáneo. Sus planteamientos acerca de la ruptura de la narrativa dramática y la desjerarquización de los elementos escénicos serán clave para el análisis del bloque alemán de esta investigación. Su enfoque permite articular el análisis del teatro alemán reciente desde una perspectiva crítica y política, lo que facilita

conectar sus ideas con los aspectos sociológicos del análisis.

Uno de los principales artículos que se han tomado como referencia es «El nuevo teatro en lengua alemana entre tradición y experimento», publicado por el Instituto del Teatro de Madrid. En él, Gimber destaca que en el teatro alemán de las últimas décadas «las numerosas líneas narrativas y la multitud de narradores apuntan a lo postdramático en su creación. Aun así [...], como alternativa a la opción postdramático-documental ha surgido un teatro que vuelve a narrar historias» (Gimber, 2017: 78). Esta tensión entre lo posdramático y el retorno a la la fábula será fundamental para comprender la dramaturgia de Dea Loher, que analizaremos posteriormente.

Además de las aportaciones de Gimber, se ha realizado un breve recorrido por el teatro germánico de la segunda mitad del xx, partiendo de Bertolt Brecht como referencia principal y considerando también a autores como Heiner Müller, Erwin Piscator, Peter Weiss y, más recientemente, el teatro discursivo de Richter. Este repaso, en el que se profundizará en capítulos posteriores, permitirá esbozar un panorama general del contexto dramático en el que se inscribe la obra de Loher.

2.4.2 Referencias para el análisis del bloque británico de la investigación

Por supuesto, también se ha prestado atención al teatro británico que se desarrolla entre finales del siglo xx y comienzos del XXI. Este presenta una renovación en sus formas y temáticas y algunos de las principales cuestiones que la motivan son el desencanto político tras los años de gobierno de Margaret Thatcher y una visión crítica del neoliberalismo. En este contexto emerge una generación de jóvenes dramaturgos y dramaturgas que Aleks Sierz define como miembros del In-Yer-Face Theatre, generación que se ha analizado con detenimiento con el fin de afinar la investigación del teatro de Ravenhill y tener en cuenta los factores que la condicionan.

En su libro *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*, Sierz (2001) define este tipo de teatro como una propuesta dramática que busca la representación extrema de la violencia, el lenguaje crudo y las emociones sin mediación con el objetivo de generar una reacción visceral e intensa en el público. El crítico indica que la definición más amplia de este tipo de teatro es aquel que toma al espectador por la nuca y lo sacude hasta que

entienda el mensaje. Este texto de Sierz será el eje vertebral de la investigación en el bloque británico de la tesis, tal y como se apreciará en el capítulo correspondiente.

De la misma manera que con el teatro alemán, se ha realizado un recorrido por el teatro del Reino Unido de las últimas décadas. El punto de partida, esta vez, lo marcan las propuestas de la generación denominada los Angry Young Men, con autores fundamentales como John Osborne. Posteriormente, atenderemos a las aportaciones de Harold Pinter o Caryl Churchill, no sin detenernos en las contribuciones del teatro *queer* y feminista de los años sesenta, setenta y ochenta que abrieron el camino para la eclosión violenta y explícita de los años noventa, en la que se inscribe la obra de Mark Ravenhill. Este repaso cronológico servirá de ayuda para comprender los ejes temáticos y las herramientas dramáticas que emplea este autor y los miembros de su generación.

En definitiva, tanto Arno Gimber como Aleks Sierz ofrecen herramientas críticas esenciales para abordar las transformaciones del teatro en las últimas décadas del siglo XX y las primeras del XXI. Aunque sus objetos de estudio pertenecen a tradiciones culturales diferenciadas como son la alemana y la británica, ambos coinciden en señalar un desplazamiento de los modelos dramáticos tradicionales hacia formas escénicas más fragmentarias, híbridas y políticamente incisivas.

2.4.3 Proceso de análisis de los textos seleccionados

Tras el estudio pormenorizado de los contextos teatrales en los que desarrollan sus obras Loher y Ravenhill, se procedió a la lectura analítica de los textos objeto de investigación: *Das letzte Feuer* y *Am Schwarzen See*, de la dramaturga alemana y *Shopping and Fucking* y *Pool (No Water)* del dramaturgo inglés y se rastreó en ellos la relación entre los elementos sociológicos y dramáticos que se han descrito en estas páginas.

Durante este punto del proceso –la lectura analítica de los textos seleccionados a través del prisma sociológico planteado– nos enfrentamos a uno de los retos de la tesis, que no fue otro que la barrera idiomática. En el caso alemán, debido a la incapacidad del investigador de comprender la lectura en el idioma, se ha tenido que recurrir a traducciones. En este aspecto, es necesario agradecer al Goethe-Institut, que es depositario del corpus completo de obras teatrales de Dea Loher, con versiones al

castellano de distintos traductores y que han tenido la cordialidad de compartir para poder desarrollar esta investigación. No obstante, el trabajo con traducciones puede conllevar ciertas imprecisiones interpretativas derivadas de la inevitable pérdida de matices lingüísticos y estilísticos propios del original alemán. Las particularidades de la gramática germánica dificultan la plena traslación de los niveles de sentido, la sonoridad del lenguaje y la densidad poética que caracterizan la escritura de Loher y deben ser tenidas en cuenta al abordar un análisis estilístico o dramático de su obra. Además, la imposibilidad de acceder a fuentes primarias debido a la cuestión idiomática ha sido otro condicionante claro en el abordaje tanto del contexto dramático alemán como del estudio de la escritura teatral de la autora.

En el caso británico, sí ha sido posible realizar el estudio de las obras de Mark Ravenhill directamente sobre los textos en su lengua original, el inglés, lo que facilita un acercamiento más fiel a los matices propios del autor. En este caso, las traducciones que se aportan de las citas textuales de sus obras o de las consideraciones de Sierz en su tratado crítico sobre el teatro de su generación son propias.

En cualquier caso, y más allá de traducciones, al tratarse de una investigación centrada en el texto dramático, fue necesario comenzar a indagar en herramientas dramáticas que se adecuaran a la naturaleza de los textos y al enfoque de esta tesis. En este sentido, se ha atendido principalmente a las aportaciones de José Gabriel López Antuñano, que se desarrollarán brevemente a continuación, así como a las de otros teóricos que se citarán posteriormente en estas páginas.

2.4.5 La posibilidad de un teatro líquido. López Antuñano y otras aportaciones

Es innegable que los fundamentos filosóficos y sociológicos de las nuevas dramaturgias son relevantes para poder realizar un análisis exhaustivo de las propuestas teatrales de hoy. Tras la apertura que supuso el posdramatismo, la generación de autores y autoras de la realidad líquida o atomizada se encuentra ante una revolución artística que se caracteriza por el eclecticismo. Las artes escénicas no son una excepción, ya que en ellas convergen todas las novedades filosóficas, visuales, antropológicas, comunicativas, plásticas y sonoras de finales del siglo XX y principios del XXI. La eclosión posdramática ha permitido al teatro la conquista de espacios sociales no destinados para la

representación, la destrucción de la propia ficción, o la concepción de la obra como una experiencia compartida entre los actores y el espectador. En definitiva, la relación entre filosofía y dramaturgia ha llevado a los autores y autoras teatrales a establecer un camino similar al del pensamiento posmoderno: ir desmontando una a una todas las grandes convenciones que habían sido establecidas en los siglos precedentes.

Una de las referencias para un análisis textual con esta perspectiva fue López Antuñano (2018), quien indica algunas de las herramientas dramáticas esenciales que, a su juicio, presentan las obras teatrales que pretenden reflejar el mundo actual. Este teórico coincide en poner en valor «la poderosa influencia que ejerce el pensamiento posmoderno» en el teatro (2018:18) y, además, añade:

La escritura de los nuevos dramaturgos se torna líquida, según el concepto de Zygmunt Bauman, con la incertidumbre, la sucesión de cambios imprevisibles, la fugacidad, la falta de certezas intelectuales, existenciales o éticas, el consumismo, la contingencia, el lenguaje vacío convertido en el arte de juntar palabras que transmiten sonidos carentes de significados. Se percibe, en sentido contrario, la falta de certezas para la persona y su entorno social, que aboca, en ocasiones, al *horror vacui* (López Antuñano, 2018: 18-19).

Cabe destacar el concepto de incertidumbre, con relación a la irresolución que distingue a las nuevas escrituras escénicas. Asimismo, la variabilidad que ofrece una continua consecución de cambios será uno de los principales rasgos baumanianos que se advertirán en las dramaturgias actuales. Aparte de lo recogido en la cita, para cumplir con los objetivos del análisis planteado en estas páginas, será necesario hacer hincapié en la ausencia de síntesis presente en las nuevas propuestas dramáticas, así como en la experimentación con el lenguaje (a la que, en cierta medida, alude Antuñano en su cita), la tensión entre la vertiente discursiva y fabular del drama, las intervenciones dramáticas sobre el tiempo diegético y, en síntesis, en la búsqueda de estructuras aparentemente caóticas y alejadas de los paradigmas canónicos.

En su artículo «Escrituras escénicas del siglo XXI: Reformulación y paradigma», ofrece un acertado listado de características generales del teatro actual. Se advertirá, en esta tesis, cómo muchas de sus consideraciones son perfectamente aplicables a la obra dramática de Dea Loher o Ravenhill. López Antuñano (2018) indica que, en las escrituras escénicas contemporáneas, se aprecia la predominancia del individualismo en textos autorreferenciales, el reflejo de la realidad más próxima al creador o a la creadora, la abstracción y la polisemia en el mensaje, la disolución de la fábula, el olvido de la

mimesis, la destrucción del personaje, unas nuevas formas dialógicas, el abandono de las formas tradicionales en la estructura, la mezcla de lenguajes y la participación del espectador para completar la recepción. Como se puede percibir, es una enumeración muy completa y que ofrece una visión holística de las tendencias teatrales actuales. Estos rasgos que han sido expuestos conformarán algunas de las herramientas metodológicas para el análisis de las obras que serán objeto de comentario en esta tesis.

Por otro lado, el arte dramático líquido está colmado de conflictos efímeros organizados en una superposición de tramas. Así, se trata de un teatro rizomático, esto es, compuesto por microsecuencias que se relacionan entre sí. El rizoma es un término que proviene de la biología y que se adapta muy bien al tipo de teatro del que se ocupa esta investigación. Un rizoma es un tipo de raíz en la que es muy difícil distinguir un tallo principal de los tallos secundarios, pues todos se conectan creando una profusa red. De la misma manera, en filosofía o literatura se denomina rizomático a aquel pensamiento o discurso que está compuesto por pequeñas secuencias que van conformando un todo unitario. En este sentido, se advierte una sobreabundancia de signos con múltiples relaciones que no puede ser entendida desde la racionalidad sino únicamente desde la sensorialidad. Además, la autorreflexividad y la multiplicidad de puntos de vista son fundamentales en este tipo de arte, pues es imposible hablar de un sentido único e unívoco en las piezas teatrales, ya que hay tantas interpretaciones como espectadores. El citado componente autorreflexivo del teatro líquido se articula en torno a la oportunidad que ofrece el creador de que el público complete por sí mismo el sentido de la pieza. De esta manera, es posible para los espectadores construir su propia ficción rellenando los espacios de libre interpretación que haya dejado el dramaturgo o la dramaturga. Esta práctica creativa requiere de un público activo, capaz de reflexionar a lo largo de la obra y que active ante ella sus mecanismos de recepción, interpretación y creación.

Asimismo, la liquidez o atomización afecta directamente al diálogo teatral. El lenguaje comienza a deconstruirse porque las palabras son incapaces de abarcar las grandes ideas humanas, de manera que es necesario experimentar con ellas para conseguir el máximo nivel expresivo. La reflexión sobre el lenguaje que comenzaron a principios del siglo XX pensadores como Wittgenstein (2012) se ha prolongado hasta la actualidad y ha evolucionado progresivamente hasta eliminar el plano textual de su situación de privilegio frente al resto de lenguajes escénicos. En muchas de las propuestas dramáticas

actuales, el diálogo se encuentra despersonalizado y fragmentado y dicha evolución se advierte claramente en los textos que serán objeto de análisis en este trabajo. Siguiendo el artículo de López Antuñano (2018), el uso de las figuras retóricas, los silencios, los juegos de palabras, las elipsis, el empleo del monólogo como resultado de la incapacidad comunicativa del diálogo o las intervenciones corales son elementos lingüísticos esenciales en las nuevas escrituras que emanan directamente de los preceptos de Wittgenstein.

Esta nueva concepción del lenguaje no nace con los autores actuales. Uno de los orígenes de esta experimentación dramática con el lenguaje se puede encontrar en Chejov y su uso del silencio, que resultó revolucionario en su teatro. Ya a mediados del siglo XX, Beckett fue continuador de esta escuela del silencio. Además, incluye las repeticiones, los juegos de palabras o los malentendidos como elementos de la reflexión lingüística en el teatro. A partir de entonces, estas características se pueden advertir en muchos textos de Pinter, Müller o Jon Fosse, por nombrar solo a algunos. Todos estos autores coinciden en reflejar la inestabilidad del mundo contemporáneo a través de un lenguaje veleidoso, incompleto y, en definitiva, líquido.

En síntesis, y con el fin de condensar este recorrido de lo sociológico a lo teatral al que nos ha impulsado el seguimiento de la metodología de la investigación, la teoría posmoderna de Lyotard, desarrollada a finales de los años setenta, junto con las aportaciones de Bauman, Han o Illouz en las décadas posteriores encuentran su equivalente dramático en el teatro de muchos autores y autoras que escriben a finales del siglo XX y principios del XXI. Esta equivalencia se hace presente, por un lado, de manera temática. Muchas de estas piezas retratan mundos líquidos o atomizados, realidades cambiantes, ausencia de grandes relatos, relaciones humanas superficiales o fin de certezas. Por otro lado, dicha equivalencia se advierte asimismo en la forma empleada. El teatro de Loher utiliza estructuras caóticas, ausencia de acción dramática y un lenguaje incompleto con el fin de transmitir la idea inasible del mundo posmoderno. Las obras de Ravenhill, por otro lado, presentan estructuras episódicas o fragmentadas, personajes desorientados y un lenguaje breve, conciso y acelerado. En otras palabras, el arte y el lenguaje líquido reflejan la realidad inconstante del siglo contemporáneo. El dominio y la consciencia de estos conceptos supondrá una de las claves cruciales para el análisis dramático que será realizado en los capítulos siguientes.

2.5 Sistema de análisis para los textos seleccionados

Teniendo en cuenta las múltiples referencias citadas en estas páginas, el siguiente paso fue desarrollar un sistema de análisis para los textos escogidos en esta investigación que permitiera organizar la tesis y afinar el enfoque en distintos aspectos de la dramaturgia de Loher y Ravenhill, en los que consideramos especialmente visibles las influencias sociológicas a las que atiende la presente tesis. Se ha decidido centrar el estudio, además de en los elementos discursivos de la sociología posmoderna que incluyen en las temáticas de sus tramas, en ciertos elementos dramáticos que consideramos fundamentales. En este sentido, se focalizará el análisis de *Das letzte Feuer*, *Am schwarzen See*, *Shopping and Fucking* y *Pool (No Water)* en su estructura, lenguaje, personajes, espacio y tiempo.

2.5.1 Estructura

El análisis dramático de las obras seleccionadas se centrará en la manera en que estas se alejan o se acercan a las estructuras tradicionales. Así, siguiendo a López Antuñano (2018), se entiende por estructura la forma en que está organizado el discurso dramático. En este sentido, se prestará especial atención a las configuraciones fragmentarias, caóticas o, como se ha definido previamente, rizomáticas que presentan los textos.

El teatro que se estudia en esta tesis se caracteriza por la superposición de historias, la yuxtaposición de escenas y la preeminencia de conflictos efímeros. Estas estructuras más cercanas al *collage* describen con precisión el tipo de organización que emplean Loher y Ravenhill en sus obras. Además, será posible diferenciar entre estructuras organizadas dialógicamente o textos con forma narrativa que podrán dividirse entre los intérpretes a elección de la dirección.

López Antuñano también señala «la dispersión temática, informativa o del propio discurso, repetición, textos de procedencia variada, información discontinua, yuxtaposición de materiales de diversa procedencia o presencia de materiales heterogéneos» (2018: 32 y 33) como aspectos a tener en cuenta en las estructuras de este tipo de teatro.

Finalmente, López Antuñano observa que en las Nuevas Escrituras Escénicas se observa una gran presencia de temas recurrentes (*topoi*), representaciones específicas del tiempo y el espacio (cronotopos), patrones simbólicos repetitivos que generan coherencia (isotopías), y fragmentos que reflejan ideas ideológicas (ideogramas). Por lo tanto, será necesario advertir cómo estos recursos estructurales se relacionan con las ideas de atomización del tiempo y liquidez que se estudian en esta tesis.

2.5.2 Lenguaje

En su ensayo de método, García Barrientos (2001) propone una distinción entre el texto primario, constituido por los diálogos, y el texto secundario, correspondiente a las acotaciones. En este caso, hemos centrado el análisis en el texto primario, dada la práctica ausencia de texto secundario en las propuestas dramáticas de Ravenhill y Loher. Así, se han examinado tanto las estrategias de deconstrucción del texto descritas por López Antuñano y Wittgenstein, ya mencionadas anteriormente, como diversas aportaciones relativas a la superposición del discurso, la brevedad y las experimentaciones con los vocablos en las intervenciones de los personajes, características que introducen otros dramaturgos anteriores a los autores objeto de análisis. Asimismo, García Barrientos (2001) distingue entre escritura dramática y otras formas narrativas. No obstante, en el presente estudio se atiende a otros enfoques que cuestionan la rigidez de la frontera entre lo diegético y lo dramático en relación con el lenguaje teatral. Esta coexistencia de lo narrativo y lo dramático será un aspecto clave en el análisis.

Por otro lado, Lehmann (2013) señala el conflicto constante entre lenguaje y escenificación y se atenderá a esas tensiones, especialmente en relación con lo que el crítico denomina el lenguaje como objeto de exposición. Así, la composición de sonidos, palabras o frases cuyo objetivo trasmisor no es el sentido literal sino la exposición sensorial del sonido y el lenguaje será crucial en alguna de las propuestas que se estudiarán en esta investigación.

Asimismo, Lehmann insiste en la relevancia de la voz monologada y señala que «la riqueza del teatro se erige a partir de esa sola voz y la modulación y graduación de sus posibilidades» (2013: 268). Esta atención sobre los monólogos también la mantiene López Antuñano (2025), quien observa que el monólogo de las nuevas escrituras

escénicas, a diferencia del diálogo, permite explorar con mayor profundidad la relación del personaje con la sociedad posmoderna que lo rodea. Además, la influencia de los pensadores de dicha posmodernidad, caracterizada por el abandono del interés por la causalidad, los grandes temas o las estructuras lógicas tradicionales, favorece una dramaturgia centrada en el instante y en la inestabilidad del presente. Este contexto propicia escrituras fragmentadas y pluriperspectivistas, especialmente adecuadas para la proliferación de formas monológicas. A ello se suma el auge de la autorreferencialidad, la desconfianza en el lenguaje como vehículo suficiente para abarcar el significado completo del mundo y la concepción del espectador como parte activa del proceso de recepción, que completará la significación por su cuenta sin la necesidad de la participación de varios interlocutores. Todos estos factores contribuyen al desplazamiento del diálogo como forma dominante, en favor del monólogo.

En síntesis, se analizará el lenguaje de las obras seleccionadas en esta investigación a partir de las consideraciones precedentes, con el fin de discernir cómo la palabra refleja la complejidad del mundo posmoderno.

2.5.3 Personaje

Se distinguirá, en esta categoría, entre personaje canónico, personaje difuminado y personaje diluido, siguiendo a Juan José Fernández Villanueva y a Marga del Hoyo Ventura (2021). Un personaje canónico es aquel que posee un objetivo claro y, en consecuencia, elabora acciones para lograrlo. Además, por lo general, este posee un pasado que es aludido en cierta manera y que condiciona su comportamiento de un modo lógico. Por el contrario, un personaje difuminado presenta una definición más borrosa y, por tanto, no es posible trazar una línea lógica entre su pensamiento y sus acciones. Se consideran difuminados «aquellos [personajes] en los que apenas podemos vislumbrar rasgos y roles; aquellos que realizan acciones que no podemos [...] justificar causalmente por su pasado ni como necesarias para alcanzar un objetivo» (2021: 216). Por último, el personaje diluido es aquel que no tiene rasgos definitorios y que, consecuentemente, conforma una voz que habla como proyección del propio creador o creadora. «Son plasmaciones literarias o escénicas cuya misión es dar fisicalidad a un pensamiento» (2021: 218).

De acuerdo con esto, resultará relevante analizar la presencia de estas tipologías de personaje en la dramaturgia de los autores seleccionados en la investigación, así como la progresión del uso que realizan del personaje en escrituras más tempranas o tardías, según su estilo dramático vaya reflejando aún más la liquidez del tiempo contemporáneo. Será interesante plantear la posibilidad de la aparición de personajes difuminados o diluidos como una manifestación de las transformaciones de la posmodernidad. Esto es, en la medida en que el sujeto experimenta una pérdida de solidez identitaria, los personajes teatrales pueden dejar de responder a una psicología estable o coherente. Como se ha expuesto con anterioridad, Bauman plantea que la liquidez contemporánea disuelve estructuras sólidas, incluida la construcción del yo. Han, por otro lado, advierte sobre la fragmentación del sujeto en una sociedad con exceso de estímulos, hipercomunicación, y presión del rendimiento. Esto conduce a individuos cada vez más desdibujados. En este contexto, los personajes son reflejo de la desestructuración del yo y son incapaces de definirse desde una identidad unitaria en un mundo dominado por la dispersión. Por tanto, el análisis atenderá a en qué medida los personajes de Loher y Ravenhill se aproximan a los modelos que se han definido en este apartado.

En los casos en los que se presenten personajes canónicos, el estudio se centrará en los elementos de su composición que permitan vincularlos con los marcos sociológicos y filosóficos que fundamentan esta tesis. Se diseccionarán los aspectos de su pasado, así como sus discursos y acciones, con el objetivo de identificar las referencias y conexiones presentes entre la construcción del individuo y las ideas expuestas por los pensadores de la posmodernidad. De este modo, se abordará la escritura canónica del personaje desde una perspectiva líquida, respetando sus características canónicas, pero explorando cómo estas pueden coexistir o entrar en tensión con los principios de la subjetividad contemporánea propuestos por la teoría posmoderna.

En los casos en los que el análisis entre en contacto con personajes difuminados o diluidos, se focalizará en cuestiones como la ruptura del discurso unívoco, el abandono de la lógica causal lineal como base para la organización de las acciones, las contradicciones e incoherencias o el reflejo de la desorientación posmoderna debido a la ausencia de referentes ideológicos sólidos.

2.5.4 Espacio y tiempo

De entre las distinciones que propone García Barrientos (2001) entre espacio diegético, espacio escénico y espacio dramático, se utilizará primordialmente el análisis del espacio diegético, entendido como el conjunto de los lugares ficticios del universo de la fábula argumental. En cambio, el espacio escénico, que es aquel espacio real en el que se desarrolla la representación, y el dramático, que es la mediación entre los dos anteriores, quedarán fuera del alcance de este estudio, ya que el enfoque no se orienta tanto a la escenificación o la recepción de los textos como a la concepción dramaturgica de los mismos. Además, será pertinente considerar las categorías de espacio patente, lo visible en escena, y el latente, aquel espacio contiguo, inferido por diálogo o sonido. Al tratarse de propuestas en las que, discursivamente, las fuerzas de la sociedad y del mundo exterior inciden profundamente sobre los individuos, será interesante analizar cómo los autores delinean ese mundo exterior contiguo que oprime a los personajes. En este sentido, Lehmann (2013) destaca la concepción del espacio como ambiente, lo que incluye el espacio sonoro que rodea a los personajes y que permite la percepción de una experiencia más completa por parte del espectador.

En cuanto al tiempo, este análisis se centrará en el tiempo diegético o argumental definido por García Barrientos (2001) como la secuencia ficticia de la fábula. Asimismo, resultará fundamental el concepto de frecuencia que el autor desarrolla en su ensayo metodológico. Este término alude a la relación de los hechos narrados y la reiteración, condensación o repetición de estos en el texto dramático. Observaremos cómo las repeticiones, tanto estructurales como discursivas, de sucesos acontecidos en escena o fuera de ella serán recursos empleados por Loher y Ravenhill para realizar la exposición fragmentada del pasado y presente de sus personajes.

Además, se atenderá al tiempo en algunas de las capas que define Lehmann (2013). En los casos en los que el presente análisis describa un ritmo acelerado en las obras de Loher o Ravenhill, se estará aludiendo a lo que el estudioso denomina el tiempo del texto, esto es, «el modo de estructuración de las frases, el ritmo, la extensión o su brevedad, la complejidad sintáctica y las pausas mediante signos de puntuación» (2013: 300). Se trata, en definitiva, de las herramientas desde la escritura que se han puesto al servicio de generar una sensación de aceleración o velocidad en el sujeto lector o espectador.

En consecuencia, este dinamismo propiciará un ritmo frenético de las acciones de los personajes, determinadas por el mundo líquido y cambiante en el que se hallan, lo que Lehmann define como el tiempo del drama, que abarca «la disposición particular de las acciones y los acontecimientos» (2013: 300). Se entenderá el ritmo, en este sentido, no como la velocidad de la prosodia de los intérpretes —aspecto que cubriría un análisis de la escenificación— sino como «el modo de progresar la acción, que se puede hallar de forma continuada o de forma fragmentaria» (González Martínez, 2021: 100). Este ritmo puede avanzar a mayor o menor celeridad, lo que se denominará tiempo. «Esas variaciones en la velocidad suponen una mayor densidad o tensión de la escena [...]. El tiempo derivaría, pues, de la proporción de acciones por unidad temporal: a mayor número de fenómenos acontecidos, más apresuramiento del tiempo» (González Martínez, 2021: 100).

Por supuesto, también se atenderá al tiempo de la acción ficticia que describe el estudioso alemán, pero se dejará de lado el tiempo de la escenificación y el tiempo de la historia, por considerar que desviarían el foco de los objetivos principales de la investigación.

En suma, el análisis se centrará en detectar aquellos recursos dramaturgicos que experimenten con el tiempo para reflejar la idea del mundo acelerado y atomizado. Esto es denominado por Lehmann como la crisis del tiempo:

A ello contribuyeron los cambios de la visión del mundo aportados por las ciencias naturales (relatividad, teoría cuántica, espacio-tiempo), así como la experiencia de la maraña caótica de diversas velocidades y ritmos en la gran ciudad y el nuevo conocimiento de la compleja estructura temporal del inconsciente (2013: 310).

2.6 Consideraciones finales

Con la aplicación de este sistema de análisis, además de estudiar cómo influye la filosofía posmoderna en la dramaturgia de estos autores, será posible detectar la evolución de sus estilos y valorar si la incidencia de las corrientes de lo líquido y lo acelerado es progresiva en su escritura teatral. Asimismo, al emplear el mismo método analítico en ambos casos, podremos trabajar comparativamente entre autores y obras, con el fin de discernir las similitudes y diferencias entre los enfoques británico y alemán.

En síntesis, en este capítulo, a partir de la explicación de la metodología empleada en la investigación, se ha delineado un marco teórico con las referencias sociológicas y

dramatúrgicas que sustentan la presente tesis. En los capítulos siguientes, se aplicarán dichas herramientas. En primer lugar, en el bloque alemán, se examinará la tradición teatral que enmarca la producción de Dea Loher y cómo esta condiciona el uso particular de ciertos aspectos dramatúrgicos relacionados con la posmodernidad. Posteriormente, se realizará un recorrido general por algunas de sus obras para luego aplicar el sistema de análisis específicamente a sus textos *Das letzte Feuer* y *Am schwarzen See*. A continuación, se abordará el bloque británico y se atenderá a las particularidades de la tradición teatral inglesa que derivaron en la eclosión del movimiento In-Yer-Face. Seguidamente, se estudiarán algunas obras principales de Ravenhill y la investigación se centrará en el análisis de *Shopping and Fucking* y *Pool (No Water)* con el sistema que se ha desarrollado en este capítulo. Finalmente, en las conclusiones de la tesis, se evaluará el grado de cumplimiento de los objetivos de la investigación y se expondrán las consideraciones acerca de los hallazgos, así como de las similitudes y las diferencias entre ambos autores y contextos.

3. Capítulo 3: El teatro alemán de finales del siglo XX y comienzos del XXI

3.1 Aproximación al teatro alemán de las últimas décadas

La escena teatral alemana posee unas características que la distinguen del resto de panoramas teatrales del continente europeo. A pesar de su diversidad y eclecticismo, es posible detectar una serie de rasgos comunes que le confieren un sello propio. En este epígrafe, el objetivo será esbozar una visión general del panorama dramático germánico de las últimas décadas con el fin de contextualizar el teatro de Dea Loher. De esta manera, se tratará de comprender su escritura teatral no únicamente como el resultado de la influencia filosófica posmoderna, sino también como consecuencia de una herencia de la tradición dramática alemana.

3.1.1 Las aportaciones de Bertolt Brecht

En primer lugar, es necesario destacar la figura de Bertolt Brecht (1898 – 1956) como el principal artífice de la renovación teatral germana. Dicho dramaturgo aportó una de las ideas fundamentales para comprender el cambio de paradigma del teatro alemán durante el siglo XX: la distanciamiento o *verfremdungseffekt*. Este concepto se basa en mostrar abiertamente la ficcionalidad del teatro con el fin de desalienar al espectador.

El actor muestra a un hombre extraño o a una mujer extraña, no más conocida que una persona cualquiera de la calle. Para conseguir la tensión en relación con ella ha de hacer algo más. Ha de hacerla más extraña que una persona cualquiera de la calle. Eso es lo que definimos como utilizar el efecto distanciador [...]. Se trata simplemente de un método para concentrar el interés en lo que se quiere describir, para hacerlo más interesante (Brecht, 2004: 156 y 157).

Las estrategias para conseguir el efecto de la distancia a través de un personaje son diversas. El propio Brecht (2004) propone que, entre otras cosas, una selección meticulosa y concreta de los gestos y los tonos –sin caer en la estilización– ayuda a que el público perciba al personaje de manera extraña y se centre en el mensaje que se quiere transmitir. Esta manera de plantear los personajes va en contra de la identificación y de la ilusión teatral, ya que el efecto distanciador facilita la detección de los procedimientos de la representación. Una vez se rompe la ilusión teatral y se evidencian los mecanismos ficcionales de la función, el espectador es consciente de que lo que ve es parte de un juego escénico. Entonces, le es posible dejar de identificarse y comenzar a atender a los puntos de vista sobre lo que ocurre en escena. ¿Qué opinión sobre los hechos representados tienen los intérpretes? En consecuencia, «la asimilación de la acción ya no es

inconsciente, lubricada, mecánica; en cuanto aparece el efecto distanciador, se rompe el “encanto” [...]. La intención de la representación asoma descaradamente en la escena» (2004: 158).

En todo caso, el efecto de distanciamiento no es únicamente una propuesta estética. Es, ante todo, una reforma integral del espectáculo y la relación con el público que afecta a todos los niveles de significación: desde la interpretación de los actores y actrices, como se ha esbozado previamente, hasta la escenificación y, por supuesto, la dramaturgia. Para Brecht, el distanciamiento dramático y el distanciamiento escénico no son independientes, por el contrario, forman parte de un todo que es indivisible. No es posible hablar de distanciamiento en su dramaturgia sin apelar al distanciamiento en la puesta en escena. Esta concepción holística del espectáculo teatral será de crucial relevancia para la creación escénica posterior. En su dramaturgia están implícitas estrategias distanciadoras que vienen a reforzar continuamente la idea de ruptura con la ficción.

En su teatro es posible encontrar muestras de estos efectos de distanciamiento. En su obra *Der gute Mensch von Sezuan* (*El alma buena de Sezuán*) (1943), por ejemplo, se hallan herramientas que van en sintonía con la voluntad distanciadora de su producción teatral. Esta obra es evidente en sus marcas ficcionales, ya que, entre otras cosas, los intérpretes superponen roles de manera explícita y se visten ante los ojos del espectador. Es posible apreciar la transformación no solo a través del vestuario, sino mediante la expresión corporal y la modulación vocal:

(Entra SHEN TE, llevando en la mano la máscara y el traje de SHUI TA y canta la “Canción de la indefensión de los dioses y de los buenos”).

En nuestro país

El que es útil necesita suerte. Sólo

Cuando encuentra sólidos apoyos

Puede demostrar que es útil [...].

(Se pone el traje de SHUI TA y da unos pasos imitando su forma de andar).

Los buenos

No pueden aquí mucho tiempo ser buenos [...].

(Se pone la máscara de SHUI TA y canta con la voz de éste).

Para poder comer al mediodía

Hay que tener la dureza con que se fundan imperios. (Brecht, 2018: 1143)

Además, en el epílogo de esta obra, es muy clara la voluntad de interrupción de la ilusión teatral, así como el deseo brechtiano de que los espectadores sean agentes activos y reflexivos ante una obra de teatro. Tras caer el telón, un actor se dirige al público y pronuncia las siguientes palabras:

Público amable, que no haya disgusto;
Sabemos muy bien que el fin no es muy justo [...].
Ya no hay más salida que reflexionar.
Piensen por sí mismos, que de algo hay que hablar.
¿Cómo se podría, sin que pasen pena,
ayudar ahora aquella alma buena?
Público amable, no te sientas mal.
Tienes que encontrarlo: ¡Hay un buen final! (Brecht, 2018: 1192).

Como ocurre en más piezas, el dramaturgo invita a la reflexión y propone al público que complete la significación a través del análisis y el debate posterior. Uno de los objetivos del teatro de Brecht es que los espectadores realicen una serie de relaciones entre la ficción escénica y los hechos reales a su alrededor. Tal y como él mismo desarrolla, era necesario mostrarles un mundo «a su disposición y a la disposición de su intervención» (2004: 154).

Brecht aporta a sus textos una narratividad que será de gran influencia para algunos de los dramaturgos y dramaturgas de las generaciones posteriores. En su teatro es común encontrar figuras de ropavejeros, pregoneros o narradores que cumplen una función diegética en la pieza. Ocurre, por ejemplo, con el personaje de El Cantor en *Der kaukasische Kreidekreis* (*El círculo de tiza caucásico*) (1951):

EL CANTOR.- Y el Gobernador volvió a su palacio
Y la fortaleza era una trampa
Y el ganso estaba desplumado y asado
Y no se comieron ya al ganso
Y el mediodía no fue ya la hora de comer
Y el mediodía fue la hora de morir (Brecht, 2018: 1476).

En cuanto a los elementos narrativos de la dramaturgia, desarrolla las estrategias concretas en las que se apoya para crear la epicidad y resaltar lo diegético en su escritura teatral a través de una comparación entre los elementos dramáticos y los épicos:

FORMA DRAMÁTICA	FORMA ÉPICA
El escenario encarna un suceso	El escenario lo cuenta
Implica al espectador en una acción	Le convierte en observador, pero
Consume actividad	Despierta la actividad
Le posibilita sentimientos	Le obliga a tomar decisiones
Le procura vivencias	Le procura conocimientos
El espectador es implicado en una acción	El espectador es confrontado con ella
Se trabaja con la sugestión	Se trabaja con argumentos
Los sentimientos se conservan	Se exageran hasta producir conocimiento
El hombre se presenta como algo conocido	El hombre es objeto de análisis
Hombre inmutable	El hombre mutable e inductor de mutaciones
Los acontecimientos se suceden linealmente	En curvas

<i>Natura non facit saltus</i> ¹³	<i>Facit Saltus</i> ¹⁴
El mundo como es	El mundo como se va transformando
Lo que el hombre debe hacer	Lo que puede hacer
Sus instintos	Sus motivos.

(Brecht, 2004: 46)

Brecht propone en su forma épica de escribir teatro una dramaturgia mucho más variable y dinámica que la forma dramática. Busca cambios en los personajes, fragmentaciones en la linealidad argumental y un retrato del mundo en transformación. Asimismo, pretende colocar a la humanidad en el punto de análisis y no ofrecer certezas, sino posibilidades. Estas características serán profundamente influyentes en la dramaturgia posterior. En textos como los de *Dea Loher*, los personajes son poliédricos y en ningún caso unívocos. Sus estructuras rompen con toda linealidad y el mundo que muestra al espectador está sujeto a cambios a una velocidad frenética. En definitiva, es posible encontrar nexos entre las propuestas dramáticas de Brecht con su teatro épico y el devenir de cierta parte de la dramaturgia europea en las décadas posteriores.

Se aprecia, en cualquier caso, cómo lo épico en Brecht va mucho más allá de la introducción de personajes narradores. Para el creador, la epicidad de su teatro se encuentra en la inclusión de elementos narrativos en la escenografía, la construcción de los personajes, las estrategias de recepción del público o la confección de la estructura dramática de las piezas, entre otros aspectos. De nuevo, como es costumbre si se analiza a este autor, sus concepciones abarcan paralelamente tanto lo escénico como lo dramático.

En síntesis, el dramaturgo alemán hace uso de estrategias que rompen con la estética empático-sentimental del teatro psicologista que habían desarrollado voces como Stanislavski (1863 – 1938) u Otto Brahm (1856 – 1912)¹⁵. Por el contrario, Brecht emplea herramientas dramáticas que permiten que el público no se centre en empatizar con los personajes de la ficción, sino que tome conciencia social mediante la recepción de la pieza y se convierta en un agente político activo. Según el propio autor, no se trata de

13 Del latín “la naturaleza no procede por saltos”. Se trata de un principio que afirma que, en la naturaleza, no hay cambios bruscos sino cambios paulatinos, armoniosos y continuados. Aplicado a la dramaturgia, se puede entender como buscar estructuras causales y ordenadas.

14 Del latín “proceder por saltos”. Todo lo contrario. Esto es, buscar estructuras fragmentadas y con cambios abruptos.

15 Otto Brahm fue un crítico teatral y director de escena. Se le considera el responsable de introducir la estética realista y la interpretación psicológica al contexto teatral alemán. Fueron destacadas sus escenificaciones de textos de Gerhart Hauptmann, célebre autor germánico naturalista.

eliminar el mecanismo empático, se trata de despojarlo de su posición predominante y combinarlo con otras estrategias de recepción como la reflexión o el extrañamiento. En sus palabras, «el rechazo de la identificación no proviene de un rechazo de las emociones y tampoco conduce a él» (2004: 21). De acuerdo con su teoría teatral (2004), las emociones no pueden producirse únicamente a través de la identificación con un personaje, sino que es posible conseguir las a través de estrategias no aristotélicas.

Brecht se posiciona en contra de la principal consigna de la *Poética* de Aristóteles. Siguiendo sus preceptos teóricos, el núcleo del pensamiento aristotélico es la catarsis a través de la identificación con el *pathos* del héroe. El dramaturgo es crítico con esta idea de la *Poética*¹⁶ en tanto que, a su juicio, la búsqueda de identificación del teatro decimonónico atiende a una necesidad burguesa de individualizarse a través de la emancipación económica. No obstante, dicha identificación imposibilita lo que él considera el objetivo principal de su tiempo: la colectivización y la lucha de clases. Estas son sus palabras al referirse a la utilización de herramientas dramáticas del distanciamiento como escape de la identificación y como camino hacia la colectivización y la crítica social:

Las artes teatrales pasan de la fase en la que ayudaban a interpretar el mundo a la fase en la que ayudan a cambiarlo. [...] Con la eliminación de la identificación de su posición dominante no desaparecen las reacciones emocionales que provienen de los intereses y los fomentan. [...] Una representación que prescindiera en gran medida de la identificación permitirá una toma de partido sobre la base de intereses reconocidos, una toma de partido cuyo aspecto emocional está en consonancia con su aspecto crítico (Brecht, 2004: 25).

En este sentido, Bertolt Brecht pretende que los espectadores sean conscientes de la dimensión ficticia del hecho escénico y que, por lo tanto, acepten su función como público. En palabras de Arno Gimber:

Importante para el teatro postdramático es la distinción que Brecht hizo entre actor, papel y público, ya que esta segregación incluye el núcleo de la contradicción estética entre el mundo representado y el mundo real. Y, sobre todo, el público tenía que darse cuenta de que estaba sentado en el teatro dos veces: por un lado, como espectador y consumidor; y, por otro, transformado en un ser activo para quien la magia de lo imaginario de repente se había convertido en un problema. Ahora se le negaba la inmersión en la acción, la

16 La tradición crítica alemana tiene, desde las aportaciones de Lessing (1729 – 1781), una visión muy amplia de lo que sentenció Aristóteles en la *Poética*, ya que dicho escritor relee el texto griego en su *Dramaturgia de Hamburgo* (1769). La revisión alemana sobre los preceptos aristotélicos plantea que la identificación no es la única vía que considera el pensador heleno como herramienta para la emoción, pues el propio Aristóteles matiza entre los conceptos de temor (como algo que puede ocurrirle al individuo) y terror (como algo alejado que le provoca más distancia). Las aportaciones de Lessing (2004) son fundamentales para la relectura que realiza Brecht de lo aristotélico y para la que realizará décadas después Lehmann, tal y como se ha desarrollado en el capítulo anterior.

emoción y el olvido de su propia vida cotidiana. Descubrió su doble existencia [...]. Brecht [...] no fue consciente de que el teatro del futuro solo se realizaría mediante la eliminación de estas diferencias hasta llegar [...] a la exigencia de participación del espectador para completar la recepción (Gimber, 2017: 67).

3.1.2 La irrupción de la deconstrucción: Heiner Müller

Un heredero directo del teatro de Brecht en décadas posteriores fue Heiner Müller (1929-1995). Con su dramaturgia, fue continuador de las ideas brechtianas y, además, añadió a las aportaciones de su maestro el concepto de deconstrucción. El propio autor afirma que su inquietud principal en la escritura teatral es «destruir cosas [...] reducir las cosas a su esqueleto, arrancándoles la carne y la superficie [...]. Penetrar tras la superficie para ver la estructura» (Müller, 1996: 160). En este sentido, destacan sus trabajos *Die Hamletmaschine (Máquina Hamlet)* (1977) o *Medeamaterial (Medea Material)* (1982), en los que reformula los textos de Shakespeare y Eurípides, respectivamente, para realizar el retrato de un mundo en crisis en el que los personajes clásicos se cuestionan su existencia. El dramaturgo se sirve de apenas algunos elementos de los textos originales para realizar un replanteamiento genuino, tal y como hará Loher en su texto *Manhattan Medea* (1999), por ejemplo.

La renovación del teatro de Heiner Müller, asimismo, pasa por una reformulación de los elementos formales, pues se advierte en muchas ocasiones una ausencia de signos de puntuación, de coherencia gramatical o de indicaciones acerca de qué personaje interviene. Así, Müller continúa con la idea de deconstrucción aplicada al texto dramático como estrategia formal. Además, su teatro otorga gran valor a la palabra como soporte metafórico y sensorial. En sus creaciones, la palabra es un soporte para la creación de imágenes de gran potencia alegórica. En este sentido, trabaja significativamente con el soliloquio y le aporta una relevancia muy destacada en sus textos. A través de dichos soliloquios, el dramaturgo disuelve la voz del yo para componer voces poliédricas, contradictorias y cambiantes. Estas características se pueden advertir en el siguiente fragmento de *Verkommenes Ufer (Ribera despojada)* (1982):

Lago cerca de Straussberg Ribera despojada Huella
De argonautas de frente achatada
Restos de cañas
Ramas muertas
ESTE ÁRBOL NO CRECERÁ POR ENCIMA DE MÍ
Peces muertos
Brillan en el fango Cajas de galletas
Montones de mierda CONDONES PITILLOS

Las compresas rotas La sangre
De las mujeres de la Cólquide
PERO TEN CUIDADO SI
SI SI SI SI (Müller, 1988: 54).

El lenguaje dramático de Müller denota, por lo tanto, una adecuación a la situación convulsa de la realidad alemana en las décadas de los setenta y los ochenta. El dramaturgo hace uso una escritura fraccionada y caótica como herramienta para transmitir la inestabilidad que percibía en la sociedad germana de su época. Esto será de gran influencia para las siguientes generaciones de dramaturgos y dramaturgas del país. A este respecto, Müller añade:

La historia [...] se acelera, y cada vez hay menos tiempo para intervenir, para cambiar algo. A ello se debe también que en realidad el nuestro no sea ya el tiempo de una dramaturgia discursiva, de una exposición tranquila de estados de cosas. Dado que en cuanto uno comienza a contar una historia se ve arrojado a un proceso que va más rápido de lo que uno puede contar en la historia, surge necesariamente una relación oblicua de lo realizado con respecto a su modelo (1996: 158).

En definitiva, las aportaciones de Heiner Müller son cruciales para comprender el desarrollo de la literatura dramática germana de las últimas décadas del siglo XX. Tanto la deconstrucción como la fragmentación, la reformulación de los signos de puntuación, el valor figurativo de la palabra, el uso del soliloquio o la disolución del yo son herramientas dramáticas que se encontrarán en muchos de los textos de Dea Loher. En capítulos posteriores, se desarrollará cómo la dramaturga aplica y adapta este planteamiento de escritura dramática.

Además de Brecht y Müller, la influencia del teatro documento y el teatro político en el teatro alemán del siglo XX y XXI se ha asentado gracias a otras figuras. A continuación, atenderemos a una nómina de autores que han contribuido a definir esta tendencia como uno de los rasgos distintivos del teatro germánico de las últimas décadas.

3.1.3 Erwin Piscator y el teatro político

Erwin Piscator (1893 – 1966) es una de las figuras de referencia en el panorama teatral alemán de principios del siglo XX. Sus principales aportaciones quizás sean como director de escena, con la incorporación de recursos audiovisuales en sus montajes, entre otras renovaciones escénicas. Una de sus contribuciones a la dramaturgia germánica probablemente sea su libro teórico *Das politische Theater (Teatro político)* en el que

realiza una tentativa de traslación de la teoría marxista al teatro. El propio Brecht trabajó en esta misma línea y, entre ambos, sentaron las bases de la profunda implicación política y social del teatro alemán durante los años posteriores. Este teatro político pretendía implicar a la clase obrera en el hecho artístico para despojar al arte de la condición burguesa. Además, en el marco de una revolución proletaria, serviría como herramienta para la difusión del ideario sociohistórico de un nuevo régimen igualitario. En otras palabras:

El teatro proletario al que se refiere el director de escena sirvió como posibilidad de una refuncionalización de arte dramático y de una restitución de su capacidad de producción social de la vida. Esta vuelta al campo de lo social [...] establece un nuevo espacio de producción artística cuyas reglas, contra las reglas [...] que propone la burguesía, están sometidas a las reglas de la sociología y la historia que no son immanentes al campo de juego del arte autónomo sino al campo de la producción social de la vida [...]. Las instituciones nuevas del arte [...] dejan paso a instituciones nuevas como nuevos centros donde se aprenden de manera integral [...], nuevas formas de trabajo dramático [...] y nuevas relaciones con el público (De Vicente Hernando, 2013: 15 y 16).

Piscator (2001) plantea una reformulación del arte dramático con el fin de implicar a toda la sociedad en él y generar, así, obras con carácter propagandístico proletario. Para ello, propone que se alcance una dramaturgia clara y una relación directa con el público y abre las puertas a un teatro en el que «se busca una expresión sencilla y una estructura dramática comprensible, un efecto claro y unívoco sobre la sensibilidad del público, la subordinación de cualquier medio al objeto revolucionario» (De Vicente Hernando, 2013: 18).

No obstante, algunos teóricos, como Sánchez (1992), apuntan que la apuesta de Piscator estaba demasiado centrada en lo técnico y lo formal, debido a su condición de director de escena, como para verdaderamente atender las necesidades obreras. Llega a afirmar que «si Piscator hubiera sido coherente con sus ideas revolucionarias habría debido reconocer que el único teatro posible previamente al cambio de poder de los medios de producción era un teatro de agitación y no un teatro artístico» (1992: 126). Efectivamente, las propuestas de Piscator, a pesar de ser políticas en su contenido, incluían con asiduidad renovaciones formales que han sido muy relevantes en la dirección de escena. De acuerdo con Sánchez, esta concepción estética de sus escenificaciones podría haber interferido en la eficacia de sus postulados teóricos. A este respecto, añade:

La posibilidad de un teatro político, con una intervención directa en lo real, estaba ligada a la aceptación de una conversión del arte en `valor de uso`. Solo por la reducción del arte a un valor de uso podía este ser utilizado como instrumento de intervención política

en lo real [...]. Fue el teatro proletario aficionado el que más claramente practicó la ruptura de la institución 'arte' e intentó convertir al teatro en un instrumento para la discusión pública y la intervención política [...]. La eficacia del teatro proletario residía precisamente en su desinterés hacia los problemas formales, en la conexión inmediata entre los intereses obreros y su formulación escénica. Una atención hacia la forma habría, sin duda, mermado la capacidad de intervención política (1992: 124 y 125).

En cualquier caso, lo que está claro es que el carácter político de la producción teatral alemana tiene su origen, en parte, en los planteamientos teóricos de Piscator que muchos dramaturgos y dramaturgas continuaron en los años posteriores. La perspectiva social y política en el teatro será fundamental para la dramaturgia germana del siglo XX y XXI, pues a partir de entonces «la sociedad misma es la protagonista del teatro. Que nada pueda quedar al margen de la política supone que cualquier idea, cualquier acción, adquiere una dimensión totalizadora y constructiva» (De Vicente, 2013: 23).

3.1.4 Peter Weiss y el desarrollo del teatro documento

En décadas posteriores a las de Brecht y Piscator, otro de los nombres propios de la dramaturgia alemana es Peter Weiss (1916 – 1982). Su teatro incorpora algunas de las renovaciones brechtianas como la predominancia de la narrativa, el uso de canciones o el empleo de otras herramientas de distanciamiento. Estas características se advierten en su obra *Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes su Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade* (*Persecución y asesinato de Jean Paul Marat representado por el grupo teatral de la casa de salud mental de Charenton bajo la dirección del señor de Sade*) (1964) abreviada usualmente bajo el título *Marat/Sade*. En este texto, el uso de la metateatralidad funciona eficazmente como modo de ruptura de la ilusión teatral. Los personajes son un grupo de pacientes del asilo de Charenton que, a su vez, están representando una pieza sobre la muerte del periodista revolucionario francés Jean Paul Marat. Existe un pregonero que funciona como narrador y presenta al público la doble identidad de los personajes:

El pregonero.- Aquella es la Carlota de nuestro festival.
[...] Procede de la nobleza provincial.
Lleva un bello vestido y zapato moderno,
[...] pero es mujer modesta en verano e invierno
[...] Su parecido es grande con la Carlota real
Según una opinión muy general.
[...] Mas como nuestra actriz, en la actual ocasión,
Sufrir letargia crónica y también depresión [...]
Nos tiene, hay que decirlo, un poco en vilo
Pensando que, al actuar, puede perder el hilo.
¡Nuestro deseo ardiente

[...] es que diga el papel correctamente! (Weiss, 2007: 29 y 30).

Esto, unido a la versificación, la presencia de una orquesta y un coro y la citada función épica del pregonero conforman un texto dramático en el que la intención de ruptura de la ficción es clara.

Es destacable en el teatro de Weiss, asimismo, la influencia del teatro documento. Este tipo de teatro, de acuerdo con Arno Gimber (2017), fue impulsado en Alemania por Piscator, en la línea del teatro político, quien promovió este subgénero teatral con el fin de explicar al proletariado germánico las causas de la Primera Guerra Mundial. Peter Weiss fue uno de sus grandes continuadores durante la segunda mitad del siglo XX. El propio dramaturgo define qué es el teatro documento de la siguiente manera:

El Teatro-Documento es un teatro de información [...]. Renuncia a toda invención, se sirve del material auténtico y lo da desde el escenario sin variar su contenido, elaborándolo en la forma [...]. Aunque los medios de comunicación han alcanzado un grado supremo de difusión [...], quedan ocultos para nosotros [...] los acontecimientos que caracterizan nuestro presente y nuestro futuro [...]. El Teatro-Documento [...] se dirige contra la tendencia propia de los medios de comunicación de mantener a la población en un vacío de aturdimiento y de embrutecimiento [...]. El Teatro-Documento no muestra ya la realidad momentánea, sino la copia de un fragmento de la realidad, arrancado de la continuidad viva (Weiss, 2016: 2 y 3).

En la escritura dramática de Weiss va a ser de crucial importancia la información, la búsqueda de la verosimilitud histórica y la investigación. Desde esta perspectiva, se entienden textos como *Hölderlin* (1971) en los que ahonda en la vida del poeta alemán, en su lírica y en sus implicaciones revolucionarias. Esta línea documental del teatro germánico es de gran influencia para la dramaturgia posterior.

De acuerdo con Gimber (2017), este teatro documental en alemán, en su vertiente más pura, encuentra a su continuador en Heinar Kipphart (1922 – 1982). Una de las piezas más célebres del dramaturgo es *In der Sache J. Robert Oppenheimer (En el asunto de J. Robert Oppenheimer)* (1964), que aborda una investigación acerca del físico nuclear estadounidense Oppenheimer y plantea un debate acerca de la obediencia hacia el Estado. La preocupación por este conflicto probablemente esté influida por la propia experiencia militar del dramaturgo, que compone una pieza con estructura similar a un juicio en la que utiliza documentos históricos reales del FBI. Otro de los herederos de esta vertiente es Rolf Hochhuth (1931-2020), cuya obra *Der Stellvertreter. Ein christliches Trauerspiel (El vicario. Una tragedia cristiana)* (1963) revisa de manera crítica la figura del papa Pío

XII y su actitud ante el Holocausto. Hochhut realiza una obra escrita en verso yámbico libre que toma como fuentes las actas de los juicios de Núremberg, las notas privadas del propio Joseph Goebbels –ministro de propaganda durante la dictadura nazi– y los discursos de Pío XII.

Ya en una nueva generación, continúan esta vertiente los dramaturgos Hans – Werner Kroesinger (1962-) o Milo Rau (1977-). El primero, con su obra *Don't Look Now (No mires ahora)* (1997) realiza un análisis de lo sucedido durante el *Deutscher Herbst* (Otoño Alemán), punto álgido del enfrentamiento entre la República Federal de Alemania, la organización terrorista Fracción del Ejército Rojo y el Frente Popular para la Liberación de Palestina entre septiembre y octubre de 1977. La dramaturgia de Kroesinger en esta pieza se caracteriza por la recopilación de materiales encontrados tales como textos, fotografías o incluso material audiovisual del conflicto. A través de estos elementos, explora la memoria personal y colectiva de uno de los sucesos más críticos de la Historia alemana tras la Segunda Guerra Mundial. Milo Rau, por su parte, realiza en *Die Moskauer Prozesse (Los juicios de Moscú)* (2013) algo similar a lo que Kipphart lleva a cabo en *In der Sache J. Robert Oppenheimer*. No obstante, esta vez Rau estructura su pieza como un juicio real, escenificado, sobre la persecución a artistas disidentes rusos, como el caso Pussy Riot. Así, el director y dramaturgo no recrea los procesos originales, sino que construye en escena un nuevo juicio inspirado en varios sucesos. Los espectadores asisten a una representación con acusaciones, defensas, testigos y un jurado real, que emite un veredicto abierto y no determinado. Para este proyecto, el dramaturgo contó con comisarios, artistas, abogados o líderes religiosos. Algunos de ellos, incluso, habían participado en los procesos judiciales originales.

Además, en esta línea más actual de esta vertiente, es preciso nombrar a Rimini Protokoll. Esta compañía, creada por Helhard Haug, Stefan Kaegi y Daniel Wetzler en el año 2000, adapta las consignas del teatro documento a las nuevas formas escénicas de la contemporaneidad. Siguiendo a López Antuñano (2020), sus principales características son la confrontación objetiva con hechos de la realidad actual a la que someten al público, la performatividad de sus propuestas escénicas y la indagación documental exhaustiva. Además, normalmente no utilizan actores o actrices profesionales, sino que los intérpretes son o bien los propios protagonistas de los hechos reales expuestos, o bien los espectadores asistentes a la representación. Consecuentemente, realizan propuestas

teatrales muy abiertas, a pesar de que el carácter documental está planteado de una forma dramaturgica clara.

La información escrita recopilada se encausa en el espectáculo, normalmente, mediante la transmisión oral; la visual, mediante la incorporación de vídeos, documentos filmicos o composiciones fotográficas, y últimamente en algunos espectáculos mediante la recreación virtual. Ahora bien, el paso del discurso y la imagen a la escena se produce sobre un hilván dramaturgico que impide que la fórmula *collage* se imponga [...]. La profusión de material informativo abunda en ese carácter expositivo, para crear una opinión que Rimini Protokoll direcciona, sin adoctrinamientos (López Antuñano, 2020: 40).

3.1.5 El teatro discursivo alemán

En la línea de esta nueva generación de dramaturgos y dramaturgas nacidos ya en la segunda mitad del siglo XX, cabe destacar la figura de Falk Richter (1969-) como impulsor de lo que Gimber (2017) denomina teatro discursivo. Este dramaturgo crea piezas interdisciplinares en las que texto, música, danza y *performance* forman parte del mismo planteamiento dramaturgico. Es posible encontrar en su escritura teatral reflexiones sobre la situación actual del mundo contemporáneo. Esto es una constante en el teatro alemán de las últimas décadas. Sus obras son, en definitiva, un dispositivo a partir del cual el dramaturgo emite un discurso de pensamiento concreto. Consecuentemente, sus piezas no suelen tener un soporte fabular sólido, pues lo importante no es la materia argumental, sino el componente discursivo de su planteamiento escénico. Esto se puede apreciar en obras como *Trust (Confianza)*, estrenada en 2009 en el Teatro Schaubühne bajo la dirección del propio Richter. Según Gimber:

Los textos de Falk Richter, elaborados y fijados para su representación, están enriquecidos por elementos que Lehmann atribuiría a lo que él llamaría teatro posdramático, por música y baile. La temática gira en torno a la alienación de la sociedad postmoderna, la desindividualización y la soledad [...]. La deconstrucción de los personajes, otra de las características de Falk Richter, se basa en la teoría sistémica de Niklas Luhmann¹⁷ donde dinero, poder, ciencia, política, arte, familia y religión en un conjunto de dependencias causa alienación al hombre moderno. Richter entiende que el teatro mismo forma parte de ese sistema: observa realidades y también las genera (2017: 69 y 70).

René Pollesch (1962-) es otro de los nombres destacados en el teatro discursivo. De acuerdo con Gimber, en la preparación de sus obras el dramaturgo investiga diversos discursos filosóficos y sociológicos que abarquen el «amplio estrato social que analiza la

17 Niklas Luhmann (1927 – 1998) fue un sociólogo alemán conocido por su teoría de los sistemas sociales. Analizó la sociedad en base a una serie de sistemas con códigos propios que ejercían dinámicas de poder sobre el ser humano contemporáneo.

clase media y sus áreas periféricas» (2017: 69). Con ello, el dramaturgo pretende mostrar a los espectadores las dinámicas de poder y de dominación social, desde el yugo de la heteronormatividad hasta las condiciones laborales del capitalismo. Su objetivo es «la deconstrucción de la llamada normalidad que [...] produce y subyuga a los sujetos (Gimber, 2017: 69). De nuevo, para ello, deja de lado la fábula y construye unas piezas con una base principalmente discursiva en las que los textos surgen a medida que los actores y actrices ensayan. Además, incluye en sus montajes diversos elementos de la cultura pop como anuncios, canciones o videoclips que refuerzan la idea de la sociedad posmoderna como elemento opresor. Esto se aprecia en algunas de sus obras, como en la suerte de trilogía compuesta por *Heidi Hoh* (1999), *Heidi Hoh arbeitet hier nicht mehr* (*Heidi Hoh ya no trabaja aquí*) (2000) y *Heidi Hoh 3. Die Interessen des Unternehmens können nicht die Interessen von Heidi Hoh sein* (*Heidi Hoh 3. Los intereses de la empresa no pueden ser los intereses de Heidi Hoh*) (2001).

Asimismo, en su composición dramática juega con la deconstrucción del personaje y del lenguaje, elementos que, como se ha podido advertir, están muy presentes en la dramaturgia germana de los últimos años. Un planteamiento similar será desarrollado en epígrafes posteriores al atender a las herramientas de composición dramática de Loher.

Los textos dramáticos de Pollesch no van precedidos de listas de *dramatis personae* o de papeles, sino que se dividen entre todos los actores de forma equitativa de modo que una identificación figurativa se ve socavada de forma deconstructiva. Se trata, por lo tanto, de otra forma de romper la unidad entre actor y figura. No hay asignaciones fijas de caracteres, los actores recitan textos asumiendo la marca de género que no les corresponde biológicamente. También utiliza como marca propia el llamado *Auf-Anschluss-Sprechen*, que significa que no quedan pausas entre las frases y tampoco entre las contribuciones de cada uno de los actores, sino que literalmente se sacan la palabra de la boca los unos a los otros, interrumpiendo el discurso de los demás. Esta forma especial de hablar impide el diálogo [...] y una vez más el espectador percibe la perturbación en la comunicación y se debe entender como reacción al impacto de los nuevos medios en la sociedad (2017: 75).

3.1.6 Irrupción de lo diegético: el teatro narrativo

En contraposición a este teatro discursivo, se halla una línea en la que el texto dramático recobra relevancia. Así, esta vertiente se aleja de las propuestas más puramente posdramáticas, a pesar de que muchas veces conservan elementos *antidramáticos*. Kathrin Roggla, por ejemplo, crea obras en las que, de acuerdo con Gimber (2017), se cuestionan las fronteras entre el drama y la epopeya. En obras como *Espacio basura*

(2004), «pone a prueba las fronteras literarias y mediáticas y entreteje las diferentes formas de escritura» (2017, 73). Este juego con los géneros literarios estará también presente en la dramaturgia de Dea Loher.

No obstante, la corriente más destacada dentro de esta línea de reacción a lo discursivo sea probablemente lo que Gimber denomina el nuevo teatro narrativo. En esta línea, la fábula vuelve a tomar un papel relevante en los elementos de composición dramática. Uno de los representantes principales de esta vertiente es Ronald Schimmelpfenning (1967-).

Este autor otorga una importancia destacada a la narración en sus obras. Uno de sus textos más célebres es *Die arabische Nacht (La noche árabe)* (2009). En él, hace un uso del monólogo y la narración en cierta sintonía con lo que realiza la dramaturgia que ocupa esta investigación. El dramaturgo compone una obra de monólogos entrelazados en los que el carácter diegético va a ser el responsable de definir el curso de la acción. Según Bazo:

Schimmelpfenning compone un paisaje en donde cada uno de los personajes se expresa mediante monólogos que cuentan lo que ven, dicen y hacen; pero también en donde la narración desencadena cambios de tiempo, lugar e incluso de percepción de la realidad. Schimmelpfenning rompe los moldes de la fábula aristotélica abriendo la escritura dramática a otros modos como el épico. Gracias a la introducción de una voz narrativa que, bajo la forma de monólogos insertados en la voz de cada uno de los personajes, desplaza el recurso del diálogo tradicional y le permite convocar un universo en continua transformación (2021: 139 y 140).

Además, Gimber añade:

Las figuras se dirigen en su conversación a sí mismas. Aparentemente no quieren comunicarse, pero hablando a solas expresan sus sentimientos, sus observaciones y sus acciones de forma directa y sin filtro. De esta manera prevalece una transparencia total. Las acotaciones y las descripciones que aparecen son declamadas de forma directa por los actores y así se funden los diferentes niveles textuales en una sola voz (2017: 76).

Por lo tanto, la narratividad en sus propuestas dramáticas no está definida únicamente por los preceptos del teatro épico de Brecht. Posee, además, un componente de reacción contra el devenir posdramático de desplazar el texto y, por extensión, la fábula y la narración, de un plano predominante. Asimismo, el uso del monólogo en detrimento del diálogo posibilita la reflexión en torno a la crisis comunicativa de la realidad posmoderna. Esto se relaciona con la idea de voz rapsódica, ya que Schimmelpfenning actúa como dramaturgo que teje historias a través de estructuras diegéticas:

Concepto iniciado y desarrollado por Jean-Pierre Sarrazac, [...] la rapsodia corresponde al gesto del rapsoda, del “autor-rapsoda”, quien [...] “cose o ajusta cantos” [...] La noción de rapsodia aparece [...] vinculada al dominio épico: el de los cantos y la narración homéricos, al mismo tiempo que a procedimientos de escritura como el montaje, la hibridación, el remiendo y la coralidad (Herssant y Naugrette, 2013: 191).

En definitiva, este autor reestablece la narración como un elemento compositivo fundamental de su teatro. A través de ella, genera una relación de tensión entre lo épico y lo dramático:

La narración ha sido vista durante mucho tiempo como un modo ajeno al teatro; solo tolerable si se usaba puntualmente por motivos de economía de la fábula [...]. Las obras de Schimmelpfenning se basan en la creencia de que el mundo puede transformarse en estructuras narrativas y por eso experimenta con ellas, para dar con nuevos contenedores que alberguen sus historias (Bazo, 2021: 141).

En esta misma línea del nuevo teatro narrativo alemán es donde se encuentra la dramaturga Dea Loher.

4. La dramaturgia de Dea Loher

Dea Loher (1964-) se erige como una de las principales dramaturgas alemanas de la contemporaneidad al poner en cuestión continuamente las formas dramáticas tradicionales y los fundamentos ideológicos de la sociedad occidental. Durante la década de los ochenta finalizó sus estudios de filología, literatura alemana y filosofía en Múnich. Fue en la década de los noventa cuando ingresó en la Escuela Superior de Arte Dramático de la Universidad de las Artes de Berlín que dirigía Heiner Müller. Comenzó entonces una exitosa carrera como dramaturga trasladando al lenguaje y la forma contemporánea la herencia política y discursiva del teatro alemán.

4.1 Repaso de algunos de sus primeros trabajos: *Fremdes Haus*, *Manhattan Medea* y *Unschuld*

Con el fin de hallar algunos rasgos definitorios de su escritura teatral, se hará un breve repaso por algunos de sus textos dramáticos que servirán como ejemplo para delimitar las características de su dramaturgia.

Una de sus primeras obras fue *Fremdes Haus (Casa ajena)* (1995), en la que explora los conflictos bélicos europeos del momento y las migraciones que ellos conllevan. La pieza trata sobre el joven Jane que huye de la guerra yugoslava y se refugia en la casa de Risto, un antiguo amigo de su padre que consiguió escapar a Alemania. En este texto se advierten ciertos aspectos que serán recurrentes en su escritura posterior. Por un lado, la presencia de personajes errantes, que se encuentran en tránsito o en movimiento. Por otro, el sentimiento destructor de la culpa utilizado como fuerza trágica que mueve a los personajes. Este motor estará presente en la mayoría de sus obras y, en este caso, es el que lleva a Risto a la autodestrucción mediante el trabajo excesivo o al personaje de Teresa al suicidio. Asimismo, otra constante de su teatro que se aprecia en *Fremdes Haus* es el hecho de que el conflicto principal de la pieza haya ocurrido antes de que esta dé comienzo ante los ojos del público. En este caso, los espectadores asisten a las consecuencias de un conflicto mayor que sucedió en el pasado de los personajes y que les atormenta. Risto entregó a su amigo Goce en Yugoslavia a cambio de poder huir a Alemania y seguir con vida y este acontecimiento, soterrado durante toda la pieza, es crucial para entender los destinos de los personajes. Además, la presencia de individuos con algún tipo de discapacidad física es bastante común en los textos de Loher, como es el caso de Agnes, la hija de Risto, que padece una cojera. En contraposición a sus obras

posteriores, cabe destacar que el lenguaje de *Fremdes Haus* aún no presenta signos tan evidentes de fraccionamiento y que, a pesar de la presencia puntual de textos con una considerable carga narrativa, es una pieza en la que lo dialéctico tiene mucho más protagonismo que en trabajos sucesivos de la autora.

Pocos años después estrenó *Manhattan Medea* (1999), que funciona como una relectura del mito griego desde la perspectiva sociopolítica contemporánea que caracteriza su teatro. En este acercamiento al universo mítico, Loher plantea de nuevo la historia de dos personas migrantes, Medea y Jasón, que han llegado a Estados Unidos en busca de una vida mejor. Una vez más, introduce la culpa, rasgo diferenciador de su dramaturgia, como elemento característico de la pieza. En este caso recae en ambos personajes. Jasón, por un lado, asistió en el suicidio a su madre antes de partir a América y Medea, con la ayuda de su marido, mató en pleno viaje a su hermano para que, a Jasón y a ella, que estaba embarazada, les fuera suficiente la comida que tenían para sobrevivir en el barco en el que viajaban como polizones. Esta culpa compartida les une y, a la vez, maldice su relación y al bebé que nace de esta unión. De nuevo, todo este conflicto –indispensable para comprender los destinos de los personajes– no se presenta ante el público, sino que este asiste a sus consecuencias. Esta característica, presente ya en sus textos más tempranos, será una constante. En el análisis de las obras que son objeto de estudio trataremos de desentrañar la razón por la que la autora no bucea en los conflictos, sino en sus efectos.

Además, introduce de nuevo a personajes con alguna diversidad funcional. En el lado más positivo está Deaf Daisy, una travesti sorda amiga de Medea que llega a sentenciar una de las premisas que llevan a Loher a introducir continuamente este tipo de personajes en su teatro: «celebrems lo imperfecto como bello» (2002: 36). En el lado más negativo, se encuentra Sweatshop Boss, que está en silla de ruedas y es el jefe de una fábrica de explotación, padre de la nueva esposa de Jasón. A través de este personaje, Loher añade una nueva variante que tendrá desarrollo en otros de sus trabajos: la crítica al sistema de trabajo capitalista. La diferencia generacional entre Sweatshop Boss y Medea y Jasón evidencia la ruptura del sueño americano en la contemporaneidad de la pieza, pues, aunque los personajes lleven años en Nueva York, son incapaces de prosperar y ascender económicamente como sí lo pudo hacer el nuevo suegro de Jasón. Esta frustración por la incapacidad de alcanzar la felicidad a través del modelo de vida capitalista será uno de

los ejes temáticos fundamentales, por ejemplo, en *Am Schwarzen See (Junto al lago negro)* (2012). Otro de los elementos que se advierte en el texto y que tendrá especial resonancia en sucesivas obras de Loher, especialmente en las que serán fruto de análisis en esta investigación, es la incapacidad comunicativa del amor. Los personajes se ven impedidos a la hora de hablar de sus sentimientos porque están bloqueados por las circunstancias que les rodean:

MEDEA Dila.
Di la palabra.
La has olvidado.
Pausa.

JASÓN Tú nunca me oíste pronunciarla.
O sí.
Esa palabra.

Larga pausa.

MEDEA Amor.

Pausa.

JASÓN Tú nunca me oíste pronunciarla.
O sí.
Yo nunca pronuncié esa palabra.
No dije que podría hacerlo.
Pausa.
Me equivoco.
Me equivoco.
Medea.
Te dije aunque fuera una vez,
Que yo –
Pausa.

MEDEA No con palabras (Loher, 2002: 18).

Como se advierte en este fragmento, el lenguaje comienza a fraccionarse de una manera más evidente que en sus textos anteriores. La escritura de Loher empieza a acercarse a una estructura más lírica y se aprecia la ausencia de algunos signos de puntuación como las interrogaciones. Por otro lado, la utilización de las pausas y, por extensión, de los silencios comienzan a conformar un aspecto representativo en su escritura dramática, tal y como se advertirá en las piezas que serán analizadas más adelante. Cabe destacar el desenlace, en el que la autora introduce el fuego como elemento purificador –de una manera similar a como sucederá en *Das letzte Feuer (El último fuego)* (2008)–. En esta ocasión, se quema ante el espectador el cuadro de *El infante Felipe Próspero*, de Velázquez, que, tras extinguirse, deja a la vista sobre el lienzo una representación de *Las Meninas* de Picasso. Con este gesto el realismo da paso al cubismo y se empieza a apreciar

la realidad desde una perspectiva desfigurada. Este es un cambio significativo en la escritura dramática de la autora y en el desenlace de esta obra se encarna de una manera muy visual ante los ojos del público. En *Das letzte Feuer* o en *Am Schwarzen See* se advertirá cómo esta realidad cubista, fraccionada o desfigurada forma ya parte del universo dramático de Loher y los personajes no pueden escapar de ese mundo segmentado.

En cuanto a su texto *Unschuld (Inocencia)* (2003), además de la cuestión migrante y de la presencia de personajes con discapacidad, encontramos una progresión en su trabajo del lenguaje con respecto a *Manhattan Medea*. A las pausas y los silencios se le unen las repeticiones y las variaciones sobre la palabra que serán cruciales para nuestro próximo análisis. Algunos ejemplos son:

Aunque no se le entienda para nada.
El presidente dice algo
Y nadie lo entiende;
El presidente dice algo,
Y nadie sabe
Lo que quiere decir con sus palabras.
O lo que sus palabras
Quieren decir con él (2003: 94)

Y al verme la gente pensaba,
Oh,
Enamorada,
O incluso,
Oh,
Amada,
Amada amada amada,
O incluso,
Oh,
Amante, amada amada amante,
Oh oh oh
Pausa [...]
Puedo decir silla
Puedo decir mano
Zapato pie
Taza
Libro
Sombrilla
Silencio. (Loher, 2003: 97 y 98).

Por otro lado, la carga de narración por parte de los personajes es cada vez más evidente. En varias ocasiones a lo largo de esta obra los personajes narran la situación de manera distanciada, refiriéndose a sí mismos por su nombre como si se vieran desde fuera. También es destacable que cada una de las escenas está presidida por un título al más puro estilo novelesco. Por ejemplo, «Ante el horizonte del mar I», «Los casos de la señora

Habersatt I», «Dios se envía a sí mismo en una bolsa» o «La señora Habersatt busca no tener libertad condicional». Incluso Loher introduce un coro, que será un elemento clave en textos posteriores. Por ejemplo, en la escena siete interviene el coro de los supervivientes de un asesino enloquecido, que narra un sangriento suceso. En esta escena el texto que dicen los personajes no está repartido, sino que queda a cargo de la dirección adjudicar las oraciones a los diferentes actores y actrices. Algo similar ocurre en la escena catorce titulada «Y todos», en la que la autora desarrolla un largo texto escrito en un solo párrafo en el que hay interlocuciones, preguntas y respuestas sin ningún tipo de indicación sobre qué personaje de la pieza es el que interviene en cada momento. Como se advertirá posteriormente, este será un rasgo esencial de sus siguientes trabajos y cobrará especial relevancia en *Das letzte Feuer*, en la que Loher empleará la extensión de lo narrativo y la coralidad como estrategia diegética opuesta a la acción.

No obstante, una de las características más significativas de *Unschuld* con respecto al análisis de los textos posteriores de Dea Loher probablemente sea la visión fragmentada del mundo dramático. Como se indicó al describir el final de *Manhattan Medea*, Loher comienza un proceso de desfiguración de la realidad que ya muestra evidencias claras en este texto. La escritora compone *Unschuld* a través de diferentes fragmentos en apariencia inconexos que, poco a poco, van formando un todo. A partir de microsecuencias de acción o de narración, el público va componiendo una idea global de la pieza y encontrando las relaciones que hacen de ella una totalidad. En palabras del personaje de Absoluta, «la mosca tiene siempre tres mil vistas de una cosa, y eso en cada ojo, antes de reunir las en un todo. Seis mil vistas particulares de todo lo que existe dan como resultado su imagen del mundo» (2003: 78). En este sentido, la dramaturga deja claro que entiende la creación a través de la fragmentación, tal y como sentencia el personaje de Ella en la escena doce, en lo que parece toda una declaración de intenciones de la dramaturgia de Loher:

ELLA [...] Mi teoría, la teoría de las parciales subyacentes,
Afirma que la estructura de los sistemas sociales,
Sus transformaciones, su desarrollo,
Y lo que eso significa para el individuo,
No puede ser concebido de otro modo
Sino mediante la descomposición en microfragmentos [...].
Lo reconocible es la
Próxima pequeña unidad.
A partir de ahí continuo, muy
Espacio reúno los más pequeños elementos
Y de ellos tejo una gran red que abarca todo.
Una red de Sísifo.
La red nunca estará lista,

Constantemente surgen nuevos agujeros imprevistos
 Constantemente se transforman los nudos que dan estructura y sostén,
 Algo que fue reconocido y definido puede que mañana
 Ya se haya deshecho por completo,
 Y en su lugar se abre un rasgón,
 Pero eso es lo genial del asunto.

Pausa.

No quiero ninguna vista desde arriba,
 No quiero una filosofía de la panorámica,
 No quiero una declaración de interrelaciones sin vacíos,
 Odio los sistemas,
 Me dedicaré totalmente al fragmento, a lo que tiene vacíos,
 A lo imperfecto, la ruptura, el resto, lo incomprendido,
 El sedimento, lo que se descompone,
 A la mínima casi nada individual.

Ese es el reto.

Esa es la vida.

Ese es el reto de la vida.

La no confiabilidad del mundo (2003: 91 y 92).

Fragmentación y transformación. Este monólogo aporta dos de las claves de la escritura dramática de Dea Loher: el fragmento como principio constructivo —que es una clara herencia de la tradición alemana y, concretamente, de Heiner Müller— y los continuos cambios que otorgan una visión del mundo mediante microsecuencias. Estos elementos serán fundamentales para comprender la dimensión de *Das letzte Feuer* y *Am Schwarzen See* y su relación con las teorías sociológicas y filosóficas desarrolladas en los capítulos precedentes de esta investigación.

En definitiva, después de este primer acercamiento a la dramaturgia de Dea Loher, es posible extraer una serie de rasgos comunes que se desarrollarán pormenorizadamente en el próximo capítulo.

La presencia de elementos narrativos y de coros.
El fraccionamiento del universo dramático en microsecuencias que van relacionándose poco a poco hasta conformar un todo.
La transformación continua tanto de espacios, como de personajes, acciones y tramas.
La presencia, en consecuencia, de personajes errantes, migrantes, incompletos o con discapacidad.
Un uso del lenguaje con interrupciones, pausas, reformulaciones, repeticiones y estructuras líricas que inciden en la idea cambiante y fragmentada del mundo.

Fuente: elaboración propia.

En cuanto a algunos de los principales ejes temáticos, en relación con los cambios sociológicos de las últimas décadas, se podría destacar:

La culpa como motor trágico de los personajes.
La incapacidad comunicativa de los personajes para expresar sus emociones.
La crítica al sistema capitalista.
Los conflictos bélicos o tragedias sociales como punto de partida.
El suicidio, la muerte o la parálisis como evasión de la realidad.

Fuente: elaboración propia.

Todas estas características y su vinculación con los preceptos desarrollados en el capítulo uno de esta investigación serán ampliados, a continuación, en el análisis de sus textos *Das letzte Feuer* (2008) y *Am Schwarzen See* (2012).

4.2 *Das letzte Feuer* (2008)

Das letzte Feuer es una de las obras más célebres de Dea Loher. Fue estrenada en el Thalia Theater de Hamburgo el 26 de enero de 2008 bajo la dirección de Andreas Kriegenburg¹⁸, quien fue galardonado como mejor director en los premios *Der Faust* del teatro alemán por este trabajo. El espacio escénico fue diseñado por Anne Ehrlich. Su propuesta fue crear siete espacios diferentes, deteriorados, pero con gran atención al detalle, sobre una plataforma giratoria que se movía de manera constante. El texto de Loher fue laureado con un premio Mülheim¹⁹ y la veterana revista *Theater heute* nombró *Das letzte Feuer* como la obra del año.²⁰ En España, aún no ha sido representada.

Esta pieza comienza un caluroso mediodía de agosto con el trágico atropello de un niño, Edgar, en medio de una destartalada calle. El suceso afectará decisivamente a las vidas de todos los personajes relacionados con la muerte del pequeño: sus padres –Susanne y Ludwig–, su abuela con alzhéimer –Rosemarie–, la policía que lo atropelló –Edna–, el drogadicto al que perseguía la policía –Olaf–, su novio –Peter–, la dueña del coche

¹⁸ Andreas Kriegenburg (1963-) es un director de teatro alemán que ha llevado a escena buena parte de los textos de Dea Loher. Fue, además, el director del Thalia Theater de Hamburgo entre 2001 y 2009 y del Deutsches Theater Berlin entre 2009 y 2014.

¹⁹ Los Mülheimer Dramarikerpreis (Premios de los dramaturgos de Mülheim) se otorgan desde 1976 durante el festival Mülheimer Theatertage. Un jurado especializado selecciona las obras en lengua alemana más destacadas estrenadas el año anterior. Los resultados se publican en los anuarios del festival y pueden consultarse en su sitio web oficial (Stadt Mülheim an der Ruhr, s. f.).

²⁰ *Theater heute* es una de las revistas teatrales más influyentes del ámbito germanoparlante. Desde 1960, convoca anualmente una encuesta entre críticos especializados para otorgar varios reconocimientos, entre ellos el Stück des Jahres (“Obra del año”). Los resultados se publican en el número de agosto y pueden consultarse tanto en los anuarios impresos de la revista como en su archivo digital (Der Theaterverlag, s.f.). <https://www.der-theaterverlag.de/theater-heute>

robado que conducía Olaf –Karoline– y un forastero llamado Rabe, que fue testigo ocular de los hechos. Todo lo sucedido se encuentra observado y narrado por un colectivo denominado Nosotros que, a modo de coro, pretende reconstruir la historia siguiendo un paradigma muy claro: «juntos sabemos más» (Loher, 2007: 9).

La obra abarca temas como la culpa, el olvido, el dolor, la complejidad de las relaciones humanas, la decadencia, la despersonalización o la dependencia. En este sentido, Loher es capaz de transmitir con asombrosa habilidad la oscuridad de su tiempo a través de unos personajes que viven atrapados en un mundo líquido. Esta tendencia de escribir irrevocablemente acerca del aquí y el ahora, de lo inmediatamente cercano, es una característica esencial de las nuevas escrituras, aunque normalmente el objetivo de los dramaturgos y dramaturgas no es la crítica social, sino la mera exposición de un mundo decadente. Dicho de otro modo:

Se construyen piezas con referencias continuas al hoy y a los problemas del mundo contemporáneo [...], pero el tema se convierte en una anécdota que vehicula una propuesta dramática, sin intención de denuncia. [...] Las Nuevas Escrituras Escénicas no pretenden una transformación de la sociedad o de los comportamientos, como tampoco se proponen alcanzar compromisos políticos de los espectadores: el mundo se describe, sin explicaciones o interpretaciones (López Antuñano, 2018: 21 y 22).

La realidad que expone Loher en esta pieza es la de una serie de personajes atormentados y profundamente inadaptados a la realidad líquida. Son conscientes de que ya no viven en un mundo sólido, pero no tienen las herramientas de supervivencia necesarias para sobrellevar la fluidez de la modernidad. Por eso es necesario depurar a fondo sus vidas para que todo pueda continuar. De ahí que la obra termine en llamas, ya que resulta indispensable destruir lo anterior con el fin de progresar. En palabras del personaje de Karoline: «se llama “El Último Fuego”. *Pausa*. Después de eso, todo comienza de nuevo» (Loher, 2007: 30).

4.3 *Am Schwarzen See* (2012)

Am Schwarzen See fue estrenada el 26 de octubre de 2012 en el Deutsches Theater de Berlín. De nuevo, la dirección corrió a cargo de Andreas Kriegenburg, esta vez con Harald Thor como escenógrafo. En España, aún no ha sido llevada a escena.

Con *Am Schwarzen See*, Dea Loher profundiza en su tentativa de retratar un mundo inestable y en cambio. En esta pieza, se perciben las consecuencias de la vida

posmoderna y los desesperados intentos de los personajes por adaptarse a un mundo incierto. Algunas de las evidencias de la fluidez contemporánea que se advertían en *Das letzte Feuer* se encuentran aquí desarrolladas hasta su máximo exponente. Se puede afirmar, por lo tanto, que *Am Schwarzen See* es una evolución dramática del incesante intento teatral por trasladar a la escena los vaivenes de la posmodernidad.

Esta obra gira en torno a dos matrimonios: uno compuesto por los personajes de Else y Johnny y otro por Cleo y Eddie. Ambas parejas se conocieron junto al Lago Negro cuando Johnny fue trasladado a la sucursal del banco de la ciudad y se mudó allí con su familia. Los hijos de ambos matrimonios (Fritz, hijo de Cleo y Eddie, y Nina, hija de Johnny y Else) se enamoraron y se suicidaron juntos en el lago bajo circunstancias inexplicables. Poco después, Johnny y Else volvieron a mudarse para continuar con la ascendente vida laboral de Johnny en la entidad bancaria. Mientras tanto, Cleo y Eddie permanecieron junto al Lago Negro, donde poseían una fábrica de cerveza casi en quiebra. La obra comienza cuatro años después de los trágicos acontecimientos que asolaron sus vidas, cuando las parejas se reencuentran en el mismo lugar en el que se conocieron y rememoran recuerdos, vivencias y dolores en una reunión insólita.

La pieza trata temáticas como las relaciones familiares, la explotación capitalista o la enfermedad. No obstante, por encima de todo, Loher expone en este texto un fiel retrato de la inestabilidad contemporánea. Se advierte que los personajes se encuentran en una dolorosa tentativa de adaptación a la nueva liquidez actual, pues son conscientes de que la eternidad que residía en el arcaico mundo sólido ha desaparecido por completo. Esto les coloca en un punto esencialmente trágico. En palabras del propio Bauman:

Ahora que los personajes principales de la comedia de la modernidad sólida han abandonado el escenario o han sido degradados al papel casi mudo de figurantes y cuando sus sustitutos no consiguen, o no quieren, salir de los bastidores, nos encontramos en lo que Arendt siguiendo a Bertolt Brecht llamó «tiempos oscuros» (Bauman, 2014: 79).

4.4 Aplicación del sistema de análisis en los textos seleccionados

4.4.1 Estructura

En *Das letzte Feuer*, Dea Loher muestra una realidad desestructurada y en estado catastrófico. Para entender el concepto de catástrofe en la pieza y su relación con su estructura, es necesario acudir a la definición aristotélica del término. «A partir de la

Poética, la catástrofe puede ser definida como un desenlace que da lugar a una inversión (de la fortuna) [...] hacia la desgracia» (Sarrazac, 2013: 48). Además, en el teatro de estructura aristotélica o canónica, las catástrofes se generan siguiendo un esquema de causa-efecto, es decir, a cada efecto le precede una causa concreta. En este sentido, en una obra canónica el público comprende a la perfección las acciones de los héroes que llevan hasta la catástrofe.

En esta obra todo se rige por un orden más complejo, cercano al azar o al desorden. Se advierten los efectos de las acciones, pero no las causas. Es por este motivo que, en *Das letzte Feuer*, el espectador presencia un mundo catastrófico, sin embargo, no tiene la información necesaria para construir en su mente un esquema simple que le haga comprender qué ha llevado a los personajes hasta ese punto. Esto produce entre el público un sentimiento de incomodidad o una reacción activa de inquietud, sentimientos que persigue su escritura.

La escritura de la dramaturgia alemana sigue, por lo tanto, el modelo de catástrofe contemporáneo que define Sarrazac (2013). En su teatro, las catástrofes son *inaugurales*, no *inales*. Es por ello que el teórico afirma que en estos textos «la catástrofe funciona como una condición previa» (2013: 49) para crear «una dramaturgia de *después* de la catástrofe» (2013: 50). En este sentido, a pesar de que ya no supone el desenlace de la obra, la catástrofe es fundamental en la dramaturgia contemporánea.

Asimismo, la irrupción de lo catastrófico en todos los aspectos del arte dramático tiene como consecuencia la disolución del término aristotélico de fábula en favor de una visión brechtiana. Para comprender esta doble vertiente de la escritura dramática es necesario diferenciar ambas acepciones de fábula. Si se atiende al concepto aristotélico del término, la fábula es:

[El] conjunto de acontecimientos que constituyen el componente narrativo de una obra, hechos o episodios que están vinculados por unas relaciones de causalidad y de continuidad en la sucesión temporal. A través de estos hechos se desarrolla la historia [...] representada en un drama (Estébanez Calderón, 2016, s.v. “fábula”).

En las piezas canónicas, la fábula es uno de los elementos compositivos más importantes y, como se ha expuesto, implica un orden causal de los acontecimientos con el fin de transmitir una historia. No obstante, Brecht reformula este concepto y desarrolla que la

fábula no es «un conjunto de episodios que componen una historia continua, sino una sucesión fragmentada de episodios autónomos, ordenados de manera que implican una interpretación o punto de vista acerca de la realidad representada» (Estébanez, 2016, s. v. “fábula”). Esta visión fragmentaria²¹ con el fin de aportar un punto de vista es la que comparte Loher en su teatro y la que utiliza en la mayoría de sus obras.

En la obra se suceden pequeños conflictos que se superponen uno tras otro en una estructura rizomática de treinta y tres escenas y un epílogo. El rizoma es un concepto botánico para definir un tipo de raíz que crece indefinidamente y en la cual se van ramificando pequeñas raíces secundarias hasta crear una tupida red. Esta idea fue adaptada a la filosofía por Deleuze y Guattari (1988) para definir un modelo epistemológico en el que no hay un orden jerárquico de las ideas, sino que, por el contrario, existe una red de conceptos en la que cualquier elemento puede influir en los otros sin un orden lógico, ya que no existe una noción central en torno a la cual se organiza todo el conocimiento. Esta estructura, aplicada a la dramaturgia contemporánea, genera una sobreabundancia de signos, tramas, escenas y personajes, ya que no se crea una obra con orden canónico, sino una sucesión de escenas que se relacionan entre sí. En palabras de Lehmann:

Gilles Deleuze y Feliz Guattari hallaron la palabra clave, *rizoma*, para designar realidades en las cuales las ramificaciones inabarcables y los acoplamientos heterogéneos impiden la síntesis. También el teatro ha desarrollado un sinnúmero de acoplamientos rizomáticos de lo heterogéneo. La fragmentación del tiempo escénico en secuencias mínimas, casi tomas filmicas (Lehmann, 2013: 157).

En este sentido, en *Das letzte Feuer*, las más de treinta microsecuencias que se suceden continuamente se encuentran vinculadas entre sí y conforman una profusa red de situaciones: la investigación policial sobre el accidente, el romance de Susanne con Rabe, la relación entre Peter y Olaf, la muerte de Rosemarie a manos de su hijo Ludwig, entre otras. Así es «el arte de la modernidad líquida: [...] el cambio es constante y ya no hay conclusión: una secuencia incesante de nuevos inicios» (Bauman, 2014: 41). Esta incapacidad de síntesis constituye, como ya se ha señalado, una de las características más representativas del teatro posdramático, pues frente a la crisis de la fábula, la lógica causal se sustituye por una sucesión de circunstancias casuales. El conflicto principal o la catástrofe (el accidente en el que fallece Edgar) se plantea desde el inicio y, a partir

²¹ Esta reformulación no aristotélica de la fábula está muy arraigada en la dramaturgia alemana. Sus orígenes fragmentarios se pueden rastrear en el *Woyzeck* de Büchner, escrita a finales del siglo XIX.

de ahí, todo lo que se ofrece al espectador son diversas consecuencias que apenas contribuyen al desarrollo de la acción dramática.

Los múltiples conflictos presentan muchas veces una trágica incapacidad de resolución. En este sentido, la estructura de *Das letzte Feuer* se compone no solo de una continuidad de nuevos inicios, sino también de una sucesión de finales mortíferos y trágicos. Ante la dificultad de cerrar tramas de una manera racional y apaciguada, los personajes se ven obligados a concluir sus acciones de forma abrupta y violenta. Eso explica la secuencia de desenlaces que dejan a la luz la incapacidad resolutoria de los personajes contemporáneos: Edna pone fin a su conflicto interno por haber sido la causante de la muerte de Edgar inmolándose en un restaurante, Rosemarie finaliza su sufrimiento con la mirada sonriente que le ofrece a su hijo antes de ser ahogada en la bañera, Ludwig termina con el dolor de la pérdida filial y con el matricidio huyendo y siendo devorado por el bosque y Rabe y Susanne son consumidos por las llamas ante los desgarradores sentimientos de culpa y la profunda crisis existencial que les corroe. La violencia y rudeza con la que estos personajes concluyen sus conflictos se explica a través de algunas ideas de Bauman:

Quizás un modo más adecuado de narrar esa vida [la contemporánea] sea contando una historia de finales sucesivos. [...] La supervivencia de dicha sociedad y el bienestar de sus miembros dependen de la rapidez con la que los productos quedan relegados a meros desperdicios y de la velocidad y la eficiencia con la que estos se eliminan. [...] La perseverancia [...] de las cosas (tanto de las animadas como de las inanimadas) constituyen el más siniestro y letal de los peligros, y son fuente de los miedos más aterradores y blanco de los más violentos ataques (Bauman, 2017: 11 y 12).

Tanto Edna como Susanne, Ludwig o Rabe han sido incapaces de eliminar sus residuos a tiempo, es decir, no han sabido olvidar y pasar página en un mundo frenéticamente veloz como es el contemporáneo. Es por ello que se han quedado estancados y las únicas soluciones que encuentran a sus conflictos son aterradoras y violentas. Tales son las consecuencias de la inadaptación a un mundo líquido, esto es, a un mundo en constante cambio.

Por otro lado, en *Am Schwarzen See* la escritura fragmentaria –fruto del reflejo de una realidad cada vez más líquida– presenta algunas particularidades. La estructura de la obra también está concebida como una sucesión de escenas, aunque a través de ellas no avanza la acción. Cada escena –numerada del uno al treinta y tres– introduce un recuerdo, una narración o una historia nueva, pero el estatismo en los personajes y la

parálisis actancial continúan intactos durante toda la pieza. Por mucho que se finalice una escena y se comience otra, los personajes no han sufrido ningún cambio relevante, pues no buscan nuevas estrategias de acción ni consiguen ningún objetivo. A pesar de estar inundados en un mundo fluido y cambiante, lo que se muestra al espectador es algo completamente estático. Esto demuestra que, de nuevo, nos encontramos con una estructura rizomática en la que las microsecuencias van tejiendo una profusa red de situaciones y evocaciones pretéritas para ofrecer al espectador un hecho escénico mucho más diegético que tradicionalmente teatral. Ahí reside la liquidez de la estructura: Loher no está intentando contarnos una sola historia sólida y coherente, sino una superposición de situaciones relacionadas entre sí para que el espectador comprenda las conexiones y complete la fábula de manera autónoma.

Los personajes se encuentran absolutamente estáticos en una estancia de la casa de Cleo y Eddie, el conflicto está ausente y considerablemente lejano desde un punto de vista temporal, pues la muerte de los hijos sucedió cuatro años antes de los hechos que se muestran al espectador. Por lo tanto, la fábula se encuentra prácticamente disuelta y lo único que advierte el público es una situación: la visita de Johnny y Else al Lago Negro. Al no existir conflicto ni una fábula sólida, la acción dramática no tiene cabida en la escena. Los personajes se limitan a recordar. Es por este motivo por el que la teatralidad tradicional se sustituye por el estatismo y la narratividad.

Por lo tanto, Loher compone una estructura fabular fragmentaria con el fin de prevalecer un discurso o unas percepciones sobre una historia estructurada. En otras palabras, aunque el concepto canónico de fábula se licúe «sí es posible [...] desvelar una serie de sensaciones, de impresiones que conmueven e intentan una transferencia de su mundo interior con un lenguaje no lógico» (López Antuñano, 2018: 24). Es decir que, a pesar de que es difícil percibir la pieza a través de lo racional (esto es, a través de una fábula con un orden aristotélico), la percepción sensitiva sí aporta al espectador la información necesaria que pretende transmitir la dramaturga.

4.4.2 Lenguaje

La catástrofe presente en *Das letzte Feuer* también afecta directamente al diálogo teatral. El lenguaje en esta pieza de Dea Loher se encuentra deconstruido porque, siguiendo los

preceptos de Wittgenstein ya comentados, las palabras no son capaces de transmitir en su totalidad las inabarcables ideas y emociones humanas. Los personajes no se sienten identificados con la abstracción lingüística y, en ocasiones, incluso reflexionan sobre su compleja relación con el lenguaje. Un claro ejemplo de estas disertaciones sobre la crisis comunicativa posmoderna se encuentra en el siguiente fragmento:

RABE Las palabras – los vocablos – eso está afuera. Cómo voy a saber yo – lo que el otro entiende. – Ahí están mis impresiones, mis ideas y recuerdos y – los sentimientos. Pero cuáles son las palabras que corresponden a esos sentimientos. – Ya no sé, a veces, cómo se combina todo eso. El lugar en que las palabras se transforman en vocablos y se ponen de acuerdo conmigo sobre qué cosa va dónde. [...] No quiero vivir como un mutilado, sin lenguaje. [...] Sí, en algún lugar debe haber una conexión – entre lo de afuera y yo. Las palabras, tan abstractas que son, simplemente no puedo sentir las palabras (Loher, 2007: 43).

Como consecuencia de esa desesperada búsqueda de una conexión entre los sentimientos y las palabras, la autora experimenta con el lenguaje continuamente con el fin de encontrar un nivel expresivo más allá de la lingüística convencional. En esta obra, el diálogo se encuentra despersonalizado y fragmentado como fruto de los profundos conflictos existenciales de los personajes. Esta nueva concepción dramática experimenta continuamente con los silencios y con las frases entrecortadas, no coherentes y no cohesionadas con el fin de encontrar un nuevo código de expresión humano. Los personajes sienten la necesidad de guardar silencio, se interrumpen, se contradicen y dejan inacabado su discurso porque la proyección de su conflicto interno es mucho mayor que la propia palabra y, en consecuencia, no es abarcable por esta. Los personajes de *Das letzte Feuer* son conscientes de la inutilidad comunicativa de sus palabras y se encuentran en todo momento intentando sobrepasar el límite del lenguaje, como se puede advertir en el siguiente fragmento:

SUSANNE No me atreví a visitarlo antes.

Silencio.

RABE Ahora está aquí.

SUSANNE Y pensé – que usted menos se iba a atrever a visitarme a mí.

RABE Ahora está aquí.

Al unísono.

SUSANNE Por eso estoy aquí.

Se ríen. Silencio.

SUSANNE [...] Por qué hizo eso. Por qué se hizo eso.

Silencio.

SUSANNE Eso es exactamente lo que por ningún motivo quería decir. *Pausa.*

Discúlpeme. No era mi intención caerle de improviso con algo así.

Silencio.

SUSANNE Por qué hizo eso. Por qué se hizo eso (Loher, 2007: 42).

En este diálogo se aprecian numerosos silencios, pausas, repeticiones y contradicciones que reflejan la experimentación lingüística que realiza Dea Loher con su teatro. Como se percibe en el fragmento, el lenguaje teatral ya no es sólido, esto es, ya no está compuesto por intervenciones coherentes y cohesionadas en las que el personaje desarrolla y argumenta una serie de ideas ordenadas con un léxico claro y cuidado. Por el contrario, el lenguaje se torna líquido: la indecisión, los cambios y los conflictos internos existenciales abruman profundamente a los caracteres teatrales y afectan a su manera de comunicarse con el otro. En este caso, Susanne se repite, se interrumpe y se contradice continuamente. Esto recoge un largo camino de experimentación sobre el lenguaje en el siglo XX del que Loher es continuadora.²²

Das letzte Feuer se caracteriza, asimismo, por el empleo de la narración en conjunto con el diálogo. A través de obras como esta, Loher demuestra que lo dialógico como modelo de comunicación entre individuos está en crisis en el mundo contemporáneo. En varios momentos del texto, el personaje colectivo de Nosotros utiliza un lenguaje totalmente narrativo y descriptivo para hacer llegar al espectador las imágenes, atmósferas y acciones que rodean la trama. Además, en ocasiones, al igual que en la tragedia griega, los hechos puramente trágicos se obvian ante los ojos del espectador y son referidos mediante las palabras de Nosotros. En algunos fragmentos en los que la dramaturga podría haber propuesto una frenética acción dramática, esta se sustituye por la quietud y por la narratividad: «No le vamos a mostrar cómo la noticia de la muerte de su hijo les llega a los padres. Nada de gritos. Nada de shocks. Nada de histeria» (Loher, 2007: 10), «Él preferiría actuar. Es posible actuar a través de las palabras» (Loher, 2007: 70). Esto demuestra el uso de unas formas teatrales muy primitivas, pues se emplean esquemas prelógicos o prefabulares.

Por otro lado, el personaje colectivo de Nosotros responde a una de las vertientes de la descomposición lingüística del teatro posdramático, que López Antuñano define de la siguiente manera:

Propuestas corales, como manifestación de la preponderancia de la diégesis, porque interesa más la descripción de recuerdos, la narración de vivencias o la transmisión de sensaciones como respuesta a situaciones anómalas [...] extraídas de la cotidianeidad en el momento de su formulación (López Antuñano, 2018: 29).

²² Una de las principales referencias en este aspecto es Samuel Beckett (1906 – 1989), quien reformuló el lenguaje de su teatro basándose en estos conceptos del silencio, la repetición y la reformulación.

En otras palabras, estas propuestas corales –encarnadas, en este caso, en el personaje de Nosotros– demuestran la tendencia posdramática de exponer o relatar hechos antes que mostrar una acción sobre el escenario. Además, como ya se ha apuntado, esta narratividad tan característica del teatro de Dea Loher tiene una vinculación directa con la tradición brechtiana que permanece viva en el teatro alemán contemporáneo, aunque la dramaturga filtra los preceptos de Brecht a través de un prisma propio con el fin de conferir a sus propuestas teatrales un sello distintivo. A este respecto, Gimber añade:

Loher proporciona grandes pasajes de textos para un «nosotros» que a veces se divide en roles colectivos o en voces individuales. Además, los personajes a veces hablan directamente a la audiencia, creando una refracción adicional de la ilusión escénica. Hay a menudo pasajes de textos en los que las figuras funcionan más como instancias narrativas que como actores, lo que resulta muy característico de los dramas de Loher. Sin embargo, como regla general no hay —en contraste con las ideas de Bertolt Brecht— papeles de narradores puros que queden fuera de los acontecimientos, sino que las figuras individuales cambian el modo dentro de sus respectivos papeles (Gimber, 2017: 80).

A continuación, se cita un ejemplo paradigmático de ese uso narrativo del personaje de Nosotros con la impronta particular de Dea Loher:

Nosotros, los nosotros que contamos esta historia
Posiblemente ni siquiera existamos
Nosotros, como la comunidad que decimos que somos
Nosotros no existimos
Nosotros, nosotros sólo compilamos esta historia
Parte por parte
Porque creemos que juntos sabemos más
Que cada quien en solitario (Loher, 2007: 9).

La mencionada mezcla de géneros literarios que emplea Dea Loher en su teatro abarca también la escritura lírica. El lenguaje de las intervenciones de los personajes es sumamente poético y subjetivo, ya que en él no se encuentran rasgos caracteriológicos suficientes para comprender las acciones que realizan los diferentes individuos dramáticos. No obstante, no es necesario conocer en profundidad a los personajes ni las causas que los llevan a la acción porque, como se ha expuesto con anterioridad, en el teatro posdramático, el esquema causa-consecuencia que ordena el mundo se encuentra totalmente fragmentado. Además, la forma textual que emplea para escribir también es poética, en el sentido de que articula las oraciones en versos libres. Por esta razón, en muchas ocasiones, la lectura de textos de Loher es confusa pues el contenido de sus obras es muy narrativo y la forma es profundamente lírica. A este respecto, Gimber comenta:

En muchas de sus piezas Dea Loher visualiza los textos como si fuesen poemas de versos libres. En su implementación en el escenario, la fragmentación del texto en partes individuales (poemas) da a los actores la posibilidad de declamar sus parlamentos de forma rítmica, lo que puede causar efectos de alienación. Además de las diversas maneras de modificar el significado, esta forma de hablar, especialmente en lo que se refiere a las repeticiones, puede ser una expresión fundamental de la musicalidad de los textos. En la forma más radical de este arreglo de versos, Loher no usa puntuación (Gimber, 2017: 79).

La inmersión en lo narrativo y en lo lírico no es en ningún caso una característica exclusiva del personaje de Nosotros. Estos rasgos impregnan la obra de principio a fin y, por extensión, afectan asimismo al resto de personajes. En el siguiente fragmento, Edna se dirige al público para transmitir información sobre el personaje misterioso y ausente de Olaf. En este sentido, se advierten en su diálogo la narratividad y el lirismo que ha sido analizado previamente:

EDNA Usted también se debe estar preguntando a estas alturas
Dónde está Olaf
Sí, dónde está Olaf [...]
Según dicen
Olaf vive detrás de esa puerta
Si Olaf sigue vivo se puede ver
Aquí abajo en esta ranura
A veces un rayo de luz la atraviesa
Entonces Olaf está despierto
Y lee, escucha música o
Reflexiona (Loher, 2007: 27).

El eje central de la reconstrucción de la memoria hace que la narratividad en *Am Schwarzen See* tenga una presencia destacada. En *Das letzte Feuer*, lo diegético tiene más peso que la acción, aunque aún es posible entrever algún esbozo actancial entre las innumerables narraciones de los personajes. Además, las escenas suceden en diferentes espacios, los personajes se mueven de un lugar a otro y los hechos – aunque de manera muy sutil– avanzan. Sin embargo, en *Am Schwarzen See*, toda la información de la obra recae en las narraciones de los recuerdos que se emiten a lo largo de las escenas, ya que la acción ha quedado totalmente relegada a su mínima expresión.

ELSE Y Eddie empujó el bote al agua y gritó siéntense
tienen que sentarse y vadeó el lago
aunque tenía puesto un traje
y cuando Johnny empezó a remar
entonces también Eddie se metió en el bote de un salto
CLEO Eddie quería de todos modos
navegar hasta las nasas [...] y apropiarse de la pesca
Yo le dije no puedes hacer eso
la pesca pertenece a los pescadores
ELSE Pero Eddie dijo
sí que puedo
hoy las nasas me pertenecen (Loher, 2013: 8).

Además, en estas narraciones encontramos un dominio casi total de los tiempos verbales pretéritos, ya que lo que los personajes relatan pertenece siempre a recuerdos del pasado. Se genera, de esta manera, un interesante contraste. Se narran unas anécdotas dinámicas y, en ocasiones, felices, mientras que el presente se muestra grisáceo y deprimente.

Asimismo, cabe destacar que la potestad narrativa ha trascendido por completo a los personajes. En esta pieza no existe una figura como la de Nosotros, que era quien –en mayor medida– cargaba con el peso diegético de *Das letzte Feuer*. Por el contrario, en *Am Schwarzen See*, los personajes son los emisores del discurso narrativo en su totalidad. Esto implica una notoria subjetividad en los relatos, ya que no están narrados por una instancia omnisciente, es decir, por una voz conocedora de todos los hechos de la fábula. Los personajes cuentan lo que ellos recuerdan o lo que ellos saben y esto, a veces, es incompleto. Consecuentemente, la información que llega al público siempre lo hace desde una perspectiva particular y relativa.

La forma lírica domina al completo toda la obra. Mientras que en *Das letzte Feuer* Loher combinaba su escritura en verso con algunos pasajes en prosa, aquí se vuelca totalmente con la forma poética, sin abandonar en ningún momento el verso libre como vehículo formal para transmitir sus narraciones. Este recurso aporta ritmo y musicalidad al texto, pues tal es la naturaleza de los textos líricos. Pero, a su vez, ayuda a transmitir la sensación de fragmentación, ya que la extensión de los versos es delimitada y, en consecuencia, los personajes no pueden emitir largos parlamentos en los que desarrollar argumentativamente sus ideas. En otras palabras, están condenados al laconismo, a los mensajes cortos y a las oraciones inacabadas. Asimismo, los signos de puntuación –que en *Das letzte Feuer* estaban presentes, a pesar de tener un uso poco ortodoxo– han desaparecido por completo. Es el lector quien debe intuir cuándo los personajes interrogan o cuándo exclaman, así como los momentos en los que detienen o pausan su discurso. En el caso de la puesta en escena, será el director o directora junto con los intérpretes quienes establezcan las intenciones y delimiten la puntuación en el texto para dar un enfoque u otro a las escenas. Esto otorga una amplia libertad de interpretación y enriquece profundamente la pieza. En el siguiente fragmento es posible percibir tanto la forma lírica de escritura como la total ausencia de signos de puntuación en la obra:

CLEO Pero qué
qué sería lo que falta
JOHNNY No lo sé
cuadros cómodas
libros lámparas sofás
espejos también cortinas
en realidad falta casi todo
CLEO Qué
No
No nos falta nada (Loher, 2013: 34).

En cuanto a la experimentación lingüística, destacan las repeticiones, los paralelismos y las reformulaciones como los recursos más significativos para transmitir la crisis del lenguaje. Al aceptar que las palabras son inservibles para enunciar la situación sentimental de los personajes, estos juegan con ellas mediante la repetición de oraciones o de estructuras sintácticas con la esperanza de que, en alguna de esas reiteraciones, la palabra sea capaz de cobrar el significado y la trascendencia esperada. Por eso es muy recurrente en la obra que los personajes vuelvan a decir lo mismo con otras palabras, pues no quedan satisfechos con el mensaje emitido en primera instancia porque, como se ha comentado a lo largo de todo este trabajo, las palabras no abarcan en su totalidad los sentimientos humanos. Esto se percibe en fragmentos como «seguro no éramos conversadores / seguro no teníamos práctica en eso de conversar» (Loher, 2013: 6). Además, en la búsqueda de un lenguaje cotidiano y no impostado, Loher une palabras y utiliza un discurso continuamente anafórico.

CLEO Ustedes encontraron el camino
JOHNNY Encontramos el camino
lo reconocimos
ELSE Claroclaro
lo reconocimos todo
Cuatro años
cuatro años no cambian tanto las cosas (Loher, 2013: 3).

Por otro lado, los personajes reflexionan sobre la ambigüedad del lenguaje, especialmente en la escena en la que recuerdan la nota que dejaron Nina y Fritz antes de suicidarse. En dicha nota hay una oración que despierta el interés de Else por su significado indeterminado: «AHORA NOS VAMOS ESTO / AQUÍ NO ES BONITO» (Loher, 2013: 38). Else queda asombrada por la incapacidad del lenguaje de transmitir un mensaje específico, pues considera que el significado de la nota no es aclaratorio:

ELSE No se puede decir
si significa
ESTO aquí no es bonito
o si significará

que el AQUÍ no es bonito [...]
No se puede decir
a qué se referían ellos
nos dejan en la duda
sobre qué quisieron decir [...]
EDDIE Eso no marca ninguna diferencia
[...]
ELSE Claro
claroclaro
marca una
gran diferencia
ESTO aquí significaría
ESTO aquí
Nosotros la cervecería el Lago Negro [...]
Pero en otra parte
en AQUEL aquí o en ESE allí [...]
ellos estaban en ESTE aquí
y de ESTE aquí se han ido
porque no es bonito (Loher, 2013: 39).

En síntesis, en *Am Schwarzen See*, tanto la narratividad como la experimentación lingüística se presentan de manera mucho más desarrollada como resultado de una visión teatral del irrevocable mundo líquido actual.

4.4.3 Personaje

Los personajes de *Das letzte Feuer* deben entenderse como figuras difuminadas, siguiendo a Del Hoyo Ventura y Fernández Villanueva (2021), que reflejan la crisis identitaria y estructural de la posmodernidad. Lejos de presentar objetivos definidos o una evolución coherente sustentada en su pasado –lo que ocurriría con un personaje canónico–, carecen de una lógica causal que articule sus pensamientos, emociones, acciones y discursos. Por ello, resulta improductivo abordarlos como portadores de una psicología discernible o de un arco dramático tradicional. En lugar de responder a motivaciones claras, sus comportamientos se inscriben en una lógica discontinua y fragmentaria, debido a que viven inmersos en un mundo saturado de estímulos, tal y como promulga Han (2019b). En este pequeño fragmento es posible advertir las contradicciones del personaje de Rabe, a través de la narración de Nosotros:

Pero qué fue lo que vio
El curso exacto de los hechos
Sería importante para nosotros [...]

Sí
Dice el forastero
Sí Sí Lo vi todo
Estuve allí Sí Sí Todo lo vi Todo

Pero qué qué pasó

Entonces se desploma Y duerme Aparentemente Al parecer
O acaso está
Inconsciente
Amnésico
O es que el recuerdo no quiere que lo recuerden (Loher, 2007: 21).

Las acciones de estos personajes difuminados pueden ser comprendidas desde múltiples puntos de vista. Loher deja un espacio libre para que el público complete su percepción de manera autónoma, en estrecha vinculación con las ideas del teatro posdramático. Además, cada espectador parece quedar incluido en ese Nosotros coral –de ahí ese nombre del personaje–, por lo que la autorreflexión es obligada: se asiste a los hechos expuestos, es una estrategia distanciadora y promueve, como tal, la reflexión.

Sin embargo, a pesar de esas franjas abiertas a la interpretación que deja Loher, sí es posible entrever algunos rayos del discurso de la escritora aparentemente claros en sus personajes a través de la oscuridad de la pieza. Por ejemplo, el concepto de culpa como elemento corrosivo de la vida humana. Se advierte en cómo la dramaturga refleja el daño que puede realizar la culpabilidad en Rabe, Susanne, Ludwig o Edna, entre otros y cómo estos personajes responden a ella con estrategias fragmentarias o contradictorias. En un mundo sin idea de la trascendencia, sin un dios o un valor absoluto que guíe a la humanidad, el concepto de culpabilidad se diluye. No obstante, los personajes aún no pueden despojarse de ese sentimiento que conlleva la creencia cristiana, pues sienten que tienen que pagar por sus errores, pero carecen de los estamentos sólidos ante los que hacerlo. Hay numerosas reflexiones acerca de estas nociones en la pieza. En el siguiente fragmento, Ludwig le comunica a su mujer que en el mundo en el que viven no hay destino ni dioses que guíen las acciones, por lo tanto, todo es fruto de una casualidad y eso les exime de cualquier responsabilidad. Sin embargo, su mujer, opina lo contrario:

LUDWIG Un hombre como yo. Cómo podría sacarse él el Lotto. El destino no puede ser. Eso le comprobaría a tu marido que la casualidad es la que determina. Si la casualidad es la que determina, entonces todo es más sencillo. No tenemos la culpa. No somos culpables [...].

SUSANNE Todo lo contrario. Si mi marido ganara, si se sacara un premio en el Lotto, tiene que ser el destino. O un Dios. Que te castiga de manera horrorosa, que te castiga por partida doble. Un montón de oro, un hombre rico. Con un niño muerto. La arbitrariedad del antiguo Dios. Para que vuelvas a creer. Para que yo vuelva a creer (Loher, 2007: 14).

Este núcleo familiar –Susanne, Ludwig y su madre Rosemarie– sufre las consecuencias de la pérdida de Edgar de distintas maneras. Rosemarie, la abuela, afectada por el alzhéimer avanzado que la consume, es incapaz de recordar lo sucedido o de mantener

conversaciones coherentes. Busca a su nieto continuamente y vive aterrorizada por una guerra que no ha olvidado y que piensa que sigue en curso. Loher incide, así, en varias nociones recurrentes en su dramaturgia: la escasa fiabilidad de la memoria humana para reconstruir relatos veraces –pues, en la posmodernidad, los relatos sólidos y fidedignos han perdido toda credibilidad– y el trauma como catalizador del desgaste físico y mental, un rasgo que se apreciará en otros personajes de la obra. En este caso, su enfermedad contribuye a la construcción fragmentada del personaje y a su discurso alejado de las lógicas causales.

Ludwig, por su parte, vive asediado entre la pérdida filial, un matrimonio desgastado, las infidelidades secretas con Karoline y la enfermedad de su madre. Está desbordado por los vínculos insostenibles de la posmodernidad: el fin de la familia, de la pareja o del rol de cuidador. Estos lazos frágiles –o, como los denomina Bauman (2018), la unión desensamblada– están presentes no solo en él, sino en las palabras de muchos de los personajes de Loher. Especialmente, en lo referente a los vínculos amorosos. La mayoría de los personajes poseen la certeza de que el patrón del amor eterno es algo inservible en el mundo contemporáneo. La situación de Ludwig, quien está casado con Susanne, pero mantiene una relación extramarital con Karoline, es una clara muestra de ello:

LUDWIG [...] A veces Susanne hablaba de envejecer juntos, de cuidar a nuestros nietos, todas esas leseras. *Se ríe.* Ahora que Edgar ya no está. [...] No logro encontrar la relación, no encuentro la causa ni tampoco el efecto. *Pausa.* Te amo, Karoline. Te amo. [...] Qué ridículo es eso.

KAROLINE Tú no eres el único con el que me acuesto, Ludwig.

LUDWIG Como si no lo supiera (Loher, 2007: 25).

Además, Ludwig presenta el agotamiento psíquico que comparten todos los personajes de la pieza. Su desorientación es tal que termina por ahogar a su madre en la bañera y se marcha para ser consumido por la naturaleza. A pesar de la acumulación de conflictos, no posee un momento claro de clímax psicológico que lo conduzca al matricidio. Su decisión no se presenta como el resultado de un desarrollo lógico de su psique, sino como una implosión subjetiva o un cortocircuito existencial. Además, su fusión poética con la naturaleza no implica redención o castigo. Simplemente, se diluye. Se convierte en una presencia que se desvanece sin cerrar su conflicto, lo que encarna esencialmente lo líquido: Ludwig se funde con su entorno, pierde los límites y se transforma en naturaleza. Ante la ausencia de final cerrado o estructura sólida, solo existe la disolución:

Él se empezó a poner verde; los helechos crecían cada vez más, mientras él más se internaba, se multiplicaban alrededor de sus rodillas, sus piernas, las caderas; la sombra de los árboles nuevos envolvió su cuerpo, las hojas cubrieron sus brazos, las ramas se inclinaron y se llevaron su nuca, el pelo. Siguió caminando, más lejos, hasta que desapareció entre los árboles, hasta que el verdor lo acogió en su seno (Loher, 2007: 67).

Susanne, por su parte, está corroída por el sentimiento de culpa ante la pérdida de su hijo y busca venganza o una respuesta mediante estrategias fragmentadas e inconexas. Finalmente, acaba manteniendo una tormentosa relación íntima con Rabe, el único testigo del accidente de su hijo que ha sido incapaz de dar una versión coherente de los hechos. Esto remarca su posición trágica posmoderna: la verdad es inalcanzable y la justicia imposible. En paralelo, el personaje es consciente de que ha intentado buscar la felicidad en su vida mediante la formación un hogar tradicional, no obstante, eso no le ha proporcionado sentido. Todo lo que ha procurado construir (hogar, maternidad, matrimonio, trabajo) carece de centro o de clausura, por lo que encarna la crisis del relato lineal y totalizador:

El primer amor segundo amor tercer amor ya pasaron. Siempre esperé que mi vida fuera un todo [...]. Colegio, trabajo, algo falta, casarse, algo falta, tener un hijo, todavía falta algo. Esperar. No sabía a qué, a que mi vida estuviera completa o algo así. Que se convirtiera en un todo, le dieran un remate final [...] Es solo que siempre continúa, la vida. Jamás termina y jamás terminará, independientemente de lo que nos suceda. [...] Ahora lo entendí. Todo está abierto. Siempre. *Silencio*. Y por eso ahora tengo más miedo que nunca (Loher, 2007: 69).

Esto la coloca como un personaje que busca la totalidad existencial en un mundo desestructurado. En consecuencia, construye su vida sobre narrativas rotas y termina atrapada, sin redención y sin un relato que la sostenga. Además, nótese cómo, en el monólogo precedente, el personaje no posee un objetivo concreto o un deseo específico. Simplemente expresa un anhelo de unidad existencial que nunca se cumple, ante lo que espera de manera vacía.

Asimismo, los vínculos frágiles y líquidos que ha mantenido con su marido la llevan a decir: «No lo conozco en lo más mínimo, no sé quién es el hombre con que me casé» (Loher, 2007: 68). Esto denota una esfera íntima infeliz y poco profunda. Siguiendo a Han (2019b), es posible afirmar que el imperativo de rendimiento ha agotado a Susanne, que se ve incapaz de mostrar fragilidad ante su marido porque la lógica social posmoderna la obliga a poder con todo y a suprimir la negatividad en su vida. Al hablar sobre su marido con Rabe, expresa el exceso de positividad que la ha consumido hasta el colapso: «En su mundo no había permiso para mostrar debilidad, ni él ni yo, nada de

flaquezas de desnudez o de darse por vencido» (Loher, 2007: 68).

Además, el personaje se relaciona desde la culpa y el desgaste. Su romance con Rabe es errático, desesperado y autodestructivo. Hacia el final de la pieza, durante una discusión, el forastero señala la búsqueda desesperada de afectos que está destruyendo a Susanne:

A lo mejor habría sido bueno hacer un pequeño paréntesis entre un tipo y el otro no crees Antes de volver a quedarse ahí pegada donde una no tiene el más mínimo interés en estar y recién después de diez años se da cuenta pero cómo bajarse ahora de ese tándem no queda otra que seguir pedaleando unos años más hasta que te desplomas de puro agotamiento (Loher, 2007: 79).

En línea de nuevo con Byung-Chul Han (2019b), la autoexplotación emocional a la que se somete el personaje entronca con la teoría del sujeto neoliberal que ya no es oprimido desde fuera, sino que interioriza las lógicas de violencia sistemáticas. Al identificarse a sí misma como la única responsable de su sufrimiento y de la tragedia que ha afectado a su familia, el discurso de Susanne reproduce la culpabilización estructural del individuo contemporáneo para quien la falta de felicidad es siempre una responsabilidad personal y no un resultado de unas condiciones sociales opresoras. Esta autorresponsabilidad agotadora propia del sujeto de rendimiento afecta profundamente al personaje:

Ves Mi culpa Mi gran culpa [...]
Tus manos La muerte de Edgar Mi culpa [...]
Mi culpa que Edgar esté muerto Que Rosemarie esté muerta [...]
Que Ludwig se haya ido Mi culpa Que haya desaparecido Mi culpa (Loher, 2007: 80).

Tal y como indica Nosotros:

Ella sabe quién es el que impide su alegría son ellos mismos ellos mismos son los que impiden su propia felicidad entonces es lógico que se golpeen hasta quedar hechos pedazos que hagan pedazos lo destructivo que hay en ellos golpeándolo para que después queden en paz el uno con el otro (Loher, 2007: 81).

Este impulso destructivo internalizado, que hacia el final de la obra se expresa en una violencia mutua con su amante y en la autoinculpación extrema, revela a Susanne como una figura erosionada por las lógicas neoliberales de gestión emocional en las que no hay cabida para el duelo compartido o la fragilidad.

El personaje de Rabe, por otro lado, es un forastero, esto es, un personaje acostumbrado a la vida cambiante y a no establecerse en ningún lugar concreto. El nomadismo que le caracteriza le confiere cierta ventaja para la supervivencia en el mundo líquido, ya que

«no hay nada más transitorio que la vida en el hotel» (Loher, 2007: 73). Es un personaje inquietante, lleno de incertidumbres e incógnitas y marcado psicológicamente por haber estado en la guerra. Además, presenta taras físicas (sus manos vendadas, su cansancio crónico o su fibrilación cardíaca). De este modo, responde al modelo de personaje desestructurado que persigue el teatro contemporáneo. Su estado de salud, que le ha llevado a solicitar una incapacidad laboral, se relaciona con el sujeto de rendimiento que define Han (2019b), quien se autoexplota hasta caer en el agotamiento. El *burnout*, causado por el exceso de rendimiento de la sociedad, crea individuos abrumados y enfermos tanto física como mentalmente. Este concepto del sistema como causante de enfermedades en los personajes es un tema que Loher mantendrá en textos posteriores, como *Am Schwarzen See*.

Además, Rabe es el único testigo de los hechos, por lo que se esperaría de él un relato esclarecedor sobre el accidente de Edgar. No obstante, su testimonio es poco fiable, debido a su estado anímico, a su incapacidad de comunicación, a su discurso fragmentado e incoherente y a su estado físico, pues no solo presenta las enfermedades citadas previamente, sino que «los ojos le fallan, a veces, de súbito» (Loher, 2007: 21). Este hecho indica que la fuente de verdad objetiva ya no es sólida, en línea con las teorías posmodernas acerca del fin de los grandes relatos y las verdades unilaterales de Lyotard. Por lo tanto, es necesario atender a las versiones subjetivas de cada uno de los personajes para armar una visión de lo sucedido.

En su relación con Susanne, el personaje denota unas contradicciones llamativas. Por un lado, su nomadismo le ha acostumbrado a desvincularse periódicamente de los afectos de otras personas. Sin embargo, Rabe se cuestiona si lo que anhela es algo estable, pero no encuentra las habilidades para mantenerlo: «Él mismo se cree esos cuentos y que quiere algo fijo [...] / Después de haber dejado atrás tantas cosas tan a menudo / Por fin quiere algo fijo, eso es lo que quiere creer» (Loher, 2007: 73). A pesar de ello, sus traumas pasados le impiden relacionarse de una manera sana. Por eso busca algo que le permita emprender un nuevo comienzo: «Algo tiene que ocurrir algo perceptible y / Radical Algo que vuelva a equilibrar las cosas Un buen Un Orden / Una tranquilidad / Que restituya la normalidad / Que se note / Debe notarse / Así como antes» (Loher, 2007: 75). Tras revelar sus heridas físicas y emocionales a Susanne, comienzan una tormentosa discusión. Esto revela las contradicciones de los personajes para conciliar sus anhelos con la tolerancia

de la vulnerabilidad ajena. La exposición de la intimidación les conduce a la violencia. Finalmente, tras descubrir a Susanne inconsciente durante la disputa, Rabe encuentra la acción que puede purificar su pasado y permitirle un nuevo comienzo:

Él quiere que ella viva
Él quiere que la encuentren
Va a hacer un gran fuego
Para que la encuentren más fácilmente
Él va a ser el fuego
Él va a ser el fuego que arda por ella
Abre un bidón
Se rocía con bencina
Saltan chispas de su encendedor
Él arde
El último fuego El primer fuego (Loher, 2007: 81 y 82).

En Karoline, la profesora de arte con la que Ludwig mantiene una relación secreta, tanto la deformidad como la exclusión social que siente vienen propiciadas por su cáncer de mama, causa por la que fue despedida de su trabajo: «Me sometí al tratamiento; Karoline, la pelada [...]. A veces tenía que salir corriendo de la sala de clases a vomitar y una vez no alcancé y vomité delante del pizarrón, [...] los alumnos testificaron que ya no me podía sostener de puro borracha» (Loher, 2007: 33). De nuevo, se vinculan los conceptos de trabajo y enfermedad en un personaje sobrepasado por las exigencias capitalistas. Además, Karoline desarrolla una obsesión por las prótesis mamarias como medio de sobrellevar lo que ella misma denomina una mutilación tras su mastectomía. Su relación con los hombres se define principalmente por la fetichización de sus cicatrices o por la admiración hacia sus exuberantes prótesis mamarias. En cualquier caso, la despersonalización que ella siente a raíz del cáncer determina irreversiblemente al personaje. Comienza, así, un proceso dañino caracterizado por las drogas y las prótesis. Su incapacidad de enfrentarse al mundo es ahogada entre pastillas, porros y exuberantes implantes. Esto denota, en palabras de Han, que «la presión de la optimización del cuerpo [...] no solo crea *zombies* hermosos de botox y silicona, sino también *zombies* de *fitness*, músculos y anabolizantes» (2020b: 123). En una conversación con Rabe, con quien también mantiene relaciones sexuales, Karoline explica la multiplicidad de posibilidades con las que oculta sus pechos extraídos:

KAROLINE Él es un hombre muy agradable [...] Admira mis pechos. Son artificiales. Amputados. Cáncer. Ahora estoy probando nuevas formas. Puntiguados, con forma de bolos, redondos como pelota, semirredondos, también hay pechos inclinados, planos y empinados. Cúbicos, cónicos, tubulares y protuberantes. De ángulo angosto y ángulo ancho. Y hay todo de eso también en asimétricos. Él es fetichista. El Sr Schraube, el fetichista de las prótesis mamarias [...] no me toque [...] no soy bonita [...]
RABE Echaba de menos eso. Que algo falte [...] Echaba de menos eso. Lo mutilado (Loher, 2007: 32 y 33).

Esta multiplicidad de posibilidades en sus pechos subraya la fragmentación de la identidad en la posmodernidad, donde ya no hay un ideal único sino múltiples versiones coexistentes. Además, evidencia la sobreabundancia de opciones en el mundo líquido que muchas veces abrumba a los personajes. La valoración de lo imperfecto que realiza Rabe puede suponer una reivindicación de lo roto frente a una sociedad que exige continuamente lo perfecto y lo más eficiente. En contraposición, Karoline menciona el fetichismo de Ludwig hacia sus prótesis, lo que indica cómo el deseo en la posmodernidad se disloca en ocasiones hacia lo fragmentado o lo artificial y no hacia una totalidad del cuerpo o de la belleza como ideal.

En el caso del personaje de Edna, la policía que perseguía el coche que atropelló a Edgar, se advierte de nuevo un proceso de despersonalización, pero, esta vez, motivado por la particular percepción que presenta este personaje de sí misma. Edna es capaz de observarse desde fuera y concebirse como un prisma fragmentado de muchas personalidades unidas. En ocasiones, se refiere a sí misma en tercera persona: «EDNA Edna a veces se pone en el lugar de Karoline» (Loher, 2007: 48). Llega a afirmar: «Yo tampoco soy una única Edna, yo también soy muchas» (Loher, 2007: 49). Esto revela una conciencia sobre su propia construcción como personaje difuminado, pues los caracteres dramáticos ya no personifican un único valor o una única idea como sí lo hacían en el teatro canónico, sino que se entienden como un ensamblaje caótico de personalidades fragmentadas. En esta percepción singular que tiene Edna de sí misma, se aprecia también un efecto de distanciamiento, ya que puede analizarse desde fuera con una facilidad asombrosa: «Miro desde arriba mi cuerpo / No tengo puesto el cinturón / No puedo reconocer mi rostro» (Loher, 2007: 78). Así, Loher compone un distanciamiento que no solo se produce entre personaje y público, sino dentro del personaje mismo, que se escinde de su propia experiencia.

Al igual que otros personajes, Edna está corroída por la culpa y por su responsabilidad laboral de mantener el orden en un mundo caótico: «Todo es culpa mía. Incluso el futuro es culpa mía» (Loher, 2007: 49). Esta presión la lleva al consumo de drogas junto a su amiga Karoline y, finalmente, a la inmólación. La violencia de la positividad ha llevado al personaje a hacerse cargo de todo, incluso de aquello que se escapa por completo a su control. Del mismo modo que Rabe, a través de su muerte busca un gesto desesperado

de purificación que pueda volver a reestablecer el orden perdido.

Como se ha analizado, en esta pieza se suceden numerosos finales trágicos y mortíferos de personajes como Rosemarie, Ludwig, Rabe o Edna. No obstante, en otros casos, la muerte como final de un conflicto no tiene necesariamente por qué ser física. Existe un estado de finitud o de parálisis equivalente que refuerza del mismo modo lo irresoluble del conflicto de otros personajes, como Olaf o Peter. Estos jóvenes finalizan sus tramas en un aparente estado de inacción. Por un lado, Olaf –el drogadicto que conducía el coche que atropelló a Edgar– es incapaz de enfrentarse a su parte de culpa en la muerte del niño. Su solución es encerrarse en su habitación y decide deliberadamente el estatismo como remedio y conclusión a sus acciones: «Ya no tengo que salir. Ya no necesito ver el sol. [...] Adiós clima y hora del día y contacto físico. Todo en la pantalla. Lo de allá fuera no lo necesito» (Loher, 2008: 65). Esto vincula al personaje con el hombre digital que define Han como aquél al que le son ajenos los espacios de congregación comunitaria. Mediante el encierro escogido, estos individuos se convierten en sujetos «aislados, singularizados, que se sientan solitarios ante el *display* (monitor)» (2019a: 28).

La reclusión en Peter, por otro lado, recae en una resolución profundamente beckettiana: la espera. Su principal objetivo es aguardar frente a la puerta de su novio Olaf una respuesta o una solución que jamás llegará. Cada vez está más asediado por las pulgas frente a la puerta cerrada de su amante, que no se comunica con él:

Estos bichos de mierda, algún día van a poblarnos mientras estemos durmiendo, Olaf, lo tienes claro – es como si estuviéramos muertos y ellos vinieran a poner sus huevos en nuestros cuerpos [...]. Van adonde los muertos, los insectos, eso se sabe, eso está comprobado, Olaf, pero yo no quiero morirme todavía, Olaf, ayúdanos – por favor sal de ahí (Loher, 2007: 52).

Periódicamente, Peter se dirige hacia Olaf a través de la puerta y le comunica que sigue sin encontrar trabajo, que se encuentra a Ludwig en sus paseos por el monte o que su perro ha logrado ser empleado como perro de seguridad –pero que ha sido necesario cambiarle el nombre, así que ahora el can tiene una crisis identitaria y no responde a sus nuevas órdenes–. Loher compone así a una juventud desorientada, precaria y pasivamente expectante a que algo cambie. Incluso la mascota, primero llamado Humboldt y luego Estrangulador, presenta una desorientación del *yo* a través de su

nueva posición laboral.

Tanto Peter como Olaf están, por lo tanto, anulados. Aunque sus finales no sean mortíferos, su inmovilidad les invalida y se encuentran imposibilitados para continuar tras el conflicto de la muerte de Edgar. La relación entre ellos, como todos los vínculos amorosos que se muestran en la pieza, se ve afectada por la fluidez posmoderna. Los personajes no son capaces de tratarse bajo las nuevas reglas del mundo líquido. «Aceptar la nueva situación global y, sobre todo, afrontarla de forma efectiva llevará tiempo, como lo ha llevado siempre en todas las transformaciones verdaderamente profundas, decisivas, de la condición humana» (Bauman, 2018: 164). La necesidad de descargar los vínculos humanos de su antiguo peso y solidez implica una dificultad extrema para comunicar los sentimientos al otro. Así, Peter sufre especialmente a la hora de hablar acerca de sus afectos:

PETER [...] Olaf, ya te he dicho que yo –
Que yo te –
Te he dicho alguna vez que yo te –
Que me haces falta – (Loher, 2007: 56).

Aunque paralizados, ambos personajes representan estrategias distintas frente a la pérdida. Por un lado, el repliegue de Olaf hacia lo virtual, su negación del mundo exterior y su aislamiento voluntario. Por otro, la espera inútil de Peter y su deseo de vínculo íntimo sin posibilidad de realización.

Por último, el personaje de Nosotros es un ensamblaje de figuras individuales que han decidido unirse para reconstruir la historia que se ofrece al espectador. Esta colectividad fragmentada indica la disolución de la identidad coherente en la posmodernidad. No obstante, a pesar de que el personaje funciona en muchas ocasiones como un coro – explicando los hechos, adelantando lo que sucederá, aportando nueva información o incluso experimentando con el tiempo y el espacio escénico– nunca termina de perder su carácter individual. Lejos de ser una masa uniforme de voces, Nosotros está compuesto por voces particulares y, en ocasiones, reconocibles. A pesar de que no se indique qué personaje dice qué intervención, muchas veces la información del contexto facilita una identificación con alguno de los personajes de la pieza. La propia Loher indica en una nota:

El texto de NOSOTROS nunca debe ser dicho en coro, sino dividido en voces individuales. No siempre se indica el hablante, es decir, el personaje; en los pasajes en que no es posible desprender del contexto quién se trata, será el director quien decida (2007: 3).

Al no funcionar como un coro homogéneo sino como una constelación de voces individuales, Nosotros representa la ausencia de una conciencia única que organice el discurso. En su lugar, la dramaturga propone una polifonía que evita la centralización del sentido. Asimismo, es posible encontrar cierta vinculación entre este personaje de Nosotros y la teoría de la sociedad de la indignación de Han. El sociólogo (2019a) analiza la dispersión social y afirma que las colectividades de opinión, como Nosotros, «son demasiado incontrolables, inestables, efímeras y amorfas. Crecen súbitamente y se dispersan con la misma rapidez» (2019a: 21). A este respecto añade:

Les faltan la estabilidad, la constancia y la continuidad indispensables para el discurso público. No pueden integrarse en un nexo estable de discurso [...]. No permiten ninguna comunicación discreta y objetiva, ningún *diálogo* [...]. De este modo, no constituyen ningún *nosotros* estable que muestre una estructura del cuidado conjunto de la sociedad [...]. De ahí que se disperse de nuevo con rapidez. La actual multitud indignada es muy fugaz y dispersa. Le falta toda *masa*, toda gravitación, que es necesaria para acciones (2019a: 21-23).

Esto explicaría, por un lado, la inacción de Nosotros –que principalmente narra y no interviene en los hechos– y, por otro, su descomposición al final de la pieza, lo que indica la ausencia de durabilidad y cohesión entre los individuos desconectados.

A pesar de este carácter independiente, cabe destacar la apología de lo colectivo que realiza el personaje en algunas de sus intervenciones. Esta idea se percibe concretamente en el momento en que Nosotros sentencia que «juntos sabemos más / Que cada quien en solitario» (Loher, 2007: 9). Josep María Esquirol, en su ensayo *La resistencia íntima* (2015), explica de manera muy clara la necesidad de lo colectivo en el mundo actual y sienta las bases de una filosofía de la proximidad, que, en sus propias palabras «centra la atención [...] en el otro—el amigo, el compañero, el hijo—, en el aire que se respira, el trabajo, la cotidianidad..., así como en las articulaciones del sí mismo» (Esquirol, 2015: 17). Por esta razón, el personaje Nosotros necesita la unión de individuos para existir, ya que:

El cobijo, el refugio y la identificación en lo cercano tienen la función del amparo ante los factores disolventes y erosionantes más básicos (la intemperie de la existencia, el paso del tiempo, [...]) y ante los de carácter social [...] (procesos de dominio, de violencia, [...] de banalización) (Esquirol, 2015: 17).

En otras palabras, Nosotros busca en la proximidad con el otro las herramientas para resistir el dolor de la existencia contemporánea. Aquí se encuentra la complejidad del teatro de Loher, pues muestra al espectador personajes profundamente afectados por la inestabilidad de los vínculos –Rabe, Susanne, Ludwig, Karoline, Peter, etc.–, mientras otros realizan una defensa de lo colectivo y de la proximidad. A pesar de ello, la proximidad de Nosotros se desvanece por completo en el epílogo de la obra:

Ninguno de nosotros sigue viviendo aquí
Yo estoy en cana
Otra vez
Puede pasar Viejo
Estoy muerta
Yo también
Por fin encontré trabajo, cocinero
Bueno, es sólo un kiosko de comida rápida, pero está en Danzig
Yo sigo desaparecido
Si me preguntan, digo que enviudé
Enviudé dos veces
Y las heridas sanaron
No pasa muy a menudo, que alguien pregunte
Nunca más volvimos a vernos [...]
Lo voy a hacer como los pájaros en otoño
Espero a que sople el viento adecuado y
Me elevo y
Parto volando (Loher, 2007: 83).

Esto indica lo complicado que resulta entablar relaciones sólidas y duraderas en la posmodernidad y relaciona a Nosotros con las comunidades frágiles, cambiantes y sin compromiso a largo plazo de las que habla Bauman (2017).

Por otro lado, es imposible no mencionar las ideas de Ricoeur (2006) y su concepto de identidad narrativa ante este personaje. Está claro que Nosotros no se identifica por lo que es en esencia, por su mismidad (su «ídem», en términos de Ricoeur), sino por lo que narra, por su relato de los hechos, por su punto de vista (su «ipseidad»). Por lo tanto, la teoría ricoeuriana encaja a la perfección en la pieza. Kosinski define la citada identidad narrativa como «un relato donde soy tres al mismo tiempo: soy narrador, co-autor y personaje» (Kosinski, 2015: 219). De nuevo, estas palabras concuerdan con la información que nos aporta Dea Loher de Nosotros, pues el personaje narra los sucesos, pero, además es su co-autor –en tanto que tiene potestad sobre el espacio y el tiempo del drama– y es un personaje, pues interviene en la pieza como una identidad dramática más.

En definitiva, la presencia de un número tan elevado de personajes en la pieza se relaciona con la atención de Dea Loher en este texto a lo comunitario y a cómo afecta la culpa a colectivos en los que se han disuelto los estamentos que rigen la moral. Lo ético ya no se impone desde estructuras jerárquicas, sino que se dispersa en redes afectivas y comunitarias marcadas por la inestabilidad. Además, Loher muestra en *Das letzte Feuer* a personajes distinguibles, pero cuyos límites se encuentran borrosos o diluidos, siguiendo a Del Hoyo Ventura y Fernández Villanueva (2021). Esta ausencia de nitidez evidencia una crisis en la construcción identitaria, que se sustituye por formas más porosas o fragmentadas del ser. La pieza retrata, así, una sociedad fracturada en la que los individuos cargan con culpas compartidas y difusas que los atraviesan más allá de sus límites personales y presenta a personajes que responden a «tipos desestructurados, marginados o deformes, que soportan una existencia desencantada, marcada por una inútil búsqueda y deseo estéril de ser comprendidos o acogidos, y que se encuentran con el desamparo [o] la exclusión» (López Antuñano, 2018: 28).

Los personajes que construye Dea Loher en *Am Schwarzen See* son dos matrimonios aparentemente tradicionales. Con respecto a su texto anterior, la dramaturgia hace un viaje de lo colectivo hacia lo íntimo y, en consecuencia, reduce significativamente el número de personajes a los que atiende. Sin embargo, mantiene la composición diluida y a través de ellos realiza una exposición de las grietas de las relaciones personales en la posmodernidad.

Tanto Else y Johnny como Cleo y Eddie, las dos parejas protagonistas de la obra, llevan años casados y han tenido un hijo o hija. Estos hijos se enamoraron entre ellos y se suicidaron posteriormente. La obra muestra, pues, la primera vez que los personajes se ven, años después de lo sucedido. Lo que podría parecer una reunión de matrimonios para compartir un duelo común se torna en una exposición de la liquidez contemporánea aplicada a las relaciones humanas. Los personajes, que presentan una parálisis actancial, se limitan a enumerar recuerdos, narraciones y vivencias de cómo se conocieron, de cómo es su vida actual o de su relación con sus hijos.

En el mundo líquido, la eternidad y los compromisos duraderos se entienden como algo conflictivo. Por lo tanto, que Eddie, Cleo, Else y Johnny se mantengan en un estado tan sólido como es el matrimonio genera complicaciones. Por un lado, Johnny expresa su necesidad de mantener relaciones con otras personas fuera del matrimonio:

JOHNNY Algunas veces debo algunas veces necesito un sabes echar un palo de verdad
Pero con emoción

con el corazón acelerado [...]
No debo abandonarla y a pesar de ello puedo
yo puedo también de vez en cuando hacerlo con otra persona
pasar una tarde una noche o
el receso del mediodía
CLEO.- Con un hombre o una mujer
JOHNNY Sí (Loher, 2013: 50).

Por esta razón declara que prefiere vivir en la metrópolis, ya que el modo de vida urbano le permite experimentar cambios constantes y le evita el sentir compromisos. Cada día se encuentra por la calle con caras distintas, no es necesario establecer relaciones con nadie porque todos son extraños entre ellos y existe un movimiento invariable a su alrededor. En definitiva, la vida líquida es mucho más fácil en una gran ciudad. En palabras del propio personaje: «Uno [...] encuentra un bar se toma una cerveza un whisky / con alguien que no conoce / sigue caminando se toma otro whisky / sigue uno sin saber cómo se llama el otro / o ya se le ha vuelto a olvidar el nombre / eso es bueno» (Loher, 2013: 48). Esta necesidad continua de cambios indica el miedo a la solidez que ha impuesto la rauda sociedad de consumo. Johnny, que por su empleo financiero está totalmente integrado en las dinámicas que propone el capitalismo, padece un requerimiento crónico de novedades en su vida:

JOHNNY Yo soy el inquieto
que no quiere quedarse
que no quiere quedarse aquí
que no puede quedarse
que debe proseguir su camino [...]
por eso
tenía que
solicitar traslado
una y otra vez solicitar
traslado
demostrar que yo
soy movable (Loher, 2013: 46).

En la necesidad de demostrar su valía para el sistema –en este caso mediante su habilidad para cambiar de entorno continuamente– se encuentra un ejemplo paradigmático del efecto nocivo del capitalismo en el personaje. Johnny padece un estado de estrés agudo generado por su trabajo en el banco. De hecho, su situación laboral ha llegado a afectar a su salud. Esto lo conecta directamente con los sujetos agotados que describe Han (2019b) que se autoexplotan dentro de la sociedad del rendimiento:

JOHNNY Simplemente me he desmayado
Pausa
Ya no podía sentarme
no podía sentarme más ante el escritorio ni mirar la pantalla

ni leer nada más Me caí de la silla
Simplemente me caí de la silla
por la mañana a las diez y veintitrés
todo se puso negro ante mis ojos (Loher, 2013: 53).

Else, su mujer, está definida por su enfermedad crónica de corazón, lo que le confiere una debilidad notoria. Sin embargo, la exigencia de positividad le hace intentar ocultar su fragilidad. Johnny comenta sobre ella «Else tiene ese problema en el corazón / sobre el que no le gusta hablar / ella no habla de sus debilidades» (Loher, 2013: 9). Sin embargo, esta condición cardíaca le hace ser más susceptible ante la exigencia de cambio continuo que promulga la posmodernidad –y, en específico, la vida laboral de su marido–. El personaje expresa su dificultad de adecuación a la liquidez de los tiempos: «Yo no puedo con esa / con esta velocidad / de los demás / yo no puedo hacer nada» (2013: 55).

Por otro lado, en Cleo se percibe cierta perspectiva líquida sobre las relaciones humanas. El personaje se planteó en un pasado romper su matrimonio, abandonar a Eddie y ser feliz con otro hombre. No obstante, no se atrevió a dar el paso y ahora se arrepiente. Esto denota una vez más una relación conflictiva para adaptarse a lo efímero. El personaje considera, además, que haberse divorciado de su marido hubiera sido un buen ejemplo para su hijo Fritz porque ese hecho le hubiera demostrado que el cambio y el avance es posible en la vida. En cierta manera, Cleo se culpa por la muerte de su hijo y cree que todo hubiera sido diferente si no se hubiera aferrado al arcaico modelo de vida sólida.

CLEO.- Yo también he soñado y casi me hubiera ido
lejos de ti
casi te hubiera dejado aquí casi me hubiera ido con otro
y casi me hubiera quedado a gusto junto a él [...]
Y si yo me hubiera ido
entonces tal vez él hubiera visto entonces Fritz hubiera visto que es posible
que se pueden cambiar las cosas (Loher, 2013: 60 y 61).

Además, en la obra se aprecia que Cleo está muy apegada a los bienes materiales y ello le genera una ansiedad constante. Su insistencia en solicitar créditos bancarios para mantener una cervecería condenada a la quiebra evidencia una relación compulsiva con la propiedad y la estabilidad. En este sentido, Cleo cae en la trampa de un consumismo que promete seguridad mediante la posesión, pero que produce únicamente desasosiego. Como expresa su marido, tiene una perspectiva materialista de la existencia y

experimenta la necesidad de poseer todo lo que le rodea.

Su pareja, Eddie, por el contrario, adopta una posición distinta. Siente una aversión hacia lo material que entra en conflicto con la identidad posesiva de su esposa. Cleo sentencia «Él regala la mayor parte de lo que tenemos / Sí las cosas personales / abrigos zapatos vajilla libros da igual / la ropa hasta nuestros muebles [...] Por eso esto aquí está tan vacío / Ya no compro nada» (Loher, 2013: 54). Esta actitud revela una adecuación más efectiva con los tiempos líquidos que la que presenta su mujer, lo que confiere al personaje una tranquilidad vital:

EDDIE Pero precisamente todo es
efímero
Pausa
es efímero
Nosotros somos sólo criaturas efímeras
e incluso
pasamos muy rápidamente [...]
Ella piensa
que nosotros debemos crear algo
que permanezca
Pausa
Incluso sin hijos
Pausa [...]
un abrir y cerrar de ojos
y ya pasamos
un pestañazo
y ya hemos sido (Loher, 2013: 59).

Ni siquiera la amistad que mantienen ambas parejas demuestra ninguna solidez, ya que los vínculos que unen a los cuatro personajes son muy frágiles. El comienzo de la relación de amistad, tal y como es narrado en la pieza, está filtrado por el hecho de que Cleo necesitaba ayuda con sus créditos bancarios y Johnny era el nuevo asesor del banco del pueblo. La amistad surge, pues, en torno a un vínculo instrumental, lo que impide que se establezca una intimidad genuina. Así, el afecto se mercantiliza incluso en el espacio íntimo. La historia que narra Johnny sobre la visita de Cleo a su oficina tras la primera cena en la que se conocieron transforma la incipiente amistad en una forma de intercambio que obedece más a la necesidad que a un vínculo emocional.

Además, Else y Johnny reconocen que nunca han sido una pareja muy sociable y que no estaban acostumbrados a relacionarse con otros matrimonios con el fin de hacer amigos. De ahí la rigidez e incomodidad que se advierte en las narraciones de la primera ocasión

en la que quedaron para socializar. Los relatos de esa velada denotan una incapacidad – o, al menos, una torpeza significativa–para entablar una amistad. No obstante, parece que finalmente fueron capaces de congeniar, mantener conversaciones cordiales y establecer una relación agradable. A pesar de ello, queda claro que, aunque Else, Johnny, Eddie y Cleo han compartido vivencias juntos, nunca han conseguido conservar una unión verdaderamente estrecha, pues la amistad que les vincula es esencialmente inconsistente:

ELSE En realidad amigos hemos llegado a ser
no
EDDIE Sí
lamentablemente
ELSE No nos hemos acercado como amigos
no
EDDIE Cercanos no (Loher, 2013: 58).

Aun cuando su amistad es frágil, la visita se prolonga durante más de una treintena de escenas y los personajes parecen no saber cuándo ponerle fin. Esto denota una soledad compartida contra la que intentan combatir a través de la resistencia a la separación. La obra termina de una manera ambigua. Se evidencia, así, la inhabilidad posmoderna de establecer límites en el mundo líquido y cambiante y de tomar decisiones para poder escapar del bucle. Parece que los personajes han perdido la capacidad para moverse:

JOHNNY Mañana
mañana queríamos
irnos
hace mucho tiempo
queríamos irnos
mañana
Silencio
CLEO Si no
simplemente quédense
aquí
con nosotros
todos juntos
Pausa
Simplemente quédense
aquí (Loher, 2013: 72).

Lo que debería unirlos –la muerte de sus hijos– se convierte en un tema confuso y aludido fragmentariamente que falla en comunicar ambos matrimonios. De nuevo, ante una pérdida filial, los personajes de *Am Schwarzen See* se muestran desconectados entre ellos. Loher retrata así la imposibilidad de compartir el duelo y vivirlo en comunidad. Tampoco la relación de los matrimonios con sus propios hijos era especialmente

profunda, ya que estos apenas se comunicaban con ellos. En este sentido, queda abierta la incógnita de por qué ambos jóvenes amantes decidieron hundirse en el lago. Quizás perdieron la esperanza de la posibilidad de un amor verdadero ante la incapacidad de sus padres para entablar cualquier tipo de relación. El espectador carece de respuestas para enfrentarse a estos enigmas porque toda la información que posee está relatada por unos personajes que ignoran en absoluto la dimensión de la relación de unos jóvenes que sentenciaron en su nota de despedida «EL AMOR ES LA MUERTE / LA MUERTE ES EL AMOR» (Loher, 2013: 38). La dramaturga atiende así, como es costumbre en su teatro, a lo que se genera después de una catástrofe y no a las causas que la generan.

Este desconocimiento de Else, Johnny, Eddie y Cleo acerca de sus propios hijos es relevante en la obra, pues en muchas escenas son incapaces de entender cómo eran o qué les estaba ocurriendo. Esto despoja a los espectadores de información esencial para establecer un juicio objetivo de los hechos narrados en el texto, ya que no es posible componer una idea clara de quiénes eran esos personajes ausentes y por qué actuaron de esa manera. Como se advierte en los siguientes fragmentos, ninguno de los matrimonios llega a un acuerdo sobre los recuerdos de sus hijos y son conscientes de que carecen de los datos necesarios para comprender los hechos:

ELSE [...] Siempre listo siempre el que mejor lo sabía todo
Silencio
CLEO No
Él no era así en absoluto [...]
ELSE Ah
Cómo era él entonces
CLEO *calla* (Loher, 2013: 35).

CLEO No sabemos nada
JOHNNY Algo saben ustedes
que nosotros no sabemos
CLEO No sabemos nada
nada en absoluto (Loher, 2013: 43).

La incertidumbre que propone Loher refuerza la idea posmoderna de la desaparición de las certezas y las visiones objetivas sobre el mundo. Si ya no es posible conocer nada en su totalidad –pues nada es sólido, como lo era antaño–, la única opción es construir una versión subjetiva de los hechos y aferrarse a ella para intentar evitar el miedo que conlleva el desconocimiento. Por este motivo, los personajes no coinciden en sus creencias ni en algo que debería ser tan claro como la personalidad o las decisiones de

sus propios hijos. No conocen a Fritz ni a Nina porque estos no son personajes canónicos, es decir, no son definibles por rasgos unívocos, sino por muchos rasgos a la vez. Los personajes adultos, aunque difuminados y fragmentados, están caracterizados por algún rasgo reconocible –Else por su enfermedad del corazón, Johnny por su ambición capitalista, Cleo por su obsesión por controlar la cervecería y Eddie por su altruismo–. Sin embargo, Nina y Fritz, a los que solo se puede atender siguiendo los recuerdos fraccionados de sus padres, no se definen por elementos caracteriológicos en absoluto. Son personajes llenos de incógnitas, de contradicciones y de enigmas.

4.4.4 Espacio y tiempo

El tránsito de lo colectivo a lo íntimo que realiza Dea Loher entre estos dos textos afecta también al espacio. Mientras que en *Das letzte Feuer* se atiende a una multiplicidad de espacios diegéticos, algunos de ellos públicos, *Am Schwarzen See* se repliega sobre lo íntimo, privado y estático.

Tanto el espacio como el tiempo en *Das letzte Feuer* se encuentran, por lo general, definidos por las amplias narraciones de Nosotros. Es este personaje comunitario el encargado de situar al espectador en cada escena. El espacio que trazan para el público suele ser de extrema opresión: ambientes muy calurosos, lugares oscuros, habitaciones plagadas de pulgas, etc. El entorno, en consecuencia, no es neutro: es una entidad que constriñe y descompone a los personajes y, en este sentido, es un actante más en la fragmentación. En la siguiente cita se aprecia cómo Nosotros comienza a describir el espacio y el tiempo en la primera escena de la obra:

A mediodía del diecinueve de agosto del dos mil algo
A plena luz del mediodía del diecinueve de agosto del dos mil algo
Fue ese agosto antes de
Ya han pasado algunos años
Cinco tres cuatro
Siete
Un forastero
A plena luz del mediodía del no sé cuánto de agosto
Era pleno verano
Y la luz
La luz de ese agosto
Era de una claridad que enceguecía (Loher, 2007: 5).

Rompieron el pavimento de la calle, a todo lo ancho, después la rellenaron. Pero nunca le echaron alquitrán, basura arena grava, huele a podrido basura fecas (Loher, 2007: 6).

Además, en esta pieza, la sobreabundancia de signos –fruto de la estructura rizomática– se traslada al espacio, que presenta una ausencia de síntesis. En este sentido, hay un número muy elevado de localizaciones. Este recurso refuerza la idea de un mundo fragmentado y discontinuo, alejado de concepciones unitarias o integradoras.

La información que ofrece Dea Loher sobre los espacios de la obra puede venir de diferentes fuentes. En ocasiones, como se ha expresado, las localizaciones están definidas por Nosotros («Al día siguiente va / a visitar al forastero, bar con pensión, segundo piso [...] / La habitación de Rabe es luminosa, las cortinas abiertas / La luz ensancha la habitación» (Loher, 2007: 29)). En otras, existe una lacónica acotación («Delante de la puerta de Olaf» (Loher, 2007: 47)). Y, en otros puntos, es el contexto de la escena el que aporta una idea de dónde se encuentran los personajes. Existen algunas escenas en las que no es posible encontrar datos en el texto para especificar el espacio en el que se hallan los personajes. Incluso, la dramaturga compone escenas en las que Nosotros utiliza el distanciamiento para definir directamente el espacio como un escenario («Una figura no identificable camina por el escenario [...]. ¡Ese era Olaf!» (Loher, 2007: 35)). En la siguiente tabla, se esquematizan los espacios que emplea Dea Loher para realizar su retrato de un mundo fragmentado en el que la multiplicidad sustituye a la unidad:

Escena.	Espacio.
1	La calle.
2	Espacio no definido.
3	Casa de Susanne y Ludwig.
4	Espacio no definido.
5	Frente a la puerta de la habitación de Olaf.
6	Sala de interrogatorio.
7	Casa de Karoline.
8	Frente a la puerta de la habitación de Olaf.
9	Casa de Susanne y Ludwig.
10	Escenario.
11	Frente a la puerta de la habitación de Olaf.
12	Casa de Susanne y Ludwig.

13	La calle.
14	Habitación de Rabe.
15	Escenario.
16	Frente a la puerta de la habitación de Olaf.
17	Casa de Karoline.
18	Espacio no definido.
19	Frente a la puerta de la habitación de Olaf.
20	Casa de Susanne y Ludwig.
21	Espacio no definido.
22	Frente a la puerta de la habitación de Olaf.
23	Habitación de Rabe.
24	Casa de Karoline.
25	Casa de Susanne y Ludwig.
26	Habitación de Olaf.
27	Espacio no definido.
28	Espacio no definido.
29	Habitación de Rabe.
30	Frente a un restaurante.
31	Habitación de Rabe.
32	Frente a un restaurante.
33	Habitación de Rabe.
Epílogo	Espacio no definido.

Fuente: elaboración propia.

Como se aprecia en esta tabla, en *Das letzte Feuer* existen unos nueve espacios definidos –la mayoría de los cuales se repiten, como es el caso de la habitación de Rabe o de la puerta de la habitación de Olaf–, siete espacios no definidos y dos escenas en las que se especifica directamente que la acción ocurre sobre el escenario.

Por otro lado, la potestad narrativa de Nosotros le permite jugar con el tiempo, al uso de un narrador omnisciente de una novela, como se advierte en el siguiente fragmento:

El tiempo no pasa.
El tiempo se detiene
Nosotros hacemos que se detenga.
Ellos se entregan al momento.
El momento es infinito (Loher, 2007: 57).

Loher utiliza de nuevo la deconstrucción para ofrecer al espectador una temporalidad difusa y maleable en el tiempo argumental de la obra. El esquema temporal no sigue una lógica, sino que está al servicio de las necesidades diegéticas de Nosotros. En este sentido, existen escasos marcadores temporales que permitan delimitar con precisión la duración de los hechos.

Además, el modo de estructuración sintáctica, que se ha estudiado en el análisis del lenguaje, propicia un ritmo del drama acelerado de los acontecimientos, a través de la brevedad de las frases y de la ausencia de complejidad en el discurso. El tempo en la obra es apresurado en tanto que los personajes emiten discursos breves y fragmentados y que existe un número elevado de acciones por unidad temporal. Loher atiende a las tramas de Peter, Olaf, Rosemarie, Ludwig, Susanne, Rabe, Karoline y Edna, lo que genera una sensación de aceleración y multiplicidad. La dramaturga contrapone constantemente esta velocidad con instantes de tiempo detenido: ese momento infinito que indica Nosotros. La red de diversas velocidades y tramas evidencia una estructura temporal caótica y subjetiva, que entra en relación con las teorías sociológicas sobre la liquidez y aceleración del tiempo en la posmodernidad:

La dispersión temporal no permite experimentar ningún tipo de duración. No hay nada que rija el tiempo. La vida ya no se enmarca en una estructura ordenada ni se guía por unas coordenadas que generen duración. Uno también se identifica con la fugacidad y lo efímero [...]. La atomización de la vida supone una atomización de la identidad (Han, 2020a: 6).

En este sentido, la fragmentación identitaria que se propone en este texto no se refleja de manera unívoca a través de una composición de personajes diluidos, sino que afecta a otros planos de construcción dramática como el espacio (a través de la multiplicidad) y el tiempo (a través de la dispersión temporal).

Por otro lado, en *Am Schwarzen See*, la dramaturga compone un espacio único en el que los personajes experimentan un cerramiento físico como metáfora del encierro existencial. Todo ocurre, según la escueta acotación inicial «junto al Lago Negro. En la actualidad» (Loher, 2013: 2). A través de los diálogos, se entiende que Else y Johnny han llegado a casa de Cleo y Eddie, junto al Lago Negro. La casa, no obstante, presenta algunos cambios con respecto al pasado:

JOHNNY Pero aquí está todo vacío
o las habitaciones son más grandes
más altas
En mi memoria esto aquí era
Está mucho más vacío
o es sólo que me hago la idea (Loher, 2013: 4).

Loher marca la percepción subjetiva del espacio y la distorsión del recuerdo como huella de lo emocional y como prueba de la inestabilidad perceptiva del *yo* posmoderno. Este espacio casi vacío y estático funciona como un lugar de autoencierro, depresión y agotamiento en el que apenas hay referencias a lo latente —lo que ocurre fuera de esas habitaciones—. La dramaturga realiza un contraste marcado entre la localización exterior a la que brevemente se alude, el Lago Negro o Schwarzensee, y el interior de la casa de Cleo y Eddie despojado de objetos. Schwarzensee es un lago de la Alta Austria situado en una reserva natural que funcionó como un popular destino turístico en las décadas de los sesenta, setenta, ochenta y noventa del siglo pasado. Frente a ese espacio idílico de montañas, aguas cristalinas y senderos, Loher centra la acción en un espacio opresivo en el que los personajes son incapaces de accionar y solo enuncian narraciones del pasado. Así, el exterior representa un pasado idílico que comienza a decaer mientras que el interior está completamente vacío y deteriorado.

El tiempo detenido —un presente que no avanza y en el que todo sucede en el recuerdo— subraya la crisis del tiempo lineal. La trama se construye desde la fragmentación y la memoria, por lo que no existen marcadores temporales claros con los que definir el tiempo de la pieza. La narración fraccionada del pasado presenta el recuerdo como construcción, en oposición a una verdad objetiva. La visita se prolonga durante treinta y tres escenas, pero es difícil distinguir cuánto tiempo transcurre desde que las parejas se reúnen hasta el final. De hecho, los personajes parecen atrapados en un presente continuo. En la última escena, Johnny y Else manifiestan que mañana quieren marcharse. No obstante, es posible que ese mañana no llegue nunca:

JOHNNY Tenemos
hace mucho tiempo tenemos
que irnos
Hace mucho tiempo
y siempre una y otra vez
hemos hablado
sobre el asunto
Por fin y de una vez
Fuera de todo esto
Else cae al suelo.
Silencio.

JOHNNY Mañana
Mañana queríamos
irnos
hace mucho tiempo
queríamos irnos
mañana
ELSE *se levanta* No es nada
Silencio (Loher, 2013: 71).

Como se aprecia en este fragmento, a pesar del presente detenido, la construcción sintáctica marcada por frases breves y escasa subordinación contribuye a generar un ritmo escénico ágil y fragmentado. Esto potencia el efecto de inmediatez y aceleración en los personajes, aunque parezcan atrapados en un recuerdo del que tal vez no puedan escapar. De nuevo, se ofrece un contraste que acentúa la dispersión del tiempo subjetivo o interior de los personajes. Esta manera de abordar el tiempo, tanto en *Das letzte Feuer* como en *Am Schwarzen See*, subraya la crisis del tiempo como relato lógico y sucesivo y pone en valor las percepciones individuales e intangibles de lo temporal:

Una nueva forma de vivir el tiempo ya no desde lo secuencial sino desde la coexistencia de tiempos posibles, y la ruptura con la causalidad newtoniana como principio estructurador de las acciones y explicación del mundo abren la puerta a multitud de posibilidades dramáticas donde el tiempo ya no puede concebirse desde su progresión consecutiva (Del Hoyo Ventura & Fernández Villanueva, 2021: 226).

5. Aproximación al teatro británico último. El movimiento In-Yer-Face

5.1 Recorrido parcial por el teatro británico del siglo XX

5.1.1 Los orígenes del teatro In-Yer-Face: del teatro isabelino a las propuestas dramáticas de principios del siglo XX

El teatro británico de los años noventa y de principio de los dos mil está marcado por el movimiento In-Yer-Face, en el cual se encaja el trabajo dramático de Mark Ravenhill. Durante la última década del siglo pasado, florecieron en la escena teatral inglesa numerosas voces jóvenes que sacudieron enérgicamente el panorama artístico del país y asentaron una nueva tendencia que será crucial para entender la evolución de las artes escénicas en el Reino Unido. Así, los dramaturgos y dramaturgas que surgieron en estos años dotaron a la producción teatral inglesa de una serie de características distintivas que se desarrollarán en los próximos párrafos. Mediante este movimiento, la escritura dramática británica pretendía retratar y analizar una sociedad en perpetua transformación. Sin embargo, debido a los condicionantes socioculturales del país, las herramientas que hallaron para realizar dicho dibujo social presentan diferencias con respecto al caso alemán.

En este capítulo, fundamentaremos gran parte del estudio sobre el texto *In-Yer-Face Theatre. British Drama Today (Teatro In-Yer-Face. El teatro británico actual)*, del crítico Aleks Sierz (2001). Es uno de los pocos libros²³ en los que se compendia el contexto social y literario en el que surgieron las voces de los autores y autoras que componen este movimiento y en el que se analizan algunos de los textos que marcaron este fenómeno dramático, como se ha mencionado en el apartado de la metodología.

La expresión *in your face* significa confrontar o provocar a una persona. En una traducción literal al español significaría “en tu cara”. Siguiendo, como se ha indicado, a Sierz (2001), es una locución que se popularizó en la prensa deportiva americana en la década de los setenta y, poco a poco, fue encontrando su sitio en el *slang* británico. Implica una trasgresión del espacio personal, estar obligado a ver algo de cerca o cruzar

²³ La publicación editada por William C Boles (2020), titulada *After In-Yer-Face Theatre: Remnants of a Theatrical Revolution* ofrece una visión crítica en retrospectiva de esta tendencia y su impacto en otros contextos internacionales. No obstante, nos basamos fundamentalmente sobre el texto de Sierz (2001) al ser una publicación de referencia que incluye entrevistas con los dramaturgos involucrados directamente en esta generación y una contextualización exhaustiva del momento en el que surgen sus obras.

las fronteras estipuladas. La deformación informal del *your* en *yer* añade cierta agresividad a la expresión, lo que encaja con su aplicación al teatro. Consecuentemente, se denomina teatro In-Yer-Face al teatro confrontativo que surgió en los años noventa en el Reino Unido. Un teatro en el que había muy pocos límites: las temáticas eran polémicas, el lenguaje soez, los conflictos violentos y todo ocurría en la cara del espectador, sin filtro alguno.

Es posible trazar un vínculo entre la violencia y la explicitud del teatro británico de los noventa con la tradición dramaturgica del país. El propio Sierz (2001) relaciona la presencia del sexo y la violencia presente en el teatro isabelino y jacobino de los siglos XVI y XVII con la irreverencia de la escritura teatral de finales del siglo XX. Asesinatos, suicidios, dolor extremo, sacrificio humano o vil venganza eran ingredientes comunes en el teatro de Shakespeare y sus coetáneos. Esto se debe, en parte, a que la referencia más directa del teatro isabelino es la tragedia romana, que posee un carácter más violento y explícito que la griega y en la que el *pathos* del héroe se basa en el sufrimiento físico. Sin embargo, en el teatro británico del siglo XVI o XVII, todos estos elementos explícitos se encontraban englobados en un universo moral cristiano en el que finalmente se reestablecía el orden ético y se castigaba a los pecadores. La censura, instaurada en 1737, influyó decisivamente en el teatro de los siguientes siglos, ya que las muestras de sexo o de violencia fueron prohibidas, así como las difamaciones religiosas, monárquicas o las alusiones a la homosexualidad. Se transitó así hacia dramaturgias más moralizantes que ocuparon los teatros británicos hasta bien entrado el siglo XX.

En las décadas finales del XIX y principios del XX, los teatros del Reino Unido seguían acostumbrados a un decoro escénico férreo.²⁴ Sin embargo, poco a poco algunos dramaturgos fueron cuestionando la censura y recuperando el carácter más provocador

²⁴ Ejemplos de este teatro puritano, fruto de la censura, pueden ser los trabajos dramaturgicos del irlandés Yeats, como la obra corta *The Resurrection* (*La resurrección*), que consistía en un debate teológico entre un hebreo, un egipcio, un sirio y un griego; el teatro de T. S. Eliot, *Murder in the Cathedral* (*Asesinato en la catedral*), de temática religiosa; o las obras de Christopher Fry, que en ocasiones giraban en torno a vidas de santos —*The Boy With a Cart* (*El muchacho con la carta*)—, estaban ambientadas en espacios míticos de la Antigüedad —*A Phoenix Too Frequent* (*Un fénix demasiado frecuente*)—, o en la Edad Media —*The Lady's Not for Burning* (*La dama no es para la hoguera*)—. Asimismo, fueron de gran éxito las comedias de Oscar Wilde como *Lady Windermere's Fan* (*El abanico de Lady Windermere*) o *The Importance of Being Earnest* (*La importancia de llamarse Ernesto*), en las que se criticaba de manera cínica e ingeniosa la hipocresía de las altas clases inglesas. Había en ellas cierto aire contestatario frente al modelo de vida de las esferas más distinguidas de la sociedad, pero no dejaban de ser obras con gran sentido del decoro y pensadas para las sensibilidades burguesas.

del teatro. Por ejemplo, el estreno de *Mrs Warren's Profession* (*La profesión de la señora Warren*), de Bernard Shaw, se vio retrasado durante años debido a la temática de la prostitución abarcada en la obra. Incluso el lenguaje vulgar del personaje de Eliza, una muchacha de clase baja, en su obra *Pygmalion* (*Pigmalión*), causó conmoción en el público inglés. En los años veinte y treinta tuvieron gran acogida las obras de Noel Coward, quien también vio, en ocasiones, su trabajo coartado por la oficina de Lord Chamberland, encargado de la censura a nivel nacional. Sus obras solían incluir temáticas de relaciones extramatrimoniales, regresos de antiguos amantes o enredos sentimentales, como ocurre en *Hay Fever* (*La fiebre del heno*) o *Fallen Angels* (*Ángeles caídos*). En *The Vortex* (*El vórtice*) se advierten ciertas referencias veladas a la homosexualidad, que consiguieron escapar a la censura gracias a la escritura metafórica y ambigua de Coward.

Además, la férrea censura y el tono generalmente puritano del teatro en estas décadas hicieron que desde el Reino Unido se miraran con recelo las propuestas dramáticas del Viejo Continente. Por este motivo, la primera producción de *Woyzeck* —estrenada originalmente en Múnich en 1913— no llega a Londres hasta 1948. No es de extrañar, en consecuencia, que cuando las obras de los autores naturalistas norteamericanos llegaron al país, a finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta, resultara una conmoción para el público británico. Autores como Tennessee Williams o Arthur Miller utilizaban una escritura dramática mucho más desencorsetada que la que se empleaba al otro lado del océano. En *A Streetcar Named Desire* (*Un tranvía llamado deseo*), que llegó a Londres en 1949, Williams mostraba la vida en un humilde apartamento de Nueva Orleans con acaloradas broncas domésticas e incluso una violación. Las referencias a la homosexualidad en esta obra, en *Suddenly, Last Summer* (*De repente el último verano*) o en *Cat on a Hot Tin Roof* (*La gata sobre el tejado de zinc caliente*) —o incluso en *A View From The Bridge* (*Panorama desde el puente*) de Miller— eran casi inéditas en los escenarios ingleses. En *Death of a Salesman* (*Muerte de un viajante*), de Miller, se suceden infidelidades matrimoniales, fracasos laborales, secretos familiares y un suicidio. Además de este tipo de escenas, que generarían cierta tensión entre los responsables de la censura británica, la impresión de los espectadores ingleses ante el realismo norteamericano tiene que ver con la índole social de sus propuestas. La crítica capitalista y moral presente en los textos de Miller, por ejemplo, era poco común y desafiaba la sensibilidad de los públicos burgueses del Reino Unido de los años cuarenta y principio de los cincuenta.

A continuación, a modo de referencia y marco histórico, se resumen los años previos a la irrupción de las dramaturgias contestatarias de los años noventa con el objetivo de advertir la liberación progresiva de las dramaturgias del Reino Unido durante la segunda mitad del siglo pasado.

5.1.2 Nuevos tiempos: los Angry Young Men

Es posible que el influjo de aire fresco que supuso la llegada de autores extranjeros en las décadas centrales del siglo XX ayudara a generar un cambio más perceptible en la escritura teatral inglesa. En los años cincuenta surgió una generación de dramaturgos británicos descontentos con la sociedad tradicional británica denominada los Angry Young Men (o los jóvenes iracundos, en español) y su origen se suele vincular con el estreno de *Look Back in Anger* (*Mirando hacia atrás con ira*), de John Osborne en 1956. De acuerdo con Sierz (2001), los críticos se escandalizaron con esta obra por su ambientación en un estudio andrajoso de Nottingham, por el tono intimidante de la pieza y por el lenguaje empleado por el personaje de Jimmy Porter. La obra mostraba la realidad de la juventud británica en la posguerra y las diferencias de clase en los años cincuenta. Se alejaba, por lo tanto, de un tono evasivo y entraba en línea con las propuestas realistas del teatro norteamericano.

En *Look Back in Anger* se muestra la vida de unos jóvenes que ven pasar la vida leyendo periódicos, bebiendo té y (los personajes femeninos) planchando los domingos. Jimmy Porter, su esposa Alison y el amigo de ambos, Cliff Lewis, están completamente desencantados con la sociedad británica, en parte por verse obligados a compartir entre los tres un alquiler precario en el ático de una antigua casa victoriana y en parte por la frustración laboral y la ausencia de cualquier perspectiva de prosperidad. Además, en la pieza entra en juego una acalorada lucha de clases. Alison y su amiga Helena, que llega al ático a pasar unos días, son de familias acomodadas, mientras que Jimmy y Cliff vienen de un ambiente mucho más humilde. Esto resulta en continuas peleas domésticas, disputas religiosas, el abandono de Alison ante la agresividad de Jimmy, un violento y pasional triángulo amoroso entre Jimmy y la amiga de su esposa, un aborto natural de Alison, la marcha de Cliff en busca de una vida mejor y la reconciliación final entre Alison y Jimmy. La estructura cíclica del primer y el tercer acto, en el que se repite la misma escena tediosa de domingo —primero entre Alison y Jimmy y después entre Helena y Jimmy— refuerza

la idea del hastío cotidiano y de la ausencia de progreso en la juventud. El final amoroso entre los personajes principales, Alison y Jimmy, es agri dulce: se les ve conmovidos y enamorados, pero es imposible no imaginar que volverán a la frustrante dinámica de las discusiones resentidas y a planchar los domingos.

En esta misma generación de los Angry Young Men se encuentra Arnold Wesker, cuya obra *The Kitchen (La cocina)*, estrenada en 1959, retrata el estresante día de trabajo de un gran grupo de cocineros en el que se entremezclan los problemas personales con el ajetreo laboral. También tuvo gran éxito en estos años la dramaturga Shelagh Delaney con su obra *A Taste Of Honey (Un sabor a miel)*, estrenada en 1958, en la que una joven adolescente de clase obrera es abandonada por su madre, quien se escapa con un joven amante. La muchacha entabla entonces una relación con un marinero negro que la deja embarazada y la abandona, así que busca refugio con un amigo homosexual que asume el rol de padre. Por lo tanto, la obra abarca la cuestión de clase, raza y orientación sexual en una sociedad puritana.

Es con la obra *Saved (Salvados)*, de Edward Bond, con la que se suele relacionar el final de la censura en el teatro británico. Fue profundamente reprendida por la oficina de Lord Chamberland en los años sesenta e incluso las personas relacionadas con su producción fueron multadas. Sin embargo, la controversia pública sobre estos procedimientos fue clave para que la censura acabara por ser abolida definitivamente en 1968 y la obra fue estrenada en su versión íntegra al año siguiente. La pieza muestra a un grupo de jóvenes en desempleo y frustrados que mantienen un enredo de relaciones sentimentales de las que nace un bebé al que maltratan sistemáticamente y acaban apedreando hasta la muerte. Según recoge Sierz (2001), la obra fue alabada y vituperada con fervor en medio de un ardiente debate cultural que prácticamente involucró a toda la nación. «What disturbed *Saved's* first audiences was not just the violence but its callousness, the indifference of the characters to their own viciousness, the fact that they were lower class, alienated and didn't care»²⁵ (2001: 19). Otros, sin embargo, alabaron la manera en la que Bond mostraba cómo la incapacidad de expresarse de los humanos acaba manifestándose en acciones físicas y violentas y elogiaron el estudio de la crueldad en los personajes en un entorno social hostil. Tal y como indica el crítico, el propio Bond apunta que el uso del

²⁵ «Lo que molestó al público original de *Saved* no fue solo la violencia sino la insensibilidad, la indiferencia de los personajes ante su propia crueldad, el hecho de que fueran de clase baja y que no les importara».

shock en esta obra y la necesidad de poner al público en tal situación de incomodidad provienen de una urgencia de transmisión importante. «Shock is justified by the desperation of the situation or as a way of forcing the audience to search for reasons in the rest of the play»²⁶ (2001: 19).

Todas estas propuestas de los jóvenes iracundos en los años cincuenta y sesenta se suelen englobar asimismo bajo el calificativo de *kitchen sink drama*. Esto significa, literalmente, teatro del fregadero de la cocina. Se trata de un movimiento cultural que afectó no solo al teatro de estas décadas sino también a la narrativa o al cine.²⁷ El término viene del ámbito pictórico y toma el nombre de la pintura *Kitchen sink* de John Bratby,²⁸ que muestra un fregadero. El *kitchen sink drama* es, en definitiva, la corriente teatral que agrupa a los dramaturgos y dramaturgas que se ocuparon de la realidad de la clase trabajadora en las décadas centrales del siglo XX. Esta tendencia al realismo social fue muy extendida en la esfera artística británica y es una etiqueta que se puede aplicar a muchos de los creadores y creadoras que escribieron durante estos años, aunque posteriormente derivaran en otros estilos y temáticas.

5.1.3 Otras corrientes de ruptura: Samuel Beckett y sus aportaciones

Es imposible no incluir en esta nómina de autores que rompieron con el modelo tradicional de hacer teatro a Samuel Beckett y a Harold Pinter. El peso de estos dos nombres en la dramaturgia universal es tan significativo que estos párrafos apenas pueden suponer un ligero acercamiento al universo dramático de ambos creadores. No obstante, es indispensable pincelar algunas de las características que han sido esenciales en la nómina de autores y autoras fruto de estudio.

A pesar de escribir una gran cantidad de sus obras en francés, cuando la versión en inglés de *En attendant Godot* (*Esperando a Godot*) de Beckett se estrenó en Londres en 1955,

²⁶ “El *shock* se justifica por la desesperación de la situación o como una manera de obligar al público a buscar explicaciones en el resto de la obra”.

²⁷ Ejemplos de este tipo de cine son películas como *Saturday Night and Sunday Morning* (1960), de Karel Reiz, basada en la novela de Alan Sillitoe de 1958 o incluso las versiones cinematográficas de *Look Back in Anger* (1959) o *A Taste of Honey* (1961), ambas dirigidas por Tony Richardson.

²⁸ Este artista, junto con Derrick Greaves, Edward Middleditch y Jack Smith, conforma lo que se denomina el *Beaux Arts Quartet*, un grupo de pintores centrados en retratar a la gente corriente y las situaciones del día a día.

llegó un soplo de vanguardia, experimentación y existencialismo a los escenarios británicos. En cuanto a la renovación lingüística que realiza el dramaturgo en sus obras, el empleo del silencio se advierte a lo largo de esta pieza como el resultado de una incapacidad de expresión ante el conflicto trascendental de los personajes. Otro de los recursos relevantes en este aspecto es la repetición, tanto verbal como formal. De hecho, la estructura del segundo acto de la obra es muy similar a la del primero. Esto da la sensación de que Vladimir y Estragón, los personajes principales, se encuentran atrapados en un bucle del que no pueden escapar. Todos los días hacen lo mismo, esperan lo mismo, hablan de lo mismo y se encuentran con los mismos personajes. Este recurso es similar al empleado por Osborne en *Look Back in Anger*, estrenada poco después.

Además, a lo largo del texto dramático es posible advertir numerosos juegos de palabras, malentendidos o búsquedas continuas del vocablo preciso. Todos estos recursos lingüísticos —además de facilitar el juego escénico— transmiten la incapacidad real del lenguaje por expresar la realidad. No existen palabras que puedan abordar con certeza el mundo tangible, por lo que es preciso derribar las convicciones del lenguaje y jugar con todas las posibilidades que este pueda ofrecer. Esto será crucial en autoras posteriores del In-Yer-Face como Sarah Kane, quien experimentará con el lenguaje de una manera similar a Beckett en sus textos dramáticos.

En cuanto al empleo del tiempo, Beckett utiliza la deconstrucción para ofrecer al espectador una temporalidad difusa y casi ininteligible. En *En attendant Godot* los personajes carecen de grandes acciones. Muchas veces dialogan sobre ellas, pero son incapaces de llevarlas a cabo. Así, lo único que hacen Vladimir y Estragón, es esperar y, mientras, dialogan y se encuentran, como cada día, con Pozzo y Lucky y con el muchacho que les anuncia, una vez más, que Godot no vendrá a visitarles hoy. La espera determina sus vidas. El dramaturgo maneja así una temporalidad derivada de la situación como forma de inacción. Algo similar a lo que se ha advertido especialmente en *Am Schwarzen See (Junto al Lago Negro)*, de Dea Loher.

En una línea similar se encuentra *Endgame (Fin de partida)*, en la que Beckett plantea un diálogo de Hamm con su criado Clov en una relación de interdependencia interrumpida puntualmente por la aparición de los padres del primero, que viven en dos cubos de basura. En esta pieza, ambientada en un espacio desnaturalizado, con personajes con

discapacidades motoras y envueltos por un exterior completamente gris, se vuelve a reincidir en la idea de un mundo muerto en el que no hay mucho más que hacer. Otras obras destacadas del autor, ya escritas en inglés, son la pieza en un acto *Krapp's Last Tape* (*La última cinta de Krapp*) o *Happy Days* (*Días felices*), en la que Winnie, una mujer de mediana edad, se encuentra cada vez más enterrada en un montículo de arena mientras su marido, Willie, está obsesionado con el contenido erótico y repta solo momentáneamente de su escondite para responder lacónicamente a los monólogos de su esposa.

Estos personajes incompletos, como Nagg y Nell en *Endgame* o Winnie en *Happy Days* serán de gran influencia en las escrituras dramáticas posteriores. Dea Loher, como ya se ha expuesto en capítulos anteriores, utiliza personajes con diversidades funcionales o amputados en varios de sus textos. También lo hará Sarah Kane y otros autores del In-Yer-Face como el propio Ravenhill.

5.1.4 Un nuevo concepto de realismo: Harold Pinter

Otro de los creadores que pudo ser vinculado inicialmente con los Angry Young Men o incluso con el teatro del absurdo, fue Harold Pinter (1930-2008). Sus primeras obras, denominadas según el crítico Irving Wardle como «comedias de amenaza» –tal y como recoge Gussow (2004) incluyen elementos perturbadores o abstractos que hacen sospechar que algo ocurre más allá de lo evidentemente cotidiano. Esto se advierte en *The Room* (*La habitación*), *The Birthday Party* (*La fiesta de cumpleaños*) o *The Dumb Waiter* (*El montaplatos*) y, en parte, tiene mucho que ver con el uso del lenguaje. En sus propias palabras:

El lenguaje [...] es un asunto altamente ambiguo. Muy a menudo, bajo la palabra dicha, está aquello conocido y no dicho. Mis personajes me dicen tanto y no más, con respecto a su experiencia, sus aspiraciones, sus motivaciones, su historia [...]. Un lenguaje, repito, donde, debajo de lo que se dice, se está diciendo otra cosa (Pinter, 2015: 15).

También es significativo el empleo que hace de los silencios. *The Room*, por ejemplo, comienza con Rose hablando con su marido Bert, pero este no responde a ninguna de sus preguntas y ella continúa en un monólogo en el que no se entiende por qué su marido no interviene. Poco después entra el casero de ambos, el señor Kidd, que también se dirige a Bert, pero es Rose quien responde por él. El casero entabla entonces un diálogo con ella

en el que ambos interlocutores parecen estar participando en conversaciones distintas. Estos aparentes fallos de comunicación son utilizados por Pinter para precisamente transmitir un mensaje concreto, tal y como aclara:

El discurso que oímos es una indicación de aquello que no oímos [...]. Yo creo que nos comunicamos sencillamente demasiado bien, en nuestro silencio, en lo que no se dice, y que lo que sucede es una continua evasión, desesperados intentos de retaguardia para resguardarnos dentro de nosotros mismos (2015: 16 y 17).

Dicha obra, *The Room*, muestra algunas características similares al teatro de los Angry Young Men: la ambientación en una lúgubre habitación alquilada o la violencia de Bert al asesinar a Rylie al final de la pieza. Sin embargo, en su uso del lenguaje, de lo perturbador y de lo ambiguo marca una diferencia con los textos de Osborne o de Delaney. Estas características lingüísticas serán, no obstante, una gran referencia para autores posteriores, que construirán sus personajes tanto en torno a lo dicho como a lo no dicho, como realiza Martin Crimp en *Attempts on Her Life (Atentados contra su vida)* o incluso Caryl Churchill o Sarah Kane, como será expuesto en epígrafes sucesivos.

En esta categoría de «comedias de amenaza» también se suele incluir *The Homecoming (Regreso al hogar)*, una pieza en la que Teddy, profesor de filosofía, regresa de Estados Unidos para presentarle a su mujer, Ruth, a su familia de clase trabajadora en el norte de Londres. De nuevo, están presentes elementos que podríamos relacionar con los Angry Young Men, pero el estilo de Pinter resulta en dobles sentidos, ambigüedades y sutilezas que hacen sospechar al público que lo que están presenciando va más allá de los meros hechos que se les presentan. En la violencia contenida y confusa de estas piezas es posible encontrar la semilla de la explicitud agresiva y feroz que posteriormente estallará en la dramaturgia de las décadas siguientes.

Una etapa posterior del dramaturgo, en los setenta y los ochenta, se ha denominado como teatro de la memoria, tal y como recoge Billington (2006). De esta época son obras como *Old Times (Viejos tiempos)*, en la que explora el mundo de los recuerdos y la imaginación a través de la historia de Kate, su marido Deeley y la amiga de esta, Anna, que viene a visitarlos. O *No Man's Land (Tierra de nadie)* en la que, de nuevo, los recuerdos de Hirst, un escritor, se entremezclan con la fantasía mientras los evoca con su mayordomo Spooner. Pinter continuó escribiendo teatro hasta el año 2000, incluyendo en sus últimas obras elementos más políticos y satíricos, como se advierte en *Party Time (Tiempo de*

fiesta) *One for the Road (La última copa)*. Esta proximidad a lo social y lo público lo acerca a las críticas capitalistas que realizan muchos autores del In-Yer-Face en la década de los noventa y los dos mil.

En sus obras, Pinter construye una nueva concepción de realismo que será crucial para comprender el teatro de las décadas posteriores. Para él, «no puede haber distinción rígida entre lo que es real y lo que es irreal, ni entre lo que es verdadero y lo que es falso» (Pinter, 2015: 12). Por lo tanto, en su teatro tiene cabida lo onírico, lo bizarro y lo desconcertante como una parte más de la realidad. No le interesa el pasado de los personaje, ni su construcción psicológica. Esto marca una diferencia notable con Williams, con Miller, e incluso con Osborne. Mientras que estos obedecen al modelo de profundidad norteamericano, heredero del naturalismo, Pinter obedece a una nueva manera de entender la realidad, desde una sensibilidad más cercana al absurdo y a la experimentación. Esto abrirá la puerta a que las obras de Churchill, Kane o Ravenhill tengan universos propios con nuevas reglas y no se rijan necesariamente por el logos.

En definitiva, La influencia de Harold Pinter en el teatro británico y europeo de la segunda mitad del siglo XX es notable y gran parte de las dramaturgias inglesas surgidas en las décadas posteriores a sus primeros éxitos han estado marcadas por el estilo inquietante y ambiguo de su escritura teatral.

5.1.5. Contribuciones de otros autores y autoras. Corrientes feministas y *queer* en los sesenta, setenta y ochenta

Estos autores fueron de gran influencia formal en el teatro británico de las décadas posteriores. Sin embargo, hay otro grupo de dramaturgos y dramaturgas, quizás menos conocidos, que comenzaron a escribir sobre temáticas controvertidas y abrieron el paso para la eclosión del teatro confrontativo de los noventa, tal y como recoge *In-Yer-Face Theatre. British Drama Today* (2001).

Hacia finales de los sesenta y, sobre todo, en la década de los setenta, se produjo un cambio considerable en el contenido y la sensibilidad de la dramaturgia británica con respecto a temas que habían sido tabú durante la época de la censura. En cuanto a la sexualidad, el primer desnudo integral frontal femenino se produjo en la obra de

Muldoon, Arden y D'arcy *Harold Muggins Is a Martyr* (*Harold Muggins es un mártir*) (1968), del grupo de teatro de izquierdas denominado Unity Theater. John Hopkins en *Find Your Way Home* (*Encuentra el camino a casa*) (1970) puso sobre las tablas el tema del sadomasoquismo. Las obras de Chris Wilkinson como *I Was Hitler's Maid* (*Yo era la criada de Hitler*) (1971) mostraban fantasías en las que el sexo se presentaba como algo oscuro y retorcido. En *A Sense of Detachment* (*Un sentido de desapego*) (1972), el propio Osborne abordaba el tema de la pornografía. Incluso en *The Party* (*La fiesta*) (1973), de Trevor Griffiths, se podía observar una masturbación mientras el personaje observaba imágenes violentas del mayo del 68.

Especial relevancia merece el teatro feminista de estas décadas que ponía sobre los escenarios las inquietudes y reflexiones de las dramaturgas. Ya Jane Arden en su *Vagina Rex and The Gas Oven* (*Vagina Rex y el horno de gas*) en 1969 abordó la violencia ejercida sobre las mujeres utilizando efectos como la música y las luces para emular en el público la sensación de vulnerabilidad a la que estaban sometidas. En este mismo año, Maureen Duffy estrenó *Rites* (*Ritos*), en la que los personajes femeninos hablaban abiertamente sobre sexo. Mary O'Malley gozó de gran éxito con su obra *Once a Catholic* (*Érase una católica*), de 1977, en la que satirizaba la represión sexual en la educación religiosa femenina. Con una vocación más confrontativa, Sarah Daniels escribió textos como *Ripen Our Darkness* (*Nuestra oscuridad madura*) (1981), en el que una mujer se suicida ante la obligación de su marido de ingresarla en una institución mental y le deja su cabeza en el horno junto con la cena, o *Masterpieces* (*Obras maestras*) (1983), alegato en contra de la industria pornográfica y el mundo *snuff*. También Kay Adshead, en su obra *Thatcher's Women* (*Las mujeres de Thatcher*) (1987) denunciaba la situación de las mujeres del norte del país que tenían que ir a Londres a trabajar como prostitutas durante la era Thatcher.

La homosexualidad, que estuvo considerada ilegal hasta 1968 en Inglaterra, había tenido ciertas apariciones controvertidas con los ya citados dramaturgos del naturalismo norteamericano o con el personaje de Geoffrey en *A Taste of Honey*, de Delaney. En los años sesenta, *The Killing of Sister George* (*El asesinato de la hermana George*) (1965), de Frank Marcus, mostraba escenas lésbicas y fue abucheada. *A Patriot for Me* (*Un patriota para mí*) (1965), de Osborne, fue censurada por incluir en una escena a la comunidad *drag*. Tras la derogación de la censura y las leyes contra la homosexualidad,

la compañía Gay Sweatshop estrena obras como *Mr X* (1975) que buscan provocar y empoderar a la comunidad homosexual. Martin Sherman, en 1979, tuvo un considerable éxito comercial con la obra *Bent (Desviado)* en la que dos personajes masculinos tienen sexo a través de las palabras para metafóricamente mostrar un amor prohibido. Esto fue paulatinamente allanando el camino para las dramaturgias posteriores, que abordaron frecuentemente estas temáticas de manera explícita.

5.1.6 Caryl Churchill. Aportaciones temáticas y estructurales

Probablemente uno de los nombres propios más significativo del teatro en inglés de los años setenta, ochenta y hasta la actualidad sea Caryl Churchill (1938-). Sus primeras obras más reconocidas se estrenaron en los años inmediatamente anteriores a la eclosión del movimiento In-Yer-Face e influyeron en la nómina de escritores y escritoras que empezaron su andadura en los noventa. Churchill aborda con frecuencia los temas del poder, la política, el sexo, la violencia y el feminismo. En *Cloud Nine (En una nube)* (1979), realiza una crítica al colonialismo británico. La estructura de la obra es llamativa: el primer acto ocurre en África durante la época victoriana y el segundo en el Londres de finales de los años setenta, en plena revolución sexual. Sin embargo, para los personajes apenas han pasado veinticinco años. Esto, en palabras de la autora, tal y como recoge Aston (2010), refleja cómo la generación británica de los setenta fue educada en unos valores victorianos que se encontraban absolutamente desfasados y desconectados de la realidad del momento. En este sentido, la autora pone la estructura de la obra al servicio del discurso. Además, Churchill indica que el personaje de Betty sea interpretado por un actor masculino, que Joshua —un sirviente negro— sea interpretado por un actor blanco y que Eduardo sea interpretado por una actriz. Con esto, la dramaturga juega con los conceptos de género y raza para generar distanciamiento y reflexión en el público. También señala qué intérpretes del primer acto deben asumir los papeles del segundo acto, con el fin de buscar una conexión entre personajes y épocas totalmente alejadas. De acuerdo con Elaine Aston (2010), estas estrategias permiten a Churchill poner en entredicho la ideología heterosexual dominante y escenificar un mundo de alternativas tanto en lo político como en lo sexual.

Otra obra destacable de su producción es *Top Girls* (1982), en la que realiza una reflexión sobre las mujeres que acceden a los puestos de poder imitando las conductas patriarcales

de los hombres. Esta obra fue estrenada hacia el final de la primera legislatura de Margaret Thatcher, primera mujer en ser elegida como primera ministra del Reino Unido. Sus políticas conservadoras y, en todo caso, nada feministas, hicieron que el debate sobre si el hecho de que una mujer llegara al más alto nivel de poder en el país obedecía a una conquista del feminismo fuera absolutamente actual. Siguiendo a Aston (2010), además de una crítica al feminismo burgués y de un análisis de las opresiones intergénero e intragénero que sufren las mujeres, Churchill aporta en esta obra un desafío a la lógica espacial, histórica y cronológica con la estructura propuesta y con su tratamiento de los personajes. La arquitectura de la pieza dibuja un recorrido de lo público e histórico (la cena de figuras femeninas destacadas de la Historia) a lo más privado e íntimo (el debate de dos hermanas sobre quién cuidará a la hija de una de estas), en un viaje similar, aunque a la inversa, al que hará Sarah Kane en *Blasted (Devastados)* (1995). La obra comienza abordando la opresión femenina en el ámbito histórico en su primer acto, en el ámbito laboral en el segundo y en el personal en el tercero. Esta adecuación del realismo a las necesidades dramáticas de la creadora va más allá de lo temático y afecta directamente a lo formal: analepsis, prolepsis y superposición de diversos planos temporales de pronto cobran sentido para que la dramaturga exponga un universo en el que aborda cuestiones fundamentales del feminismo.

Por otro lado, el uso de monólogos paralelos o de los diálogos superpuestos evidencian la búsqueda de la dramaturga de usar diferentes estrategias para una escritura teatral acorde a sus necesidades. Este tipo de discurso atropellado, denominado *overlapping speech*, es crucial, por ejemplo, en *Shopping and Fucking* de Ravenhill y es fácil encontrar aquí una referencia directa de este recurso.

Ya en 1997, en plena eclosión del teatro In-Yer-Face, Churchill estrena *Far away (Lejos)*, una obra algo más oscura que sus predecesoras en la que, de nuevo, emplea una estructura con grandes elipsis temporales. En este caso, denuncia lo peligroso que es heredar un mundo social y políticamente construido sobre mentiras e injusticias a través de la historia de Joan, una niña que descubre algo misterioso y macabro en casa de su tía una noche y acaba convirtiéndose con los años en un eslabón más de un sistema opresor y criminal. En definitiva, la producción dramática de Caryl Churchill continúa contando durante las siguientes décadas con el reconocimiento del público y la crítica, lo que la sitúa como una de las voces más analíticas y revolucionarias del teatro británico último.

5.2 Los locos años noventa

Tras este recorrido por el teatro en el Reino Unido del siglo pasado, se entiende algo mejor por qué en los años noventa surgieron una serie de dramaturgos y dramaturgas jóvenes muy controvertidos que pretendían zarandear la sociedad británica y poner temas polémicos abiertamente en el candelero. No fue una explosión de la noche a la mañana. Autores como Sarah Kane, Mark Ravenhill o Philip Ridley beben de la tradición británica que, desde los años cincuenta, ha ido paulatinamente rompiendo con la herencia burguesa y moralista de su producción teatral que había impuesto la censura del siglo XVIII.

De acuerdo con Sierz (2001), el teatro In-Yer-Face de los noventa se caracteriza por un lenguaje escatológico o grosero, la presencia de temáticas que tradicionalmente han sido eludidas, la exposición de sentimientos desagradables, el desnudo, la práctica explícita de sexo y la violencia. En sus palabras, «this kind of theatre is so powerful, so visceral, that it forces audiences to react»²⁹ (2001: 5).

Las temáticas abarcan el suicidio, la violación, los diferentes tipos de violencia, la enfermedad, la agresividad capitalista o las dinámicas de dominación. El hecho de que toda esta brutalidad ocurra en vivo frente al público añade un grado de impacto a la recepción. Un desnudo integral o la escenificación de una felación, un suicidio o una pelea violenta son más estremecedores si ocurren en directo frente a los ojos de los espectadores. Con esta ferocidad, se pretende buscar una reacción de incomodidad en el público. Es cierto que estos elementos ya han ido apareciendo en las obras que han sido citadas de finales de los sesenta, setenta y ochenta. Sin embargo, la dimensión y el extremismo de esta generación llevó al teatro británico un paso más allá:

Never before had so many plays been so blatant, aggressive or emotionally dark [...]. If drama dealt with masculinity, it showed rape; if it got to grips with sex, it showed fellatio or anal intercourse; when nudity was involved, so was humiliation; if violence was wanted, torture was staged; when drugs were the issue, addiction was shown. While men behaved badly, so did women³⁰ (2001: 30).

²⁹ «Este tipo de teatro es tan poderoso, tan visceral, que obliga al público a reaccionar».

³⁰ «Nunca antes había habido tantas obras tan insolentes, agresivas u oscuras emocionalmente [...]. Si el teatro trataba el tema de la masculinidad, mostraba violaciones. Si abarcaba el sexo, mostraba felaciones o sexo anal. Cuando había desnudos, también había humillación; si se buscaba la violencia, se escenificaba la tortura; cuando el tema eran las drogas, se mostraba la adicción. Tanto los hombres como las mujeres se comportaban de manera incorrecta».

El motivo por el que estas características son empleadas es que estos jóvenes dramaturgos poseen una urgencia en transmitir su mensaje. Por este motivo, utilizan el *shock*³¹ para sacudir a la audiencia en un intento de ampliar el concepto de lo que es socialmente aceptable y poner en tela de juicio los conceptos de lo normal, lo humano, lo natural o lo real. Este tipo de teatro siempre obliga al público a enfrentarse a ideas desagradables, dolorosas o aterradoras.³²

Todas las herramientas dramáticas se sitúan al servicio de la provocación. En este sentido, las dramaturgias de esta generación buscaban por todos los medios transmitir el hartazgo social que experimentaban en sus vidas. Esto hacía que el espíritu rompedor que había ido invadiendo el panorama teatral británico desde los años sesenta se llevara a un nuevo extremo:

Often the language was gross, the jokes sick, the images indelible. Theatre broke all taboos, chipping away at the binary oppositions that structure our sense of reality. Although drama has always represented human cruelty, never before had it seemed so common. For these reasons, the label in-*yer-face*- [...] describes nineties drama more accurately than other coinages³³ (2001: 30).

El Reino Unido de las últimas décadas del siglo XX fue el caldo de cultivo ideal para el florecimiento de este tipo de teatro. Las políticas conservadoras de la ya mencionada primera ministra Margaret Thatcher, que estuvo en el cargo desde 1979 hasta 1990, aumentaron los niveles de conflictividad social del país. Sus políticas liberales de privatización, además, precarizaron notablemente las condiciones laborales y debilitaron el tejido sindical. A esto hay que añadir una recesión económica que afectó al país hasta

³¹ Debemos aludir aquí a *La doctrina del shock. El auge del capitalismo del desastre* (2007), de Naomi Klein. En este ensayo, la periodista canadiense indica que las medidas capitalistas de muchos países liberales como el Reino Unido han generado grandes impactos en la psicología social. Según Klein, las políticas ultraliberales se alimentan de la conmoción y la confusión de grandes conflictos para llevar a cabo medidas que en otros contextos se percibirían como impopulares. La autora, de hecho, dedica todo un apartado a Margaret Thatcher y su gestión de la Guerra de las Malvinas (1982), empleada como excusa para aplicar una terapia de choque sobre la población británica a través de férreas medidas sociales y económicas.

³² Ejemplos en España de este tipo de teatro pueden ser los montajes de Andrés Lima *Shock 1* (2019), que trata sobre la implicación de Estados Unidos en el ascenso de los dictadores latinoamericanos Videla y Pinochet, o *Shock 2* (2021), que abarca la participación europea en la Guerra de Irak y sus consecuencias. Desde una perspectiva más documental y política que la mayoría de las propuestas británicas de los noventa, Lima remueve los cimientos de cómo se ha contado la historia para generar un impacto en el público.

³³ “Con frecuencia, el lenguaje era grosero, los chistes retorcidos y las imágenes imborrables. El teatro rompió todos los tabúes, socavando las oposiciones binarias que estructuran nuestro sentido de la realidad. Aunque el teatro siempre ha representado la crueldad humana, nunca antes había parecido algo tan común. Por estas razones, la etiqueta *In-Yer-Face* [...] describe el teatro de los noventa de manera más certera que otros términos”.

aproximadamente 1993.³⁴ Por otro lado, la crisis del VIH durante los ochenta y noventa y la gestión de ella que realizó la administración de Thatcher evidenciaron el estigma que se generó entorno a la comunidad LGTBIQ+ y el ostracismo al que fue condenado dicho segmento de la sociedad.³⁵ Los personajes marginales de Ridley o Ravenhill, que mantienen relaciones sexuales compulsivas, son homosexuales o bisexuales y, en algunos casos, toxicómanos, están muy cercanos a ese concepto de un mundo discriminado y estigmatizado por la sociedad producto de las ideas thatcherianas. El VIH tuvo, hipócritamente, una dimensión marginal durante las décadas finales del siglo XX, ya que, socialmente, se consideraba que era un castigo para personas con vidas poco ejemplares. Muchas dramaturgias In-Yer-Face utilizan esa construcción del estigma para sus personajes.

Es en este período en el que crecen, se educan y comienzan su carrera figuras como Sarah Kane, Philip Ridley, Anthony Neilson o Mark Ravenhill, entre otros. Sus obras son, en consecuencia, una reacción a esa sociedad británica y su producción teatral se enmarca en la convulsa Inglaterra post-Thatcher. Es llamativo el elevado número de dramaturgos y dramaturgas que han sido aludidos en estos epígrafes sobre las últimas décadas del siglo XX en el teatro del Reino Unido. Esto es debido a que el sistema teatral inglés priorizó el lanzamiento de nuevas dramaturgias, lo que facilitó una proliferación de autorías noveles y diversificó ampliamente las voces que accedían a los principales teatros del país:

De un lado estaba el culto a lo nuevo y a la juventud, y los nuevos autores con frecuencia se valoraban más que los viejos talentos. Al mismo tiempo, se ponía mucho énfasis en la novedad, e incluso los dramaturgos más talentosos raramente veían reposiciones de sus textos [...]. Esto implicaba que los espacios para la nueva escritura estaban disponibles para un número amplio de autores, en lugar de ser el dominio de unos pocos escritores cuya obra se reestrenaba de forma constante por todo el país, tal y como ocurre, por ejemplo, en Alemania (Sierz, 2020: 133).

³⁴ De acuerdo con Earl A. Retain en *The Thatcher Revolution: Margaret Thatcher, John Major, Tony Blair and the Transformation of Modern Britain, 1971 – 2001* (2003), algunos de los fundamentos principales del thatcherismo son el juicio de la ciudadanía basado en sus méritos y no en su entorno social y procedencia, el apoyo a la ley y el orden, un retorno a los valores conservadores y la apuesta por medidas políticas firmes. Esto giro hacia lo conservador en lo social y económico transformó el Reino Unido y generó una polarización especialmente palpable en las clases trabajadoras del país.

³⁵ Una clara referencia audiovisual acerca de este tema es la serie *It's a Sin* (2021) dirigida por Peter Hoar para la cadena pública británica Channel 4. La serie muestra la vida de un grupo de amigos homosexuales que habitan en Londres entre 1981 y 1991 y cómo el VIH sacude por completo a la comunidad.

5.2.1 Nombres propios del teatro In-Yer-Face

Las características principales de este movimiento serán expuestas mediante un breve análisis de la obra dramática de algunos de estos dramaturgos y dramaturgas que conforman la generación. Esto facilitará la posterior comprensión de la poética de Mark Ravenhill, quien es uno de los autores más destacados de la corriente In-Yer-Face, antes del estudio pormenorizado de sus textos *Shopping and Fucking* y *Pool (no water)*.

El estudio se detendrá en algunos títulos que serán útiles para comprender el contexto del teatro confrontativo de los noventa, bien sea por la ferocidad y violencia de su argumento o por el uso de alguna herramienta dramática paradigmática. A pesar de que, como será evidenciado en los próximos párrafos, los autores de esta corriente presentan un estilo dramático ecléctico, es posible trazar similitudes en las temáticas empleadas y en la vocación de impactar y sacudir al público desde su escritura dramática. Quizás las dramaturgias de esta generación están más unidas por un espíritu común y una similitud temática que por una preceptiva estructural o formal, aunque existen ciertos elementos comunes que son recurrentes. Tras explorar algunos de los nombres y títulos más representativos de esta generación de autores y autoras, se apuntarán las particularidades en cuanto que comparten en cuanto a ejes temáticos y herramientas dramáticas.

Siguiendo a Sierz (2001), hubo una nómina de autores que, aunque ya habían comenzado a escribir antes de los noventa, dieron un giro en su escritura y se adaptaron a la deriva violenta y brutal de estos años. Es el caso de Martin Crimp (1956-), quien en esta década estrenó obras como *The Treatment (El tratamiento)* (1993) o *Attempts on Her Life* (1997), que evidenciaban un cambio de rumbo en su escritura. En la primera, Crimp mostraba el devorador mundo del espectáculo neoyorquino, con una escena explícita de sexo oral y otra en la que se le arrancaban los ojos a un personaje con un tenedor. En *Attempts on Her Life* se sucedían imágenes brutales, personajes incoherentes o textos no asociados a ninguna voz concreta. Jim Cartwright (1958-) estrenó en esta década obras como la comedia *The Rise and Fall of Little Voice (El ascenso y caída de Vocecita)* (1992) o *I Licked a Slag's Deodorant (Lami el desodorante de una fulana)* (1996), en la que exploraba la relación íntima entre un hombre fetichista y una mujer lasciva adicta al crack.

Sin embargo, fueron los nuevos autores los que más impacto tuvieron en la crítica y entre el público inglés. Philip Ridley (1964-) debutó como dramaturgo en 1991 con *The Pitchfork Disney* (*La horca Disney*) y marcó el comienzo del teatro In-Yer-Face.

Ridley's debut, *The Pitchfork Disney*, is not only a key play of the 90s; it is *the* key play of that decade [...]. It became *the* pivotal influence on the generation of playwrights that followed. It is a foundation text; it separates then from now [...]. His first play introduced a totally new sensibility into British theatre [...]. It signaled a fresh direction for contemporary playwriting: one that eschewed realistic naturalism, political ideology and social commentary, and turned auditoriums into cauldrons of sensations [...]. The era of experiential theatre began here³⁶ (Sierz, 2015: 1).

Esta obra retrata la vida de los gemelos Presley y Haley Stray, que viven solos en una pequeña habitación del este de Londres. Han perdido a sus padres traumáticamente, se han acostumbrado a la soledad, tienen miedo a la vida y, sobre todo, al sexo. En la introducción para la edición impresa que realiza Sierz (2015), indica que es una obra sobre los deseos humanos y la sexualidad. La rutina de los gemelos se ve sacudida por la llegada de Cosmo Disney, un neurótico y homófobo gogó que trabaja en salas de discotecas comiendo cucarachas para el entretenimiento de los asistentes. Más tarde llega Pitchfork Cavalier, el socio enmascarado de Cosmo, que está castrado, desdentado y desfigurado. Se produce entonces un despertar sexual en Presley, que se siente atraído por Cosmo. Este, sin embargo, tiene interés en Haley, quien no se muestra proclive a comenzar una aventura con el gogó. A pesar del componente erótico de la pieza, los personajes se comportan de una manera muy infantil, especialmente los gemelos Stray. Todo se reduce a juegos con dedos y bocas, lo que confiere a la obra un aire desconcertante. Además, todo ocurre en la casa. El exterior, en una referencia beckettiana a *Final de partida*, es un mundo oscuro y devastado. Es destacable, asimismo, el tratamiento de la orientación sexual en el texto. Nunca se especifica si los personajes son heterosexuales, bisexuales u homosexuales y en ningún caso esto es un problema. Ridley busca escapar de las etiquetas y crea personajes que anhelan experimentar con su sexualidad de manera fluida. De acuerdo con Sierz (2015), *The Pitchfork Disney* combina elementos góticos (lo erótico, lo perverso, hombres depredadores, mujeres desmayadas, etc.), grotoscos (la búsqueda de belleza en lo soez, lo surrealista o la transformación de

³⁶ “El debut de Ridley, *The Pitchfork Disney*, no es solo una obra clave de los noventa, es la obra clave de la década [...]. Se convirtió en la influencia esencial de la generación de dramaturgos que vinieron después. Es un texto fundacional; separa el antes del ahora [...]. Su primera obra introdujo una sensibilidad completamente nueva en el teatro británico [...] Señaló una dirección fresca para la dramaturgia contemporánea: una que esquivaba el naturalismo realista, la ideología política y el comentario social y convertía a los teatros en ollas de sensaciones [...]. La era del teatro experimental comenzó aquí”.

elementos cotidianos en algo misterioso), de ciencia ficción (el mundo de la imaginación o las imágenes de humanos eclosionando de huevos) y el género de películas terror, sobre todo por la figura enmascarada de Pitchfork Cavalier, que recuerda al personaje de Freddy Krueger. La dramaturgia es ecléctica y compleja, ya que «underneath the stylistic flourishes pulse two parallel worlds: the world of everyday emotion (sibling rivalry, sexual attraction and friendly competition) and the world of mythical archetypes (orphans, inseparable twins, lone boys, monsters)» (2015: 16).³⁷

Ridley forjó una suerte de *trilogía gótica del East End*, denominada así por Sierz, con sus siguientes trabajos: *The Fastest Clock in the Universe* (*El reloj más rápido del universo*) (1992) y *Ghost from a perfect place* (*Un fantasma de un lugar perfecto*) (1994). Todas ellas fueron obras provocativas que generaron gran controversia en la crítica e hicieron del dramaturgo una influencia capital para los creadores y creadoras del momento. Sin ir más lejos, es posible rastrear ecos de *The Pitchfork Disney* en las emociones extremas y el devastador mundo exterior que dibuja Sarah Kane en *Blasted* (*Devastados*) (1995) y, sobre todo, en los jóvenes abandonados de Ravenhill en *Shopping and Fucking* (1996). Esta pieza, además, comienza con un personaje vomitando, tal y como ocurre con Cosmo Disney en el debut de Ridley.

Anthony Neilson (1967-) es otro de los autores noveles de esta década cuyo trabajo dramático fue muy influyente en las dramaturgias coteáneas. Su primera gran obra fue *Normal: The Düsseldorf Ripper* (*Normal: el destripador de Düsseldorf*) (1991), en la que el autor contaba, mediante treinta y una escenas, la historia real de un asesino en serie alemán de los años treinta y la utilizaba para plantear cuestiones sobre el origen de la violencia en la infancia, en las desigualdades sociales o el componente sexual de los actos brutales. Lo más impactante de esta obra en su estreno, según indica Sierz (2001), fue una escena fantasiosa del protagonista, Peter Kurten, en la que convence a su abogado de que asesine a Frau Kurten, su mujer. El personaje de Frau Kurten huye del maltrato físico de Wehner, el abogado, corriendo hacia el patio de butacas mientras este la persigue, la atrapa, la arrastra de nuevo hacia el escenario y continúa violentándola hasta que la mata con un martillo siguiendo las instrucciones de Kurten. Otras de sus obras destacables son

³⁷ `Debajo de los adornos estilísticos laten dos mundos paralelos: el mundo de la emoción cotidiana (la rivalidad fraternal, la atracción sexual y la competición entre amigos) y el mundo de los arquetipos míticos (los huérfanos, los gemelos inseparables, los chicos solitarios, los monstruos) [traducción propia]

Penetrator (El Penetrador) (1993), en la que Nielson combinaba una desconcertante escena inicial sobre una fantasía pornográfica con traumas infantiles, violaciones y drogas o *The Censor (El censor)* (1997), en la que reflexionaba sobre la censura poniendo como personaje principal a un censor incapaz de amar o de tener relaciones que descubre que su mayor fantasía sexual es ver a las mujeres defecar.

Por supuesto, esta generación también contó con dramaturgas que utilizaron las estrategias In-Yer-Face para hacer llegar sus mensajes a los espectadores. Una de ellas fue Rebecca Prichard (1971-). En *Essex Girls (Chicas de Essex)* (1994), Prichard articula la acción en dos actos y muestra en el primero a dos chicas adolescentes huyendo de clase para hablar de sexo encerradas en un baño y, en el segundo, a las mismas adolescentes un par de años después. No obstante, la conversación ahora es bien distinta: mientras una habla sobre compras y chicos, la otra está exhausta por su reciente maternidad e ignora los llantos de su bebé que se escuchan por el interfono. La autora reconoce la influencia de Caryl Churchill en cómo la propia estructura de la obra ya transmite el mensaje, sin necesidad de que los personajes dialoguen abiertamente sobre el tema en cuestión, tal y como recoge Sierz (2001). En *Yard Gal (Novia de camello)* (1998) Prichard explora la violencia en las cárceles femeninas a través de dos personajes, Boo and Marie, que narran las oscuras vivencias que las han hecho acabar en prisión.

En términos generales, los textos de estos autores y autoras no buscan soluciones a las situaciones críticas en las que están sumidos sus personajes. Por el contrario, las dramaturgias In-Yer-Face retratan a personas que están sobrepasadas por la realidad y en las que no hay ninguna propuesta de resolución. Existe en ellas un grito de rabia absoluta y exponen una dura realidad de manera directa, pero no es posible encontrar una esperanza de progreso. Esta parálisis que afecta a los personajes —esta incapacidad que poseen de proponer alternativas— encuentra sus raíces en personajes como los de Osborne en *Look Back in Anger*, que están enfadados con el mundo pero no hacen nada por cambiarlo. Décadas después, por supuesto, dicha parálisis es más agresiva y se subraya con vómitos, sexo explícito o ingesta de cucarachas. No obstante, a efectos prácticos, los personajes no hacen nada más que parasitar. En muchos casos, se pueden entender como una evolución de la dramaturgia situacional, poco dinámica, de principios del siglo XX. Lo que Maeterlinck abarca de manera simbolista y Beckett de manera existencial, ahora se aborda desde el *shock*. Por lo tanto, se puede considerar que existe

una radicalización de esa angustia existencial beckettiana o que, al menos, ambas parálisis comparten una raíz común. Los personajes del In-Yer-Face están caracterizados por el desarraigo y la desilusión absoluta de la época Thatcher. La urgencia de estos autores y autoras no nace de una búsqueda de solución, por tanto, sino que surge de la incontinencia. Es imposible detener este hartazgo generacional. Es imparable como un vómito.

Hay ciertas excepciones de textos en los que la crítica ha encontrado cierta vocación de avance y progreso. Una de esas excepciones es el teatro de Sarah Kane.

5.2.2 Sarah Kane

Sarah Kane (1971-1999) es una de las dramaturgas más célebres y representadas del teatro británico de los noventa, a pesar de su breve producción dramática. De acuerdo con Matamala (2019), la autora era «hija de su tiempo. Su aparición en la esfera teatral se encuadraba al final de un siglo de experimentación, inmersa en una nueva ola de creadores que estallaba violentamente en la Inglaterra de mediados de los noventa y traía consigo el lenguaje de la brutalidad» (2019: 10). Siguiendo a esta crítica, las claves del teatro de Kane son la búsqueda de la desestabilización para lograr la transformación. Esto es, la dramaturga no se conformaba con producir un *shock* en el espectador y enfrentarlo a sus miedos y pesadillas para conseguir un impacto, sino que lo hacía para generar una voluntad de cambio. De esta manera, confiaba en la labor del teatro como medio para producir una metamorfosis en el individuo y, a mayor escala, en la sociedad. Aunque apenas escribió media decena de obras, es posible advertir una progresión en su dramaturgia desde un teatro más típicamente In-Yer-Face hacia propuestas experimentales más poéticas y engarzadas con otras corrientes posdramáticas europeas.

Su primera obra, *Blasted* (1995) exploraba «la violencia doméstica como germen de la violencia a gran escala y señalaba la conexión entre lo íntimo y lo político» (Matamala, 2010: 13). La acción se ubica en una habitación de hotel de Leeds en la que una joven es abusada por un periodista mayor que ella. De pronto, todo se transforma con la caída de una bomba y la entrada en escena de un soldado. La joven, Cate, escapa y el soldado viola al periodista, le arranca sus ojos y se los come. Cate regresa con un bebé que le ha entregado una mujer. El bebé fallece y lo entierran. Ian se masturba, desentierra al bebé,

lo engulle y, finalmente, muere hundido entre los escombros con la compañía de Cate mientras cae la lluvia.

El contraste entre la primera parte de la obra, en la que Ian y Cate están en la habitación de hotel, y la segunda, en la que irrumpe la guerra y la destrucción brutalmente en esa misma habitación, refuerza la búsqueda del germen de la violencia global en lo íntimo y privado. Esta antítesis entre un estilo más naturalista al principio y otro más metafórico, poético y cercano al mundo de las pesadillas al final revela la constante intención de la autora de identificar la forma con el significado, tal y como recoge Matamala (2010). Al igual que la obra pasa de una forma más realista a otra más perturbadora, la violencia humana puede comenzar con algo pequeño y normalizado y acabar en el más profundo terror. Además, según Sierz (2001), este contraste se genera porque, en un inicio, Kane deseaba escribir una obra sobre la violencia y los abusos de poder íntimos, pero, al ver en las noticias una serie de conflictos bélicos, decidió transformar su pieza y conducir dicha violencia a la esfera global y política. Saunders (2002) también recoge estas declaraciones de Kane: «¿Cuál podría ser la relación entre una mera violación en la habitación de un hotel de Leeds y lo que está pasando en Bosnia? Y de repente caí en la cuenta y pensé: Por supuesto, es obvio, una es la semilla y el otro es el árbol» (2002: 11). De esta manera, Kane adecúa la estructura de su obra al discurso que pretende transmitir. Esto le permite, en las primeras escenas, demostrar su maestría dramática realizando «un ejemplo casi de manual de la estructura dramática ibseniana y chejoviana» (Saunders, 2002: 13). Sin embargo, la irrupción repentina del conflicto bélico en la situación de los personajes y todas sus consecuencias «no solo distorsionan la estructura de la habitación del hotel, sino toda la estructura dramática de las primeras dos escenas» (Saunders, 2002: 14).

Alex Sierz (2001) destaca el escándalo que generó *Blasted* entre el público y la prensa británica y compara el impacto generado con Kane con esta obra con el que consiguió *Saved*, de Bond, en los años sesenta. De nuevo, una obra conseguía llamar la atención debido a su violencia, vehemencia y explicitud.

Phaedra's Love (El amor de Fedra) (1996), su siguiente trabajo, fue un encargo del Gate Theatre. Kane retoma el mito clásico de Fedra y lo articula en torno al personaje de Hipólito. No obstante, el retrato que hace del héroe mítico es el de un joven adicto a la televisión, a la comida basura y a las relaciones sexuales compulsivas. Además, la autora

identifica a la familia real británica con la familia de la pieza y muestra un núcleo absolutamente disfuncional en el que las relaciones están corrompidas. En esta obra, Kane utiliza las herramientas de la tragedia y mira directamente a los textos de Shakespeare y, por supuesto, de Séneca. Hay autores, como Saunders (2002) que consideran que esta tendencia de utilizar y resignificar elementos del teatro clásico en su dramaturgia la aleja de sus coetáneos y la posicionan «mucho más cerca de la tradición de los dramaturgos isabelinos y jacobinos [...] cuyas obras también se ocupan de transgresores y amargos nihilistas [...] que abrazan la catástrofe violenta» (2002: 16). De hecho, Vieites (2002) recoge que el propio Mark Ravenhill la considera más una escritora clásica que posmoderna. Aunque, como se verá a continuación, el hecho de que Kane dominara las herramientas dramáticas clásicas y las empleara en su escritura no impedían que estuviera dispuesta a experimentar con ellas hasta el extremo.

Con *Cleansed (Purificados)* (1998) explora los temas del amor, la identidad sexual y la tortura a través de una estructura episódica (que, a pesar del eclecticismo formal de esta generación, será común en varias propuestas del teatro In-Yer-Face). Según la propia autora en lo que recoge Sierz (2001), dicha estructura está inspirada en el *Woyzeck* de Büchner. La dramaturga enlaza cuatro tramas diferentes que implican a una serie de personajes encerrados en lo que parece un hospital o una institución mental. Por un lado, Grace llega buscando a su hermano Graham, que fue asesinado por Tinker, la figura de autoridad del hospital. Finalmente se trasplanta un pene y acaba convirtiéndose en su propio hermano. Por otro lado, Carl y Rod viven una historia de amor homosexual que es castigada y reprimida por Tinker. El joven Robin se enamora de Grace, pero acaba suicidándose. Y, por último, el propio verdugo de la institución, Tinker, tiene su propia línea argumental al intentar seducir y abusar de Grace. El amor como germen del sufrimiento o las dinámicas de poder y de autoridad son elementos cruciales en esta pieza. También la presencia de personajes con cuerpos mutilados, en línea con la tradición violenta del teatro isabelino y jacobino y, por supuesto, con las propuestas beckettianas que continuará de similar manera, entre otras, la alemana Dea Loher.

En una constante búsqueda de nuevas formas de expresar sus inquietudes, las dos últimas obras de Sarah Kane se acercan más a un teatro poético, simbólico y experimental. «En sus últimos trabajos la obra de la autora miraba a Samuel Beckett en su búsqueda de condensación y reducción del lenguaje al esqueleto acompañando la propia reducción al

mínimo de la forma dramática» (Matamala: 2010: 22). En *Crave (Ansia)* (1999), Kane compone una pieza a cuatro voces —los personajes A, B, C y M— que no están caracterizadas por nada más allá de los versos que enuncian. «La obra implicaba una nueva concepción del drama que exploraba las fronteras entre los géneros acercándose a la poesía y la composición musical» (Matamala, 2010: 23).

Esta experimentación llegó a su máxima expresión con *4.48 Psychosis (Psicosis 4.48)* (1999). En esta pieza, Sarah Kane explora la enfermedad y la conciencia. La obra es «una suerte de monólogo interior interrumpido por listados de síntomas y tratamientos, sesiones terapéuticas, ejercicios de autocontrol, historiales clínicos o extractos de libros de autoayuda y del *Libro de las Revelaciones de San Juan*» (Matamala: 2010: 26). La voz que emite todo el discurso de la obra no tiene nombre, ni siquiera letra. A través de los versos, las enumeraciones, narraciones y repeticiones se va dibujando una conciencia absolutamente compleja, encerrada en una enfermedad mental y al borde del suicidio. En otras palabras:

Un ser defectuoso e incapaz de la normalidad, que siente una parte de sí extraña y aborrecible [...]. Un *yo* que no sabe dónde acaba y dónde empieza el mundo y que, ante la falta de límites, se dispersa [...]. Kane consigue dibujar un paisaje tan doloroso y tan íntimo que da reparo mirar. (Matamala, 2010: 26 y 27)

El lenguaje de la obra es el más poético de toda la producción dramática de Sarah Kane. De esta manera, la autora consigue una musicalidad y un ritmo muy particular, a pesar del uso del verso libre y de la ausencia de patrones métricos estables. La repetición de palabras, sonidos y estructuras crea una atmósfera hipnótica, íntima y personal.

En síntesis, siguiendo el análisis que realiza Vieites (2002), el teatro de Kane «apuesta por la complejidad, por presentar la realidad en su carácter poliédrico, por la renuncia al pensamiento dicotómico o por la defensa de la palabra» (2002: 27). En este sentido, y en la línea de sus predecesores como Churchill o Pinter, toma distancia con respecto las propuestas psicologistas, pero, además, sus personajes, lejos de ser instancias sólidas, están sujetos a la transición y al cambio. Esta ambigüedad moral que presentan les lleva a situaciones finales en las que ni son salvados ni están condenados: simplemente se enfrentan a la tragedia de la existencia, del poder devastador del amor, de las retorcidas dinámicas de poder masculinas o de la violencia. Y transitan con incertidumbre entre los roles de víctima y verdugo. En cuanto al lenguaje, elemento crucial de la dramaturgia de

la Kane, Vieites apunta que su palabra «está llena de vida, de interpretación, de sentido, y en ella podríamos situar de nuevo su compromiso, su deseo de enfrentar una realidad difícil, compleja, dolorosa; y no con imágenes huidizas sino con palabras que comprometen el alma» (2002: 31).

5.2.3 Apuntes sobre las recurrencias temáticas y estructurales del In-Yer-Face

En las páginas anteriores se han referido solo algunos de los autores y autoras que han desarrollado su trabajo bajo la etiqueta del teatro In-Yer-Face. Un movimiento que sacudió los teatros británicos durante los años noventa y que, como se ha expuesto, encuentra sus orígenes en la progresiva liberación del yugo moralizante de la censura que constriñó la creación dramática inglesa durante décadas. Además, es necesario tener en cuenta la influencia constante de la tradición isabelina, de herencia senequista, que había colmado los escenarios británicos durante siglos. Este teatro ya era profundamente violento, vehemente y con personajes retorcidos. La censura del siglo XVIII solo vino a contener momentáneamente una pulsión explícita y violenta que explotaría con más fuerza aún a mediados del siglo XX. La conflictividad social, las crisis económicas y la ausencia de esperanza de prosperidad juvenil en las últimas décadas del pasado siglo consiguieron acentuar una deriva que se venía gestando desde hace mucho. Asimismo, la influencia del cine, que permitió familiarizar a las audiencias con tramas e imágenes violentas a través de la pantalla, hizo que el público estuviera cada vez más preparado para procesar la crudeza y la brutalidad. Por último, la reacción ante las políticas ultraconservadoras y liberales de Margaret Thatcher durante los años ochenta terminó por añadir el elemento detonador necesario para que la sociedad británica estallara y necesitara producir y consumir un teatro nuevo, brutal y desgarrado. En definitiva, estos factores resultaron en una escritura teatral violenta, sin tabúes, contestataria, polémica y explícita que reivindicaba la liberación sexual, las realidades *queer*, el feminismo o la crítica capitalista, a la vez que denunciaba la hostilidad social o las guerras y exponía la violencia humana o las nuevas masculinidades.

Para ello, los dramaturgos y dramaturgas hicieron un uso diverso de herramientas dramáticas como la disolución de la fábula, la fragmentación del discurso, las estructuras episódicas o los saltos temporales. Las aportaciones de Beckett en cuanto a la irrupción poética o al uso del lenguaje son notables en mucho de estos autores. Por otro

lado, la reformulación de realismo que realiza Pinter en sus trabajos se verá reflejada en prácticamente toda la nómina de autoras y autores teatrales de los noventa. En las obras de estas décadas, hay un nuevo concepto ampliado de verosimilitud. Desde una propuesta estética realista, cabe que en estos textos aparezca la guerra de Bosnia de la nada en una habitación de hotel o que haya personajes que compren amantes en un supermercado. Por último, las aportaciones estructurales de Churchill son evidentes tanto en Sarah Kane como en Ridley o Ravenhill.

En cuanto a la construcción de personajes, es posible advertir cómo hay una distancia con respecto al modelo psicológico norteamericano o ibseniano y los personajes se tornan más poliédricos, oscuros o maleables. Además, los personajes se definen por la acción: comer comida basura, dominar, maltratar, etc. No existe una concepción psicologista sobre las razones que justifican sus actos, sino una deliberada definición a través de sus actividades: los personajes son lo que hacen. También cabe destacar la presencia cada vez más constante, como se ha ido apuntando a lo largo de estas páginas, de individuos con algún tipo de discapacidad o mutilación, que está presente desde Beckett hasta Kane.

Además, esta generación de escritores y escritoras buscaban poner la forma al servicio del contenido porque tenían mucho que decir de una manera incontenible. Esto se refleja en un ritmo frenético en el que, por lo general, ocurren muchas acciones y muy contundentes a una gran velocidad. Esa faceta irreprimible se percibe en una aceleración del ritmo teatral. En el texto, la aceleración se percibe por la proliferación de acciones, la simultaneidad, fragmentaciones sintácticas, intervenciones muy breves o superposiciones de las mismas. Así, no hay tiempo para grandes reflexiones ni para preámbulos detenidos. La sucesión de acciones sacude al público desenfadadamente.

Uno de los referentes de este tipo de teatro es Mark Ravenhill, cuyas obras han sido de gran impacto entre el público británico desde mediados de los noventa hasta la actualidad. Esta investigación se centrará en sus primeros años de trayectoria y analizará con detenimiento dos de sus textos que son reflejo del uso de la dramaturgia como retrato de las sociedades en profundo cambio.

6. La dramaturgia de Mark Ravenhill

Mark Ravenhill (West Sussex, 1966-) se formó en la Universidad de Bristol en los años ochenta y pronto comenzó a trabajar como director y profesor de teatro en diversos talleres universitarios y en la *Student Union*. En los noventa inicia su andadura como escritor teatral profesional, que continúa hasta hoy. En el año 1999 recibió el Premio Europa de Teatro junto a Sarah Kane, Jez Butterworth, Conor McPherson y Martin McDonagh como dramaturgos del Royal Court Theatre de Londres. Además, debutó como actor en su monólogo *Product (Product)* en el Festival Fringe de Edimburgo en 2005 y es colaborador recurrente de la columna de arte del diario *The Guardian*. En la actualidad, es el codirector artístico del Head Theatre de Londres.

La trayectoria de Ravenhill, que comenzó en pleno estallido del teatro In-Yer-Face de los noventa, está muy vinculada a este movimiento y, en extensión al teatro *queer* tan presente en estas propuestas, ya que su dramaturgia incluye continuamente temáticas y personajes con representación de la comunidad LGTBIQ+.

6.1 Repaso de algunos de sus primeros trabajos: *Faust Is Dead*, *Handbag* y *Some Explicit Polaroids*

A principios de los años noventa, comenzó a trabajar en el Finborough Theatre, una pequeña sala de cincuenta localidades situada en el barrio de West Brompton de Londres y especializada en poner en escena las nuevas dramaturgias británicas. En 1994, estrenó allí *I'll Show You Mine (Te enseñaré la mía)*, una recopilación de piezas breves cuyos beneficios irían a Red Admiral, una asociación de asesoramiento para pacientes de sida. El montaje incluía textos de Anthony Neilson o de Robert Young. Sin embargo, fue la pieza de Ravenhill, *Fist (Puño)*, la que llamó la atención de Max Stafford-Clark, un director de teatro que acudió a la representación y que le propuso escribir una obra de larga duración. Fue así como nació *Shopping and Fucking (Comprar y follar)*.

Esta obra, estrenada en 1996, supuso un antes y un después en la carrera de Ravenhill y es uno de los hitos del teatro en inglés de la década. «If Sarah Kane's *Blasted* publicized the effrontery of the new wave, Mark Ravenhill's *Shopping and Fucking* proved that a new sensibility had well and truly arrived»³⁸ (Sierz, 2001: 122). Es una obra que, a través

³⁸ «Si *Blasted*, de Sarah Kane, hizo público el descaro de la nueva tendencia, *Shopping and Fucking*, de Mark Ravenhill, demostró que había llegado definitivamente una nueva sensibilidad».

de cuatro personajes jóvenes, aborda los temas de la drogadicción, la prostitución, la dependencia y las relaciones humanas como transacciones de mercado. Será analizada pormenorizadamente posteriormente con el fin de rastrear la relación entre las herramientas dramáticas empleadas por el escritor y la visión del mundo que pretende transmitir en este texto.

La siguiente obra tras el éxito arrollador de su debut fue *Faust Is Dead* (*Fausto ha muerto*), como encargo del director Nick Philippou para la Actors Touring Company³⁹ que la estrenó en 1997. El trabajo de deconstrucción del mito faustiano es considerable en la obra, tal y como ocurre con Sarah Kane y su *Phaedra's Love* (*El amor de Fedra*). «Using his characteristic mix of postmodern ideas and traditional morality, Ravenhill's *Faust Is Dead* is a good example of the decade's freedom in turning old myths into new sources of meaning»⁴⁰ (Sierz, 2001: 138). El dramaturgo reduce los personajes a tres jóvenes y un coro. Uno de los personajes es Alain, un filósofo posmoderno francés que se encuentra en Estados Unidos presentando un libro. Este decide abandonar sus responsabilidades académicas y tener una aventura con Pete, un joven de familia adinerada experto en ordenadores y en informática. A través de internet conocen a Donny, quien tiene problemas de salud mental y se autolesiona con un cuchillo. Alain y Pete se escapan al desierto. Allí consumen estupefacientes y mantienen encuentros sexuales. Donny, por su parte, acaba suicidándose ante la presión de Alain y Pete, quienes le retan a que demuestre hasta dónde está dispuesto a llegar. Finalmente, Alain es hospitalizado y Pete regresa a la comodidad de la riqueza familiar. En la versión original, tanto Donny como el coro eran personajes virtuales que aparecían únicamente a través de vídeos. No obstante, versiones posteriores del montaje han utilizado a actores y actrices en directo. El coro está compuesto por personas diversas que representan la voz del pueblo. En palabras del propio autor, su coro es «queer rather than gay, morbid rather than wholesome, edgy rather than mainstream»⁴¹ (Sierz, 2001: 138).

³⁹ Esta compañía, fundada en 1978 y que continúa en activo en la actualidad, es conocida por sus versiones contemporáneas de textos canónicos, como *The Life and Death of Don Quixote* (*La vida y muerte de Don Quijote*) (1980), dirigida por John Retallack o una adaptación de Nigel Gearing y John Retallack de *Don Juan* (1983) dirigida asimismo por este último.

⁴⁰ «Utilizando su característica mezcla de ideas posmodernas y moral tradicional, *Fausto ha muerto*, de Ravenhill, es un buen ejemplo de la libertad de la nueva década para transformar mitos antiguos en nuevas fuentes de significado».

⁴¹ «más *queer* que gay, más mórbido que sano, más marginal que convencional».

Uno de los aspectos más interesantes de *Faust Is Dead* es que la figura de Fausto está muy difusa entre los personajes de Alain y Pete. Por un lado, es posible encontrar mucho de Fausto en Alain, ya que abandona sus estudios para poder tener una vida más allá de los libros y es seducido por Pete, quien le descubre el mundo de internet y las drogas. Sin embargo, Pete también es seducido por Alain con sus reflexiones posmodernas y sus acertijos. Esta ambivalencia en los personajes en la que es difícil trazar quién ocupa la figura de Fausto y quién la de Mefistófeles «not only underlines the idea that good and evil coexist, but also dramatizes postmodern ideas about the volatility of character and the indeterminacy of the subject» (Sierz, 2001: 136)⁴². Además, es una propuesta de deconstrucción de un personaje mítico o referente del teatro universal. Esto continúa las tendencias de Heiner Müller con la figura de Hamlet en *Die Hamletmaschine (La Maquinahamlet)* (1977) y Medea en *Medeamaterial Landschaft mit Argonauten (Medea material. Paisaje con Argonautas)* (1982), Kane con Fedra en *Phaedra's Love* (1996) o lo que realizará poco después Dea Loher en *Manhattan Medea* (1999). Actualmente, esta línea entronca con lo que está realizando la dramaturga irlandesa Marina Carr, por ejemplo, con la figura de Ifigenia en textos como *Girl on an Altar (La niña en el altar)* (2022).

La obra contiene innumerables referencias a la cultura pop, social y política del momento, incluso intervenciones virtuales de Madonna o de David Letterman, en una tentativa de hacer una radiografía del mundo de los años noventa y de las implicaciones que el capitalismo tiene sobre los individuos. De la misma manera que ocurre en *Shopping and Fucking*, Ravenhill muestra en esta pieza cómo el sistema aliena por completo a la juventud y cómo condiciona sus decisiones, su manera de pensar y sus acciones:

The scene in which Alain and Pete get stoned and have sex in Death Valley expressed both their desire for freedom and their alienation: when Alain fellates him, Pete doesn't feel a thing. The play is dark, not only because good and evil blend into one but also because the system remains all powerful. Capitalism rules, humanity has gone down the plughole⁴³ (Sierz, 2001, 136).

⁴² “no solo subraya la idea de la coexistencia del bien y el mal, sino que dramatiza las ideas posmodernas acerca de la volatilidad del carácter y la indeterminación de la materia”.

⁴³ “La escena en la que Alain y Pete se drogan y practican sexo en el Valle de la Muerte expresa tanto el deseo de libertad como su alienación: cuando Alain le realiza una felación, Pete no siente nada. La obra es oscura no solo porque el bien y el mal se funden en uno, sino porque el sistema permanece poderoso. El capitalismo manda, la humanidad se ha ido por el sumidero”.

Este texto se articula en diecinueve escenas muy breves en las que se intercalan el plano virtual con el real. En las intervenciones del coro, diversas voces inconexas y descontextualizadas narran experiencias de individuos apresados en el nihilismo de la sociedad contemporánea. Esta irrupción de los elementos corales fomenta, en cierta manera, la estructura fragmentaria de su dramaturgia. Los parlamentos corales contrastan con la rapidez y laconismo del diálogo de los personajes.

Tras *Faust Is Dead*, Ravenhill vuelve a colaborar con la Actors Touring Company con *Handbag (Bolso de mano)*. Esta vez, la obra revisita *The Importance of Being Earnest (La importancia de llamarse Ernesto)*, de Oscar Wilde. En el texto se suceden dos planos argumentales y temporales. Por un lado, la historia de una pareja de hombres gays y otra pareja de mujeres lesbianas que deciden tener un hijo por inseminación artificial en los noventa y, por otro, una suerte de precuela de la obra de Wilde que abarca los primeros meses de vida del personaje de Jack Worthing, desde su nacimiento hasta que Miss Prism, encargada de su crianza, lo entrega a Worthing unos treinta años antes del comienzo de la obra original del dramaturgo irlandés. *Handbag* contrapone, de esta manera, la educación infantil de los noventa con la infancia en la moral victoriana. El dramaturgo plantea que, debido a que en la sociedad capitalista de los noventa es igualmente necesario pagar a otras personas para que se ocupen de tu hijo o hija, la crianza no ha cambiado tanto entre ambos siglos. Esta crítica capitalista es uno de los ejes temáticos más característicos de Ravenhill durante esta época. El fracaso como padres en la trama contemporánea no se articula en torno a que sean un nuevo modelo familiar distinto al tradicional, sino a que están encerrados en la realidad ultraliberal del post thatcherismo. «They live in a greedy society in which the emphasis is on each individual's need. They've become completely self-centered [...]. It is imposible to have children as a selfless act in a society that is basically selfish»⁴⁴ (Sierz, 2001: 142 y 143).

Además, un elemento crucial de esta obra es el concepto de identidad. El juego con la identificación en la obra de Wilde tiene que ver con conocer quién es quién en la pieza, pero en los noventa, la identidad toma una perspectiva de género y entronca con las

⁴⁴ «Viven en una sociedad codiciosa en la que el énfasis se ha puesto en las necesidades del individuo. Se han convertido en completos egocéntricos [...]. Es imposible tener hijos como un acto desinteresado en una sociedad que es fundamentalmente egoísta».

corrientes de pensamiento *queer*. De ahí que el subtítulo de la primera producción de este texto fuera *The Importance of Being Someone (La importancia de ser alguien)*.

Este texto aglutina características de dramaturgias anteriores que se han comentado. En primer lugar, la estructura de la obra es similar a *Cloud Nine*, de Churchill. Tal y como realiza la dramaturga, se transita de un plano contemporáneo a un plano victoriano para generar un distanciamiento y una reflexión en los espectadores. En el caso de Ravenhill, el nexo entre ambos espacios temporales está justificado, al más puro estilo In-Yer-Face, por las inyecciones de heroína del personaje de Phill. Asimismo, al igual que en el caso de Caryl Churchill, los mismos actores y actrices que interpretan los personajes de los noventa son los que realizan los papeles de la trama decimonónica, lo que crea un juego entre planos muy interesante.

Otra referencia destacable es *Saved*, especialmente en las escenas ambientadas en los años noventa. La tensión generada por la falta de atención hacia el bebé (que llora mientras sus progenitores practican sexo, se masturban o están bajo los efectos de las drogas) es, de alguna manera, similar al *shock* que generó el texto de Bond. Por último, Sierz (2001) señala la relación que mantiene la obra con *Die kaukasische Kreidekreis (El círculo de tiza caucásico)*, de Brecht, sobre todo en cuanto al debate sobre qué significa ser buena madre o buen padre. Sin embargo, mientras que en la propuesta brechtiana la diferencia entre la buena y la mala madre es clara, en la de Ravenhill el resultado es más ambiguo. Esto se debe a que la obra se sitúa en un mundo líquido en el que los conceptos no son unívocos y no existe una intención clara de que se distinga las acciones que son correctas y las que son incorrectas.

En 1999 estrena en el New Ambassadors Theatre la obra *Some Explicit Polaroids (Algunas polaroids explícitas)* dirigida de nuevo por Max Stafford-Clark para la Out of Joint Company.⁴⁵ Fue recibida como una continuación de *Shopping and Fucking*, debido a su estructura similar y a la presencia de algunos de sus mismos temas, y es, junto a esta, su texto más reconocido de esta década.

⁴⁵ Compañía teatral fundada en 1993 por Max Stafford-Clark y Sonia Friedman especializada en las nuevas dramaturgias británicas. Ha estrenado obras de figuras como Caryl Churchill, David Hare o el propio Ravenhill. Actualmente sigue en activo bajo la dirección artística de Kate Wasserberg.

La obra comienza con la llegada de Nick a la casa de su antigua pareja, Helen, después de haber cumplido quince años de condena por haber atacado a un joven empresario capitalista. El expresidario observa cómo Helen ha pasado página del activismo radical de izquierdas y se ha acomodado en un puesto de política municipal con aspiraciones a ascender a miembro del parlamento algún día. Paralelamente, Nadia y su amigo Tim esperan en el aeropuerto la llegada de Víctor, un joven gogó ruso que Tim ha comprado por internet tras ver unas fotos suyas en la red. Comenzarán una relación sexual basada en el gusto por la basura y lo *trash* y la ausencia de sentimientos y vínculos profundos. Más adelante, Nadia es atacada en la calle por uno de sus amantes, Nick presencia la pelea, la ayuda a volver a su casa y mantienen relaciones sexuales. En una visita al Parlamento, Helen es chantajeada por Jonathan, el empresario capitalista que fue atacado por Nick, para que le diga dónde se encuentra su agresor. Comienza así un entramado de historias que se solapan. Finalmente, Tim decide dejar su medicación del VIH y se ahorca. Su gogó, Víctor, entiende demasiado tarde que lo ama y acaba marchándose, abandonando también a Nadia. Nick se enfrenta a Jonathan y ambos se dan cuenta de que su conflicto ya no tiene sentido porque han dejado de vivir en un mundo polarizado entre dos modelos políticos sólidos, así que Nick regresa a casa de Helen, con quien retoma su relación.

La obra muestra a personajes perdidos en la ambigüedad del mundo posmoderno. No saben cómo gestionar la liquidez contemporánea y echan de menos las antiguas certezas. Es muy evidente en el caso de Nick, que entró en la cárcel en 1984 siendo un radical de izquierdas en pleno gobierno ultraliberal de Margaret Thatcher. Cuando regresa a la sociedad en 1999, el mundo se ha transformado y siente que su lucha deja de tener sentido. En los ochenta, la confrontación entre la ideología capitalista y la comunista daba razón a su existencia, pero con la ambigüedad de la inminente llegada del nuevo milenio, no entiende dónde está su sitio. Llega a decir «Maybe nothing means anything [...]. So fuck. I'll be meaningless. Yeah, I'm going and I'm gonna be totally fucking meaningless, alright?⁴⁶» (Ravenhill, 1999: 52). En su enfrentamiento con Jonathan, esta pérdida de sentido es evidente:

Nick.- It was much easier. Before. When I hated you. I knew where I stood.
Jonathan.- I know. You know the territory and then suddenly...

⁴⁶ «Puede que nada tenga sentido [...]. Así que, a la mierda. Seré insignificante. Sí, me iré y seré insignificante de cojones, ¿de acuerdo?»

Nick.- Lost.
Jonathan.- Horrible, isn't it?
Nick.- Wish I had the strength left to hate you.
Jonathan.- I think we both miss the struggle.⁴⁷ (1999:81).

Finalmente, en un desenlace agridulce, Jonathan acaba convenciendo a Nick de que el capitalismo es el menos malo de los sistemas conocidos y el personaje acaba volviendo a la vida aburrida, embotada y alienada que ha construido Helen para poder sobrevivir.

Otro ejemplo claro de esta incapacidad de adaptación a la incertidumbre se encuentra en el personaje de Tim, que es VIH positivo y decide dejar de tomar su medicación y suicidarse porque la sensación de eternidad que le proporcionan las pastillas le asusta más que la seguridad de finitud que le ofrece su enfermedad. En sus propias palabras:

Tim.- I want to know where I am. Since I was nineteen I've known that, you know? I knew where everything was going [...]. Bit by bit my immune system would break up until... [...]. And you could imagine each step before it happened because you were told what it would be [...]. You can get a clear picture of it [...]. I used to know everything and that's what those fucking pills have taken away from me⁴⁸ (1999: 58 y 59).

Some Explicit Polaroids también explora el desencanto de la generación de mediana edad, que se aprecia en Helen y Nick, en contraposición a la postura de la juventud de los noventa, representada por Tim, Víctor y Nadia, que maquillan la realidad para fingir que todo va bien cuando, en realidad, son incapaces de gestionar el desastre que ocurre en sus vidas. Helen, en un momento de desengaño que evoca al espíritu de los Angry Young Men, enuncia:

Helen.- Greed and fear everywhere. Start off with a society and end up with individuals fighting it out. Fucking terrible [...]. Everything gone. Not all at once. Not some great explosion. Not one day you can see what's happening and fight back. But so gradually you don't see it. Long, dull pain⁴⁹ (1999: 50 y 51).

⁴⁷ “Nick.- Era mucho más fácil. Antes. Cuando te odiaba. Sabía cuál era mi postura.

Jonathan.- Lo sé. Conoces el terreno y de pronto...

Nick.- Perdido.

Jonathan.- Es horrible, ¿verdad?

Nick.- Ojala me quedaran fuerzas para odiarte.

Jonathan.- Creo que ambos echamos de menos la lucha”.

⁴⁸ “Tim.- Quiero saber dónde estoy. Desde que tengo diecinueve lo he sabido, ¿entiendes? Sabía hacia dónde iba todo [...]. Poco a poco mi sistema inmunológico iría fallando hasta que... [...]. Y podías imaginar cada paso antes de que ocurriera porque te contaban cómo iba a ser [...]. Veías la imagen general [...]. Antes lo sabía todo y eso es lo que las putas pastillas me han arrebatado”.

⁴⁹ “Helen.- Codicia y miedo en todas partes. Empezamos con una sociedad y acabamos con individuos peleándose. Un putito desastre [...]. Todo se ha desvanecido. No a la vez. No con una gran explosión. No es que un día puedas ver lo que ocurre y contraatacar. Sino tan gradualmente que no lo ves. Un largo y tedioso dolor”.

En contraposición, los personajes jóvenes evitan absolutamente cualquier reflexión profunda acerca de su situación para no caer en el sentimentalismo. Nadia, sin ir más lejos, maquilla los moretones de su cara tras la paliza que le han propinado en la calle para poder salir de fiesta. Tim y Victor se prometen mutuamente que vivirán en *happy world* sin ningún tipo de sentimientos:

Tim.- But I paid for you. I own you.
Victor.- Please. What is it like to be ill?
Tim.- Are you feeling sorry for me?
Victor.- No.
Tim.- So what are you feeling?
Victor.- Nothing.
Tim.- Good boy, because, I warn you, you feel anything, you're out okay?⁵⁰ (1999: 15)

Por supuesto, esta postura idealista sin sentimientos frente al mundo termina colapsando. Nadia acaba sola y Tim suicidándose. Víctor, por su parte, reconoce demasiado tarde sus sentimientos hacia Tim. Frente a su cuerpo muerto, mantiene una conversación con él en la que sentencia «What makes us better than animals? Revolution never saved us. Money never saved us. No love. I want more than this»⁵¹ (1999: 69). Mientras masturba su cadáver, que le habla desde la cama del hospital, dialogan de esta manera:

Tim.- That's good. You're good. I love you. I love you.
Victor.- You only say that when I do this.
Tim.- Oh yes.
Victor.- Why can't you say that some other time?
Victor pulls away
Tim.- Don't stop.
Victor.- Why don't you only say 'I love you' when you feel orgasm coming?
Tim.- That's when I feel like saying it.
Victor.- Just one time.
Tim.- Fuck you. Don't leave me like this. Finish me off. Finish it⁵² (1999: 69 y 70).

⁵⁰ «Tim.- Pero he pagado por tí. Me perteneces.

Víctor.- Por favor. ¿Cómo es estar enfermo?

Tim.- ¿Sientes lástima por mí?

Víctor.- No.

Tim.- Entonces, ¿qué sientes?

Víctor.- Nada.

Tim.- Buen chico. Porque, te lo advierto, si sientes algo, te vas. ¿De acuerdo?»

⁵¹ «¿Qué nos hace mejores que los animales? La revolución no nos ha salvado. El dinero no nos ha salvado. Ni el amor. Quiero más que esto».

⁵² «Tim.- Eso está bien. Lo haces bien. Te quiero. Te quiero.

Víctor.- Solo lo dices cuando te hago esto.

Tim.- Oh, sí.

Víctor.- ¿Por qué no puedes decirlo en otro momento?

Victor se aleja.

Tim.- No pares.

Víctor.- ¿Por qué solo dices que me quieres cuando sientes que llegas al orgasmo?

Tim.- Es cuando me apetece decirlo.

Víctor.- Sólo una vez.

Tim.- Vete a la mierda. No me dejes así. Hazme acabar. Acáballo».

Ravenhill destaca el carácter político de la obra y cómo esta gira en torno al concepto del cambio de valores en la contemporaneidad. Esto lo enlaza con la generación de dramaturgos y dramaturgas del continente que perciben la transformación del modelo posmoderno que ha sido analizado en esta investigación. Estos creadores escriben como un intento de plasmar la nueva realidad en su teatro, pero con la certeza de que no están ofreciendo ninguna respuesta concreta. En palabras del autor:

Some Explicit Polaroids is a political play; it looks at the values people had twenty years ago and the absence of them now, and asks whether this is a loss or an improvement [...]. One of the major shifts in audience attitudes is that now people don't expect someone to give them a neat answer after two hours in the theatre⁵³ (Sierz: 2001: 149).

De manera consecuente con su contenido, la estructura de esta obra se basa en la sucesión de doce escenas en ocho localizaciones tan dispares como un hospital, un aeropuerto, una discoteca, la terraza de la Casa de los Comunes o un piso londinense. Las continuas elipsis, saltos temporales y cambios de lugar ofrecen una visión fragmentada y acelerada del mundo. Así, Ravenhill muestra a los espectadores una secuencia de instantes breves de la vida de los personajes. A través de estos esbozos desconectados, se va creando el universo dramático en el que viven. Esta visión parcial y líquida del mundo se acentúa, además, por la presencia de un diálogo rápido, con una ausencia general de grandes intervenciones. Ravenhill compone una pieza muy dialéctica en la que las conversaciones hacen cambiar de opinión continuamente a los personajes. Al no poseer certezas constantes, varían su parecer tan pronto como son enfrentados por una opinión contraria. Esa aceleración está apoyada también por la presencia, una vez más, del *overlapping speech* —tal y como lo denomina Ravenhill (2019)— o diálogo superpuesto, que ya estaba presente en *Shopping And Fucking* o en algunos trabajos de Caryl Churchill.

En toda esta etapa inicial de su producción dramática, tal y como recoge Sierz (2001), Ravenhill indica que bebe de las influencias de autores como Martin Crimp, cuyos montajes tenían en cierta medida un efecto de *shock* similar en el público. Cabe recordar la obra *Normal: The Düsseldorf Ripper*, citada anteriormente en estas páginas, o el texto *Dealing with Clair (Tratando con Clair)*, que Ravenhill destaca especialmente. En esta pieza, Crimp realiza una sátira del mundo inmobiliario, la codicia de las clases medias, la

⁵³ “*Some Explicit Polaroids* es una obra política. Analiza los valores que la gente tenía hace veinte años y la ausencia de estos ahora y se pregunta si ha sido una pérdida o una mejora [...]. Uno de los mayores cambios en el público es que actualmente la gente no espera que alguien les ofrezca una respuesta clara tras dos horas en el teatro”.

explotación y el privilegio. Esto está presente, sin ir más lejos, en los personajes de David y Suzanne en *Handbag*, que son dos investigadores de mercado, o en Jonathan en *Some Explicit Polaroids*, que es un despiadado aunque elocuente inversor y político capitalista. El autor de *Shopping and Fucking* también apunta como referencia directa el uso del diálogo de David Mamet⁵⁴ y la exploración de las posibilidades dramáticas del teatro que realiza Caryl Churchill. Entre sus coetáneos, cita a Anthony Neilson como su inspiración más próxima, probablemente debido a sus colaboraciones en el Finborough Theatre. Además, señala que los novelistas norteamericanos de finales de los ochenta y principios de los noventa fueron cruciales en terminar de construir su visión del mundo y llevarla a la escena.⁵⁵

6.2 *Shopping and Fucking* (1996)

Shopping and Fucking fue representada por primera vez durante 1995 en el teatro Finborough, antes de ser trasladada al Royal Court Theatre Upstairs, en el West End, el 26 de septiembre de 1996 por la compañía Out of Joint, en su estreno oficial. La dirección estuvo a cargo de Max Stafford-Clark con diseño de escenografía de Julian McGowan. Tuvo un éxito arrollador de manera inmediata tal y como indican las críticas recogidas en el libro *In-Yer-Face Theatre. British Drama Today*. Pronto, completó una gira por gran parte de los teatros británicos y fue exportada internacionalmente. En España, fue estrenada el 14 de abril de 1999 en el Teatro Alfil de Madrid con dirección de Nancho Novo. En este análisis, trabajaremos con la versión original del texto editada por Samuel French.

En la pieza, Ravenhill muestra, a través de catorce escenas, las experiencias de los jóvenes Lulu, Robbie, Mark y Gary, cuyas vidas están definidas por las transacciones económicas. *Shopping and Fucking* abarca temas como la prostitución, la drogadicción o las filias

⁵⁴ En textos como *Sexual Perversity in Chicago (Perversiones sexuales en Chicago)* (1974), Mamet analiza la vida sexual de sus personajes, introduce un lenguaje soez y vulgar y explora la incapacidad de establecer vínculos estables entre hombres y mujeres. En *Edmond* (1982), el dramaturgo compone una pieza en un acto dividida en veintitrés escenas en las que se advierte cómo el personaje principal se introduce en los bajos fondos de Nueva York y va cayendo en una espiral de violencia, asesinatos y racismo.

⁵⁵ Ejemplos de estos títulos y autores pueden ser Douglas Coupland con su novela *Generation X (Generación X)* de 1991, la escritora Tama Janowitz con *Slaves of New York (Esclavos de Nueva York)*, publicada en 1986 o Jay McInerney con *Bright Lights, Big City (Luces de neón)*, de 1984. Todos ellos comparten el retrato de una sociedad hastiada, materialista y moralmente vacía.

sadistas. Mark, quien ha comprado a Lulu y a Robbie en un supermercado, convive con ellos mientras se enfrenta a sus propios vicios. Contrata los servicios sexuales de Gary, un menor de edad con el que entabla una relación. Este joven, finalmente, comunica a Mark que desea ser penetrado por un cuchillo y morir para cumplir una de sus fantasías, a lo que Mark accede. Paralelamente, Lulu es chantajeada por Brian, un hombre mayor que la obliga a vender droga. Lulu involucra a Robbie en el negocio y acaban debiéndole dinero, por lo que establecen un servicio de línea erótica para recaudar la deuda. Finalmente, el orden se restaura y la obra finaliza con Mark, Lulu y Robbie alimentándose mutuamente en el apartamento que comparten.

Para cuando *Shopping and Fucking* llegó a los escenarios, la sensibilidad del público británico comenzaba a estar familiarizada con las estrategias del teatro In-Yer-Face, por lo que la obra tuvo, por lo general, críticas positivas. De acuerdo con Ravenhill, tal y como recoge Sierz (2001), el estreno de *Blasted* dos años antes había preparado a los críticos para acoger de manera más receptiva otros textos de esta índole. En apenas veinticuatro meses, las reactivas reacciones ante el teatro confrontativo se habían suavizado considerablemente. No obstante, la obra causó polémicas que ayudaron, de alguna manera, a consolidar su fama. El crítico destaca la controversia que despertó el título, que, de acuerdo con una ley victoriana que continuaba vigente, tuvo que ser censurado. Como consecuencia, en la mayoría de teatros del país la obra se anunciaba como *Shopping and F****ing* o, en algunas localidades más conservadoras, directamente como *Shopping and*.

A pesar de ello, lo más escandaloso de la obra no se relacionaba con las escenas más explícitas, sino con la vaga moral de los personajes, corrompidos por el ambiente ultraliberal capitalista de los noventa. Tal y como desarrolla Sierz:

Theatricality of the play's original staging, the wit of dialogue and the glitz of the set tended to obscure the darkness of the piece. The scenes of overt sex or explicit violence were not as disturbing as the feeling that the characters were lost, somewhat clueless, prone to psychological collapse, vulnerable to exploitation⁵⁶ (2001: 129).

⁵⁶ “La teatralidad de la escenificación original de la obra, el ingenio de su diálogo y lo ostentoso de su escenografía tendieron a opacar la oscuridad de la pieza. Las escenas de sexo explícito no eran tan inquietantes como la sensación de que los personajes estaban desorientados, despistados de alguna manera, propensos al colapso psicológico, vulnerables a la explotación”.

Lo más perturbador de *Shopping and Fucking*, por lo tanto, tiene que ver con la sensación de confusión generacional y la falta total de referencias o de valores morales sólidos. El público comienza a poner el foco no en las acciones brutales que realizan los personajes, sino en lo que los lleva a realizarlas. Es por ello por lo que en toda la pieza flota un ambiente opresivo relacionado con el sistema capitalista británico de los noventa, que reduce a transacción económica cualquier interacción humana.

6.3 *Pool (no water)* (2006)

Pool (no water) fue llevada a escena por primera vez en una producción conjunta de la compañía Frantic Assembly⁵⁷, Lyric Hammersmith Production y el Drum Theatre Plymouth. El estreno se realizó en el propio Drum Theatre Plymouth de Londres el 22 de septiembre de 2006 con dirección y coreografías de Scott Graham y Steve Hoggett, diseños de Miriam Buether, luces de Natasha Chivers y música original de Imogen Heap. No hemos encontrado ningún estreno comercial en España. Para este análisis, se trabajará con el texto original en inglés editado por Samuel French.

La obra recoge las declaraciones de un grupo de amigos artistas acerca del accidente, la convalecencia y la posterior recuperación de una de las integrantes del grupo que ha sufrido una caída en su piscina vacía. Dicha amiga, que se había distanciado del resto de componentes de la cuadrilla porque su trabajo artístico había tenido un gran éxito, los invita a su nueva casa con piscina y todos acceden. Sin embargo, cuando una noche deciden darse un baño desnudos, esta se lanza y se golpea contra el suelo, ya que el personal de mantenimiento de la casa había retirado el agua para limpiarla. Cuando queda inconsciente, el grupo de amigos comienza a tomar fotografías diarias del cuerpo de la integrante ingresada, movidos por una pulsión ambiguamente artística y rencorosa. Contra todo pronóstico, la amiga recupera la conciencia y comienza una lenta recuperación. Al conocer el proyecto fotográfico de la pandilla, accede a colaborar y

⁵⁷ Compañía de teatro británica fundada en la década de los noventa y que actualmente está dirigida por el cofundador Scott Graham y la directora ejecutiva Kerry Whelan. Sus producciones incluyen, entre otras, *Stockholm* (2007), *Lovesong* (2011), *Things I Know To Be True* (2016) u *Othello* (2022). Han colaborado con creadores como Sally Abbott, Simon Stephens, Andrew Bovell o el propio Mark Ravenhill. De acuerdo con la compañía, el enfoque creativo distintivo que poseen ha influido en la creación del teatro contemporáneo inglés, ha inspirado a los escritores a adoptar nuevos procesos creativos y ha abierto a los actores y bailarines a nuevas técnicas.

continúan retratando su mejoría, con el fin de convertirlo en una exposición artística. Ante el constante entusiasmo y los avances médicos de esta, el grupo de amigos borra todas las fotos, temerosos de que el proyecto triunfe y que ella vuelva a ganar aún más reconocimiento.

En este sentido, la obra aborda temáticas como las dinámicas de poder en las relaciones de cuidadores y personas cuidadas, las diferencias entre triunfadores y perdedores, la importancia (o no) del arte ante los problemas del mundo, la envidia en las relaciones profesionales y de amistad y la oscuridad de los sentimientos humanos. De manera coherente con la ruptura con los discursos totalizadores o unívocos en la posmodernidad, no existe ninguna temática que destaque sobre otra. A través de la fábula, el dramaturgo ofrece una visión diversa y ecléctica de reflexiones sobre el arte, la salud, el cuerpo y las relaciones.

A pesar de que *Pool (no water)* comparte algunos de los elementos del teatro In-Yer-Face (la exposición de temas desagradables o tabúes, el uso del *shock* como estrategia para transmitir el mensaje, la presencia de personajes jóvenes en decadencia y desorientados, etc.), puede que esta pieza se acerque a otras líneas de creación más similares a los últimos trabajos de Sarah Kane o a las corrientes posdramáticas europeas de principios de siglo que se han comentado en capítulos anteriores. Las herramientas dramáticas que presenta este trabajo de Ravenhill (como la disolución del concepto de personaje, la irrupción total de lo diegético en detrimento del diálogo o la ausencia de coherencia en la puntuación del texto) serán desarrolladas a continuación en el estudio de la obra. Con ellas, se advierte la evolución en la escritura teatral de Ravenhill y el resultado de su colaboración con Frantic Assembly, una compañía que se caracteriza por la experimentación y el trabajo dramático en sala. Las líneas creativas de esta compañía fueron significativas para conferir a la obra la dureza que la caracteriza. En palabras de Scott Graham, uno de los directores del primer montaje teatral del texto, sobre el proceso de creación de *Pool (no water)*:

Early Frantic Assembly shows were typified by a non theatrical directness. An attempt to remind the audience they were very much part of an event and were potentially being addressed by personalities rather than characters [...]. The intention was to disarm the audience somewhat and make them feel that they are engaging with an immediate honesty from the stage, to implicate them and never allow them to dismiss what they see

as safe because it is only a play [...]. The result felt fresh and exhilarating at times⁵⁸ (2006: 14).

En definitiva, esta obra ejemplifica cómo el análisis sociológico que realiza Ravenhill en sus primeros trabajos tiene una repercusión en las herramientas dramáticas del texto, que paulatinamente se van adecuando a los criterios de liquidez contemporánea. En los siguientes apartados se analizarán la estructura, el lenguaje, los personajes y el uso del espacio y del tiempo tanto de *Shopping and Fucking* como de *Pool (no water)*.

6.4 Aplicación del sistema de análisis en los textos escogidos

6.4.1 Estructura

La estructura de *Shopping and Fucking* se articula en catorce escenas. Este esquema fraccionado permite ir construyendo el universo de los personajes a través de retazos que van confluyendo en una historia global. La primera escena comienza con Robbie y Lulu intentando dar de comer a Mark, quien vomita. Esta energía del vómito, que se ha mencionado en apartados anteriores, impregna toda la obra y, de alguna manera, entronca con el espíritu del teatro In-Yer-Face. El mensaje que Ravenhill pretende transmitir es tan urgente e incontenible como ese vómito de Mark en las primeras intervenciones de la pieza. A partir de ahí, lo que se sucede es un flujo de acciones impactantes y desenfundadas que esbozan el retrato de una generación definida por el capitalismo más feroz y por la pérdida de certezas morales en un mundo acelerado y vertiginoso.

Las primeras tres escenas sirven como planteamiento de los personajes y el mundo en el que viven. El autor presenta la adicción de Mark y la relación de dependencia y compra-venta que mantiene con Lulu y Robbie. A partir de la cuarta escena, comienza un juego casi simétrico entre las tramas paralelas de Lulu y Robbie, quienes están sumidos en la búsqueda del dinero que le deben a Brian, y Mark y Gary, que intentan comenzar una suerte de relación sin implicaciones emocionales. Entre las escenas cuatro y diez, esta

⁵⁸ “Las primeras obras de Frantic Assembly se caracterizaban por una contundencia no teatral. Un intento de recordar al público de que formaban parte de un evento y que las palabras que recibían venían de personalidades y no de personajes [...]. La intención era desarmar un poco a la audiencia y hacer que sintieran que estaban interactuando con una honestidad inmediata desde el escenario, implicarlos y nunca permitirles desestimar lo que veían como algo seguro solo porque era una obra de teatro [...]. El resultado era fresco y, por momentos, emocionante”.

alternancia es casi matemática, a excepción de las escenas ocho y nueve, en las que el dramaturgo encadena dos intervenciones continuadas de Lulu y Robbie. En la escena doce, finalmente, los dos universos colapsan y la tensión dramática aumenta hasta el clímax del conflicto en la escena trece, durante el juego de verdad o atrevimiento en el que se lleva a cabo la fantasía sádica de Gary. Por último, en la escena catorce se produce un cierre en el que Brian regresa para sentenciar una irónica moraleja y se restaura el orden inicial.

En este cuadrante se muestran las escenas, localizaciones, personajes y trama de manera sintetizada:

Nº de escena	Localización	Personajes	Trama
1	Apartamento	Lulu, Robbie y Mark	Lulu y Robbie están intentando alimentar a Mark. Este cuenta la historia de cómo les compró. Anuncia que debe recuperarse de la adicción al caballo y los abandona.
2	Sala de entrevistas	Brian y Lulu	Lulu se somete a una entrevista para ser vendedora de teletienda. Brian, su posible jefe, la obliga a desnudarse. Al hacerlo, este descubre que ha robado comida. Brian hace un pacto con ella para que venda un producto.
3	Apartamento	Robbie, Lulu y Mark	Lulu le dice a Robbie que ha conseguido el trabajo, pero que tiene que vender trescientas pastillas de éxtasis como prueba. Mark regresa. Le han dicho en la rehabilitación que no puede mantener relaciones personales, así que ha pagado a otro hombre para tener sexo como una

			transacción impersonal y le han expulsado. Vuelve a irse del apartamento.
4	Un dormitorio	Gary y Mark	Mark paga treinta libras a Gary por lamer su ano. Gary comienza a sangrar.
5	Pub	Robbie y Lulu	Lulu narra que ha presenciado un apuñalamiento y que fue incapaz de actuar. Involucra a Robbie en la venta del éxtasis con la condición de que no consuma.
6	Un dormitorio	Gary y Mark	Gary le cuenta a Mark que el novio de su madre solía violarle. Mark se abre con él acerca de su personalidad adictiva.
7	Sala de espera de urgencias	Lulu y Robbie	Lulu cura a Robbie mientras él le cuenta que consumió parte del éxtasis que tenía que vender, regaló el resto a chicos atractivos en una discoteca y acabó recibiendo una paliza.
8	Dormitorio	Gary y Mark	Gary cuenta que, al acusar a su padrastro de violación, solo le dieron un folleto. Propone a Mark vivir con él. Mark acepta. Abren una bolsa con dinero de Gary y deciden que se van a ir de compras.
9	Apartamento	Brian, Lulu y Robbie	Brian les da a Lulu y Robbie siete días para recuperar el dinero.
10	Apartamento	Robbie y Lulu	Robbie y Lulu ponen en marcha una línea erótica.
11	Probador de <i>Harvey Nichols</i>	Gary y Mark	Mientras se prueban ropa de marca que pagarán con tarjetas de crédito

			robadas a clientes de Gary, Mark confiesa que se ha enamorado de él. Le pide que le haga una felación en el probador y que se vaya con él a su casa. Gary acepta.
12	Apartamento	Robbie, Lulu, Mark y Gary	Lulu ha desconectado los teléfonos porque un cliente de la línea erótica estaba masturbándose mientras veía el vídeo del apuñalamiento que ella presencié. Llegan Mark y Gary. Se produce una pelea cuando Gary anuncia que Mark lo quiere. Robbie y Gary se quedan solos. Gary le dice que lo que él busca es a alguien más duro que le salve. Robbie afirma que, por algo de dinero en efectivo, podría conseguirle lo que quiere jugando a un juego.
13	Apartamento	Robbie, Lulu, Mark y Gary	En el juego de verdad o atrevimiento, Mark cuenta que tuvo sexo en un baño público con Fergie y la princesa Diana durante los ochenta. Cuando es el turno de Gary, confiesa su fantasía, que los demás van cumpliendo: un hombre grande y fuerte le compra en una discoteca, se lo lleva a la casa y allí le penetra de manera agresiva. Mientras Gary cuenta su fantasía ayudado por la narración de Lulu, Robbie y Mark le ponen una venda y practican sexo anal con él. Gary ruega que necesita ser penetrado con un cuchillo, tal y

			como lo hacía su padrastro, a pesar de que puede morir desangrado. Se queda a solas con Mark y le dice que, si le concede eso, le dirá «te quiero». Mark accede.
14	Apartamento	Brian, Robbie, Lulu y Mark	Brian comprueba que tienen el dinero, pero les perdona la deuda porque han aprendido la lección: el dinero es la civilización y hay que trabajar para crearlo. Mark, Robbie y Lulu se quedan solos en el apartamento y se alimentan mutuamente.

Fuente: elaboración propia.

Como puede desprenderse de esta tabla, estructuralmente, la obra presenta pocas innovaciones. El conflicto que se plantea tiene su clímax en la penúltima escena y se resuelve de cierta manera positiva en la última. En ella se reestablece el orden y los personajes acaban en un *pseudo* final feliz. El propio Ravenhill aclara: «*Shopping and Fucking* has a dramatic climax in the tradicional place — in terms of structure, it's quite an old fashioned play»⁵⁹ (Sierz, 2001: 125).

Además —tal y como ocurría en *Look Back in Anger*, de Osborne— la estructura de la pieza es circular. En la escena catorce, Lulu, Mark y Robbie vuelven a estar juntos en el apartamento, esta vez alimentándose los unos a los otros mientras hablan de manera apacible, en un juego de espejos con la escena número uno. A pesar de ello, la concatenación de escenas violentas e impactantes precedentes hacen que la recepción de este final sea agridulce: los personajes han encontrado de nuevo el orden, pero los conflictos internos que poseen son más profundos e irresolubles de lo que probablemente puedan gestionar. No les queda otra salida que, dentro de la catástrofe, intentar encontrar la calma en el acompañamiento mutuo. La obra se vincula, así, con la concepción de lo

⁵⁹ «*Shopping and Fucking* tiene el clímax dramático en el lugar tradicional. En cuanto a su estrucutra, es una obra bastante anticuada».

trágico en el mundo contemporáneo: parálisis, circularidad de la acción y personajes incapaces de escapar de sus propios bucles.

De acuerdo con Horan (2012), este esquema circular y fraccionado entronca con la ruptura de los grandes relatos que promulga Lyotard (2020) en su análisis de la posmodernidad. El filósofo sostiene que la crisis de los grandes relatos que tradicionalmente otorgaban sentido y legitimidad al saber —el progreso, la emancipación o la razón ilustrada— facilita el surgimiento de una multiplicidad de microrrelatos fragmentarios. Así, Ravenhill renuncia deliberadamente a una narrativa totalizadora y opta, en su lugar, por una sucesión de escenas breves. Cada escena funciona como una pequeña narrativa aislada, pero conectada temáticamente con las demás, en una lógica fraccionada que refleja la disolución del sentido unitario en la sociedad posmoderna.

La estructura que presenta *Pool (no water)*, por el contrario, es menos canónica que *Shopping and Fucking*. Para empezar, el texto no está dividido en escenas. Ni siquiera está escindido en intervenciones de personajes, factor que será abordado más adelante. Es, por lo tanto, un discurso ininterrumpido de declaraciones no asignadas a ninguna voz que, de una manera más diegética que dramática, va conformando una historia global. En este sentido, se advierte cómo la liquidez del mundo no afecta solo a las acciones y a las palabras de los personajes de Ravenhill, sino también a la poética del autor. Así, se aleja de las pautas sólidas de la escritura teatral (diálogo, escena, acto, etc.) para acercarse a un esquema que, de alguna manera, pone en entredicho los límites entre los géneros literarios. El texto está escrito de una manera más cercana a lo narrativo y, a lo largo de su breve extensión, no hay ninguna referencia que organice o divida el discurso estructuralmente.

Es cierto que los hechos descritos en la pieza pueden ayudar a generar una estructura interna del texto dramático. Esto es, a pesar de que Ravenhill no aporta una organización externa, la propia trama ayuda a dividir *Pool (no water)* en bloques de contenido más o menos diferenciados.

Un primer bloque, que abarcaría desde el inicio hasta la llegada del grupo de amigos a la casa donde pasarán unos días («welcome, welcome, welcome»⁶⁰ (Ravenhill, 2015:11)), lo conformarían el contexto inicial, la historia previa de los personajes y el trayecto hasta la fabulosa mansión con piscina de la amiga exitosa. Un segundo bloque abordaría los primeros días de felicidad y de reconexión entre las amistades hasta que ocurre el accidente (hasta «And we stood and we watched. All of us»⁶¹ (2015: 14). A continuación, un tercer bloque, desde la caída hasta «But one of us first thought of taking a camera»⁶² (2015: 17), contendría las reacciones del grupo ante el accidente, la explicación de lo ocurrido y la llegada al hospital. Desde el citado momento hasta «Your friend is conscious»⁶³ (2015:20), se podría establecer un cuarto bloque que abarca el inicio del proyecto de fotografía que emprenden los amigos durante los días que su anfitriona está inconsciente en el hospital y su repentino despertar. Tras esto, el quinto bloque abordaría el cuidado de la convalesciente y su participación activa en el proyecto artístico hasta la llegada del gerente de la galería en «It had never crossed our minds that she might have other visitors so when we saw...»⁶⁴ (2015: 25). El sexto bloque sería el que contiene las inseguridades de la pandilla y las reticencias a que se apoderen de su idea y finalizaría con el borrado de todas las imágenes en «Until not a single memory of the ‘miracle of healing’ left»⁶⁵ (2015: 30). Por último, el séptimo bloque, que transcurre hasta el final, incluye el enfrentamiento del grupo con la amiga y las reflexiones finales de los miembros de la pandilla.

A pesar de que esta obra no tenga una estructura externa convencional, dividida en escenas o actos, se puede advertir que la concatenación de sucesos es lineal y está organizada de una manera bastante canónica. Los siete bloques de contenido que se han dividido en esta investigación corresponden a una organización de los hechos que están presentados ordenados en el tiempo. En este sentido, Ravenhill vuelve a hacer uso de sus estructuras anticuadas, como hacía referencia el propio autor en relación a su anterior texto analizado. Aunque la liquidez afecta a algunos elementos de composición

⁶⁰ “bienvenidos, bienvenidos, bienvenidos”.

⁶¹ “Nos mantuvimos en pie y observamos. Todos nosotros”.

⁶² “Pero uno de nosotros tuvo la idea de llevar la cámara primero”.

⁶³ “Vuestra amiga está consciente”.

⁶⁴ “Nunca se nos había pasado por la cabeza que recibiera otras visitas así que cuando vimos...”

⁶⁵ “Hasta que no quedara ni un solo recuerdo del milagro de la recuperación”.

dramatúrgica, la trama sigue estando organizada de manera que llega al público de manera clara.

6.4.2 Lenguaje

El lenguaje en *Shopping and Fucking* está definido por una fluidez del diálogo que hace que avance la acción de una manera vertiginosa. Este ritmo frenético viene a reforzar la idea del mundo acelerado y en constante cambio. Además de una sucesión de intervenciones breves de los personajes, Ravenhill emplea el recurso del *overlapping dialogue*, o discurso superpuesto⁶⁶, como herramienta para añadir aún más velocidad al lenguaje de la pieza. Tal y como sucedía en las obras de Churchill, hay ocasiones en *Shopping and Fucking* en las que un personaje no ha finalizado una frase y el siguiente ya ha comenzado con la suya, generando una superposición de los discursos. En el texto, el recurso es indicado con una barra (/), lo que significa que la intervención del siguiente personaje comenzará a partir de dicho signo. Esto denota la urgencia que poseen los personajes:

ROBBIE. Cunt. Cunt. / Cunt.
LULU. I know. I know.
ROBBIE. Hate the cunt.
LULU. That's it. Come on. / Come on.
ROBBIE. Hate him now.
LULU. Yes. Yes. Yes⁶⁷ (Ravenhill, 2019: 20).

Como contrapunto a esta cadencia vertiginosa, Ravenhill añade ciertas repeticiones que por un lado refuerzan ideas fundamentales de la pieza y por otro generan una sensación de bucle y de circularidad que también se puede encontrar en la composición de la estructura. Estas reincidencias pueden ser de palabras concretas (como se advierte en la cita precedente), de ideas o estructuras sintácticas específicas (la frase «I own him»⁶⁸, por ejemplo, se repite en numerosas escenas y subraya el tema de posesión y capitalización de las personas que aborda la obra), o de estructuras más largas. Estas últimas suelen estar

⁶⁶ En la edición de Samuel French, se especifica: “A slash in the dialogue indicates that the next actor should start their line, creating overlapping speech” (2019: 9). (“Una barra en el diálogo indica que el siguiente actor debe comenzar su intervención, creando un discurso superpuesto”).

⁶⁷ “ROBBIE. Capullo. Capullo. / Capullo.

LULU. Lo sé. Lo sé.

ROBBIE. Odio a ese capullo.

LULU. Ya está. Vamos. / Vamos.

ROBBIE. Ahora lo odio.

LULU. Sí. Sí. Sí”.

⁶⁸ “Me pertenece”.

asociadas a los momentos más narrativos de los personajes: las distintas variantes del relato de cómo Mark compró a Lulu y Robbie, presente con ligeras modificaciones en las escenas uno, trece y catorce, es un ejemplo de dichas repeticiones estructurales. También lo es el monólogo de Lulu en la entrevista de trabajo, que se repite tanto en la escena dos como en la catorce.

En cuanto a la irrupción de lo diegético en la obra, aunque tendrá mucho más recorrido en trabajos posteriores del dramaturgo, tal y como se analizará a continuación en *Pool (no water)*, es cierto que existen ciertos fragmentos en los que los personajes detienen la fluidez vertiginosa del diálogo para aportar información a modo de narración. Generalmente, Ravenhill lo utiliza en momentos en los que quiere dejar claro la exposición del discurso posmoderno de la obra: el monólogo de Robbie hablando de su anagnórisis sobre la infelicidad que produce el capitalismo en el mundo en la escena siete, las diversas intervenciones de Brian sobre los valores perdidos del mundo pretérito o los momentos ya citados en los que se realiza la narración de la compra de los personajes de Lulu y Robbie.

El lenguaje de *Pool (no water)*, por otro lado, está caracterizado por el discurso directo hacia el espectador. Los personajes cuentan su versión de los hechos como si estuvieran hablando a una cámara o al director de un documental que recoge todo lo acaecido en torno al accidente. Esto hace que el lenguaje sea cotidiano, espontáneo y que incluya correcciones, reformulaciones y un estilo desenfadado.

Okay, okay, I'm going to say it, I'm going to tell you, I'm going to tell you what I what I felt, standing in the crematorium and suddenly she's there with her Manager or whoever the, she's there and I want to scream at her:
Cunt⁶⁹ (2015: 9).

Uno de los aspectos más llamativos de la pieza son, de nuevo, las repeticiones. En esta ocasión, inundan toda la obra generando una cadencia de redundancias que refuerzan algunos de los momentos más significativos. Ejemplos de esto son «*It's fantastic fantastic fantastic fantastic*»⁷⁰ (2015: 7), «Do you remember do you remember do you remember do you remember do you remember the days? Ah yes happy happy happy happy happy

⁶⁹ “De acuerdo, de acuerdo, voy a decirlo, voy a contártelo, voy a contarte lo que sentí, estando en el crematorio y de repente ella estaba ahí con su mánager o quien co-, ella estaba allí y yo quería gritarle: zorra”.

⁷⁰ “Es fantástico fantástico fantástico fantástico”.

happy happy days»⁷¹ (2015:12), «You bitch you bitch you bitch you bitch you bitch you bitch you bitch»⁷² (2015: 15) o el «Select Delete»⁷³ (2015: 30) que se repite cuarenta y ocho veces consecutivas en la escena del borrado de fotografías. En ocasiones, las repeticiones añaden algo más de información, lo que indica probablemente la suma de otras voces que amplían la versión de lo contado anteriormente. Un ejemplo de esto es:

The crack
The cracking of her body
The harsh crack of her body against the concrete⁷⁴ (2015: 13).

Asimismo, resultan interesantes las numerosas ocasiones en las que Ravenhill modifica palabras concretas como «The pooooooooooooo!»⁷⁵ (2015: 8), «sk-iii-nn-eeee-dippppinnggg»⁷⁶ (2015:12), «digi-digi-digi-digi-cam»⁷⁷ o «h – h-h-h-h-h-h – here weeee g – g – g – gooooo!»⁷⁸ (2015: 30). Esto confiere mayor importancia a elementos que el dramaturgo pretende destacar y reincide en la idea del juego con el lenguaje para generar sensaciones en la escena. De esta manera, la palabra está al servicio de la acción. De igual forma, la puntuación del texto no se corresponde con las normas académicas. Es posible apreciar una ausencia deliberada de puntos, comas o signos de interrogación en algunos de los fragmentos de la obra, en consonancia con esta experimentación lingüística.

En general, *Pool (no water)* presenta un uso del lenguaje menos canónico que el que se advierte en *Shopping and Fucking*. Las repeticiones, que en la primera obra analizada tienen una presencia menor, aquí suponen una de las características principales de todo el texto y son mucho más numerosas y poco ortodoxas. En *Shopping and Fucking* algún personaje repetía una palabra dos o tres veces, de manera que encajaba con un discurso relativamente naturalista. En esta obra, en cambio, algunas repeticiones son tan numerosas e inverosímiles que ponen en entredicho el concepto de lo real. Los juegos con el lenguaje que realiza Ravenhill en esta pieza, además de reforzar la idea de que la palabra por sí misma no abarca todo el significado y es necesario experimentar con ella

⁷¹ “¿Recuerdas recuerdas recuerdas recuerdas esos días? Ah sí días felices felices felices felices felices felices felices”.

⁷² “Zorra zorra zorra zorra zorra zorra zorra”.

⁷³ “Seleccionar borrar”.

⁷⁴ “El golpe

El golpe de su cuerpo

El golpe duro de su cuerpo contra el cemento”.

⁷⁵ “La pisciiiiiiiiiiiiiiiiina”.

⁷⁶ “B-aa-ññ-ooo-des-nuuuuu-doss”.

⁷⁷ “cámara digi-digi-digi-digital”.

⁷⁸ “¡a-a-a-a-a-allá vvvvvvaaamos!”

para llegar a un nivel comunicativo más profundo, subrayan el carácter artificial de la representación y alejan al público de una experiencia teatral convencional. Esta abstracción refleja la imagen de un mundo más complejo que en obras anteriores del dramaturgo.

No obstante, la principal diferencia con sus trabajos previos es la ausencia total de diálogos. Al igual que ocurre con la evolución de otras dramaturgias europeas como la de Dea Loher, Ravenhill hace uso de una irrupción diegética en esta obra, en la que todo lo que ocurre es narrado por diversas voces no identificadas. Estas voces nunca interactúan entre ellas. Como mucho, hacen alguna referencia directa a un receptor externo («If you'd been in the room with us then maybe, maybe you'd have felt the same»⁷⁹ (2015:18)). Este interlocutor puede ser el público mismo o una figura desconocida que está intentando recopilar información y ante la que los personajes deben sincerarse. Este uso de lo narrativo en escena permite al dramaturgo presentar las consecuencias de un suceso y no el suceso mismo. Todo lo que se cuente está en presente histórico, esto es, conjugado en presente, pero para describir hechos pasados. De esta manera, los personajes no tienen ningún tipo de poder de cambio sobre lo ocurrido. El autor presenta un retrato de la sociedad de la transparencia que describe Han (2022). La exhibición íntima y personal a través del lenguaje puede ser una refracción de ese mundo escaparate en el que los individuos se autoimponen un régimen de exposición constante de su esfera privada. Así, la obra muestra figuras pasivas ante un mundo que les ha superado y unos sucesos sobre los que tienen una opinión, pero no un control real:

And of course as soon as we humanly can we go to the hospital.
We can't remember now. It doesn't matter. Oh of course it matters to curators it matters to historians. But to us it doesn't matter at all. But one of us first thought of taking a camera⁸⁰ (2015: 17).

Graham (2006) especifica que Ravenhill no pretende centrar su atención en los eventos o en las acciones de la obra, sino en los personajes y el público. Por este motivo, los personajes nunca se dirigen la palabra los unos a los otros. Al contrario, sólo se dirigen a la audiencia, o a esa figura que actúa como recabadora de la información y a la que, en ocasiones, intentan incluso convencer de la sinceridad de sus palabras «We do care for

⁷⁹ «Si hubieras estado en la habitación con nosotros, quizás te hubieras sentido igual».

⁸⁰ «Y por supuesto tan pronto como humanamente podemos vamos al hospital. Ya no nos acordamos. No importa. Claro que importa importa a los comisarios importa a los historiadores. Pero a nosotros no nos importa en absoluto. Pero uno de nosotros fue el primero que pensó en llevar una cámara».

her. We do genuinely – it’s very important that you should believe this bit – we do genuinely care⁸¹» (2015: 27). Así, la pieza se compone enteramente a través del uso del discurso directo y se sustituye la teatralidad del diálogo por las narraciones. Este discurso unívoco hacia otro ausente que escucha pero no responde entronca con los individuos aislados y desvinculados entre sí sobre los que teoriza el pensamiento posmoderno.

6.4.3 Personajes

Los personajes de *Shopping and Fucking* son el reflejo de la generación británica que creció durante las legislaturas de Margaret Thatcher y, como resultado, están despojados de valores morales sólidos. En este sentido, son personajes cuya desorientación vital es consecuencia del mundo acelerado que ha provocado el auge del liberalismo. En una sociedad eminentemente de consumo, en la que todo se compra y se vende, las transacciones sustituyen a las relaciones y lo económico sustituye a lo social. En palabras del propio Ravenhill, recogidas de una entrevista con Aleks Sierz:

[They are] characters whose vocabulary had been defined by the market, who had been brought up in a decade when all that mattered was buying and selling [...]. The market had filtered into every aspect of their lives. Sex, which should have been private, had become a public transaction⁸² (2001: 123).

Ravenhill emplea en esta obra lo que Sierz (2001) denomina una noción poco realista de la idea de personaje. En sintonía con las teorías dramáticas que se han abordado en este trabajo, los personajes están definidos por lo que hacen. Ello tiene que ver, en cierta medida, con que Ravenhill expone una sociedad eminentemente materialista y práctica. Sus personajes son sujetos de rendimientos que, en lugar de estar sometidos a una violencia externa, interiorizan la presión de producir y rendir al máximo, convirtiéndose en explotadores y explotados, tal y como teoriza Han (2020b). Este sujeto, aparentemente libre, vive bajo la autoimposición de metas, eficiencia y éxito, lo que le genera una violencia silenciosa e invisible que puede derivar en procesos autodestructivos o adicciones. La *autooptimación* constante derivada de la propaganda ultracapitalista a la que estos personajes están sometidos, tiene como resultado sujetos agotados y

⁸¹ “Sí que nos preocupamos por ella. De verdad. Es muy importante que te creas este fragmento. De verdad que nos preocupamos”.

⁸² “[Son] personajes cuyo vocabulario había sido definido por las reglas del mercado, personajes que habían crecido en una década en la que lo único que importaba era comprar y vender [...]. El mercado se había colado en cada aspecto de sus vidas. El sexo, que debería haber sido privado, se había convertido en una transacción pública”.

deprimidos. En relación con esto, Ravenhill expone una sociedad eminentemente materialista y práctica. Por ello, desde un prisma capitalista, lo que importa en los personajes es lo que producen, lo que realizan, más allá de otras concepciones basadas en el modelo de profundización psicologista. En palabras del autor: «They're not the product of accumulated detail, but are quite pared down and spare; they're the sum of their actions»⁸³ (Sierz, 2001: 131).

A pesar de la composición del personaje basado eminentemente en la acción, los sujetos de Ravenhill en *Shopping and Fucking* poseen características que los alinean con los personajes canónicos que describen Villanueva y del Hoyo (2021). Poseen objetivos más o menos definidos y llevan a cabo acciones lógicas para alcanzarlos. En este sentido, lo posmoderno o lo líquido en ellos tiene que ver con los discursos que enuncian, las relaciones que mantienen o su condición como individuos de rendimiento. Siguiendo a Rabellato (2001), los personajes de Ravenhill en la primera etapa de su producción dramática son ejemplos paradigmáticos de la filosofía que anuncia el final de los grandes relatos y la permutación de la realidad por la simulación. Temen a los vínculos amorosos estables, son amoraless, individualistas y basan sus relaciones en las transacciones económicas. A pesar de ello, se advierte en la dramaturgia de Ravenhill un punto de vista que indica que el verdadero espíritu humano es irrevocablemente social. «Ravenhill is profoundly moral in his portraiture of contemporary society. His vision is elliptically but recognisably social, even socialist. He addresses not the fragments, but the whole, offering us not just some explicit polaroids but the bigger picture»⁸⁴ (2001: 10).

Mark es un personaje definido por la adicción. El dramaturgo esboza un personaje agotado por las exigencias internas y sumido en un proceso de autoexplotación emocional. Es, en definitiva, un sujeto de rendimiento que se ahoga en su propia libertad y esto le conduce a la depresión. Se refugia en continuos estímulos externos para escapar de la frustración de una vida a la que no le encuentra sentido. A este respecto, las dos vías de evasión más evidentes que se muestran en el texto son su adicción a los narcóticos y a las relaciones personales: «Smack, yes, absolutely, but also people. You get dependent

⁸³ «No son producto de la acumulación de detalles, sino que son bastante sencillos y sobrios. Son la suma de sus acciones».

⁸⁴ «Ravenhill es profundamente moral en su retrato de la sociedad contemporánea. Su visión es concisa pero reconociblemente social, incluso socialista. No aborda los fragmentos, sino el conjunto, ofreciéndonos no solo algunas fotos explícitas sino el panorama completo».

on people. Like... emotional dependencies. Which are just as addictive, OK?»⁸⁵ (Ravenhill: 2019: 16). De hecho, la acción que desestabiliza el orden en la obra es su anuncio en la primera escena de que se marcha a una clínica de rehabilitación en la que no solo le tratarán su dependencia de las drogas, sino que le impondrán una norma muy clara: prohibidas las relaciones personales. La negación de cualquier tipo de apego, recurso que el personaje lleva buscando desde hace tiempo como solución ante sus problemas, le generará un conflicto interno. La represión del impulso de establecer relaciones íntimas con las personas se verá puesta en entredicho por su deseo sexual, que le hace mantener vínculos con sus parejas. A ojos del personaje, estos lazos son negativos porque su personalidad adictiva le hace centrar toda su vida en su pareja sentimental para así evitar afrontar sus propios problemas:

I have this personality, you see? Part of me that gets addicted. I have a tendency to define myself purely in terms of my relationship to others. I have no definition of myself, you see. So I attach myself to others as a means of avoidance, of avoiding knowing the self. Which is actually potentially very destructive [...]. If I don't stop myself, I repeat the patterns⁸⁶ (Ravenhill: 2019: 32 y 33).

Es por esta razón por la que intenta seguir concienzudamente la indicación de no mantener relaciones personales con la esperanza de encontrarse de nuevo a sí mismo. En este sentido, percibe la intimidad y la construcción de vínculos sólidos como algo negativo, en consonancia con las teorías posmodernas que han sido expuestas anteriormente en esta investigación. De hecho, al regresar de la clínica y confesar a Lulu y Robbie que ha decidido finalizar su manera de relacionarse con ellos y que ha mantenido relaciones sexuales con un desconocido con el que no había apego alguno, Robbie, quien era, de alguna manera, su pareja estable, le pide que le bese o que le realice una felación, pero Mark considera⁸⁶ que con él sería distinto por la historia que comparten:

ROBBIE. You can't kiss me. You fucked someone / but you can't kiss me.
MARK. That would mean something [...].
ROBBIE. (*Lets trousers drop*) Well, if you can't kiss my mouth.
MARK. No. With you — there's... baggage⁸⁷ (Ravenhill, 2019: 17 y 18).

⁸⁵ “El caballo sí, pero también las personas. Te vuelves dependiente de las personas. Como... dependencias emocionales. Que son igual de adictivas, ¿de acuerdo?”

⁸⁶ “Tengo esta personalidad, ¿sabes? Una parte de mí que siempre se vuelve adicta. Tengo una tendencia a definirme únicamente a través de mi relación con los demás. No tengo definición de mí mismo, ¿sabes? Así que me apego a los demás a un medio de evasión, de evitar conocerme a mí. Que, en realidad, es potencialmente muy destructivo [...]. Si no me detengo, repito los patrones”.

⁸⁷ “ROBBIE. No puedes besarme. Te has follado a alguien, / pero no puedes besarme.

MARK. Eso significaría algo [...].

ROBBIE. (*Deja caer sus pantalones*). Bueno, si no puedes besar mi boca...

MARK. No. Contigo hay... un pasado”.

La solución que encuentra Mark para poder seguir satisfaciendo su deseo sexual sin caer en las adictivas dinámicas de las relaciones profundas es un recurso que tiene mucho que ver con el contexto social y político del Reino Unido de los años noventa: las transacciones. Al sustituir los afectos por la compra-venta, Mark está siguiendo un razonamiento básico del capitalismo liberal: vales lo que tienes y todo se puede adquirir con dinero. Así lo define el personaje: «A transaction. I paid him [...]. And when you're paying, you can't call that a personal relationship, can you?»⁸⁸ (Ravenhill, 2019: 17). Mark se siente a salvo del vértigo de una relación más profunda al refugiarse en las frías estrategias del capitalismo. En consecuencia, reduce sus relaciones sexuales a interacciones con desconocidos a los que les paga por realizar prácticas concretas. Ante estos, pretende continuamente dejar clara la naturaleza económica del encuentro: «The important thing for me right now, for my needs, is that this doesn't actually mean anything, you know? Which is why I wanted something that was a transaction»⁸⁹ (Ravenhill, 2019: 23).

En un mundo sólido, pretérito, en el que la sociedad funcionaba, Mark había encontrado la estabilidad que buscaba. Pero el alivio vital que supone la consecución del sueño capitalista se desvaneció, debido a lo volátil que supone ese espejismo de prosperidad. El propio personaje sentencia: «I used to know what I felt. I traded. I made money [...]. And when I made money I was happy, when I lost money I was unhappy. Then things got complicated»⁹⁰ (Ravenhill, 2019: 33). Al abrir los ojos ante la liquidez del mundo, Mark se sintió perdido y buscó refugio en estímulos externos que le hicieran sentir algo, como el caballo, el café, los cigarrillos o las relaciones adictivas, incluso si para proteger sus sentimientos han de ser a través de un intercambio económico.

A partir del texto, se desprende que no es la primera vez que Mark recurre a las transacciones para relacionarse. En la primera escena, Robbie y Lulu le piden que vuelva a contar la manera en la que se conocieron y el personaje narra cómo los compró por veinte libras en un supermercado a un hombre que los poseía anteriormente. La idea de

⁸⁸ «Una transacción. Le he pagado [...]. Y cuando pagas, no lo puedes considerar una relación personal, ¿no es cierto?»

⁸⁹ «Lo importante para mí ahora mismo, para mis necesidades, es que esto no signifique nada, ¿comprendes? Por eso buscaba algo que fuera una transacción».

⁹⁰ «Solía saber lo que sentía. Comerciaaba. Hacía dinero [...]. Y cuando hacía dinero era feliz, cuando perdía dinero era infeliz. Luego todo se complicó».

presentar un mundo donde sea factible comprar y vender personas como algo natural tiene algo de distópico. El duro simbolismo que emplea Ravenhill al proponer estas dinámicas como verosímiles y comunes refuerza la idea de la mercantilización de las personas y la crítica a un sistema puramente capitalista.

El problema para los personajes, en este caso, no es haber sido comprados, pues, como se ha dicho, esa dinámica se presenta como algo totalmente común. Lo conflictivo es que Mark se los llevó a su casa y vivieron juntos, por lo que la relación económica dio paso a algo más profundo. Más adelante, Mark comienza una transacción con Gary, un menor al que ha pagado para lamerle el ano. Sin embargo, la relación va poco a poco consolidándose hasta que, tras un beso en el probador de una tienda, Mark se da cuenta de que ha vuelto a caer en su adicción por las relaciones personales:

GARY. I knew it. You've fallen for me.

MARK. Fuck. I really thought I'd broken this, you know?

GARY. Do you love me? Is that what it is? Love?

MARK. I don't know. How would you define that word? There's a physical thing, yes. A sort of wanting that isn't love, is it? No, that's, well, desire. But then, yes, there's an attachment I suppose [...]. Which means I want to be with you. Now, here, when you're with me I feel like a person and if you're not with me I feel less like a person.

GARY. So is that love then?

Say what you mean.

MARK. Yes.

I love you⁹¹ (Ravenhill, 2019: 58 y 59).

Esta recaída de Mark lleva al personaje al punto de partida: ha vuelto a establecer una relación de apego sentimental con otra pareja y, por lo tanto, ha fracasado en su rehabilitación. Al llevar a Gary al piso donde aún se encuentran Lulu y Robbie, se genera una disputa ya que, a pesar de haberles asegurado de que se había recuperado de su adicción y que no quería más relaciones, Mark habla en plural y se refiere a Gary y a él como *nosotros*, lo cual despierta las alarmas de sus antiguos compañeros. Gary afirma ante estos que Mark no necesita pagarle y que le ha dicho que lo ama. Mark, por su parte,

⁹¹ "GARY. Lo sabía. Te has enamorado de mí.

MARK. Joder. Realemente pensé que había superado esto, ¿sabes?

GARY. ¿Me quieres? ¿Es eso? ¿Amor?

MARK. No lo sé. ¿Cómo definirías esa palabra? Hay algo físico, sí. Una especie de anhelo que no es amor, ¿no? No, eso es, bueno, deseo. Pero luego sí, hay un apego, supongo [...]. Que significa que quiero estar contigo. Aquí, ahora, cuando estás conmigo, me siento como una persona y, si no estás conmigo, me siento menos como una persona.

GARY. ¿Entonces es amor?

Di a qué te refieres.

MARK. Sí.

Te quiero".

es incapaz de confirmar esto último a Lulu y Robbie debido a su inhabilidad comunicativa cuando se trata de las relaciones íntimas. Su bloqueo sentimental es tal que no consigue admitir en la esfera pública sus propias emociones. Al no poder reconocer su reincidencia abiertamente, opta por negar sus sentimientos, esquivar el conflicto y huir de la situación:

ROBBIE. Tell me what he said to you
GARY. He said: "I love you."
MARK. It wasn't those words.
GARY. Yeah, yeah. I love you. I'd be lost without you.
MARK. I never said those words.
ROBBIE. (To Gary) You're lying. Fucking lying [...].
MARK. I never said — because — look — I don't.
*Exit MARK*⁹² (Ravenhill, 2019: 67 y 68)

Durante el juego en el que intentan satisfacer la fantasía sádica de Gary —y en un intento desesperado de salvación de su ser amado— Mark procura en vano que el personaje se refugie en el amor como escapatoria a sus filias destructivas:

MARK pushes LULU away and puts his arms around GARY.
MARK. Alright. Stop now. See? You can choose this instead. You must like that.
Just to be loved.
GARY. What are you doing? [...] You've not even fucked me.
He pushes MARK away [...].
MARK. I'm just trying to show you. Because, I don't think that you have ever actually been loved and if the world has offered us no practical...
GARY. What are you?
MARK. I can take care of you.
GARY. You're nobdy. You're not what I want⁹³ (Ravenhill, 2019: 84 y 85).

Tras este rechazo, Mark se retira con un sobre de cocaína y demuestra su doble recaída: ha fallado en la recuperación tanto de su adicción a las drogas, como de su apego al amor. Cuando Lulu y Robbie se ven incapaces de llevar a término final la fantasía sangrienta de Gary, Mark y este se quedan a solas y el joven le suplica a Mark que le introduzca un

⁹² "ROBBIE. Cuéntame lo que te dijo.

GARY. Dijo: "te quiero"

MARK. No fue con esas palabras.

GARY. Sí, sí. Te quiero. Estaría perdido sin ti.

MARK. Nunca dije esas palabras.

ROBBIE. (A Gary) Estás mintiendo. Estás mintiendo, joder [...].

MARK. Nunca dije eso porque... no es verdad.

Sale MARK".

⁹³ "MARK empuja a LULU y pone sus brazos alrdeor de GARY.

MARK. De acuerdo. Parad. ¿Ves? Puedes escoger esto. Tiene que gustarte. Ser querido.

GARY. ¿Qué haces? [...] Ni siquiera me has follado.

Empuja a MARK [...].

MARK. Solo intento mostrártelo. Porque no creo que hayas sido querido realmente y si el mundo no nos ha ofrecido ninguna...

GARY. ¿Qué eres?

MARK. Puedo cuidar de ti.

GARY. Eres un don nadie. Tú no eres lo que quiero".

cuchillo en su ano a cambio de que le diga que lo ama. Mark accede inmediatamente y demuestra así lo lejos que está dispuesto a llegar por un intercambio de afecto. Pone en riesgo la vida de la persona que quiere porque su desesperación por ser amado es más fuerte que el sentimiento de protección hacia Gary. Se pone de manifiesto, de esta manera, la dimensión del conflicto interno del personaje: prioriza escuchar una muestra de amor de su amante, aunque ello implique que este muera.

En definitiva, los impulsos adictivos de Mark le han hecho volver a caer en una relación de afecto en la que se ve atrapado. Sin embargo, en la última escena, ya sin la presencia de Gary, parece que hay cierta evolución y aprendizaje en el personaje. Al encontrarse de nuevo los tres protagonistas a solas, Mark realiza una nueva narración muy similar a la que expone en la escena uno sobre la compra de Robbie y Lulu. El nuevo relato de la transacción, no obstante, en el que fantasea con una compra-venta en un mundo futuro y distópico, incluye una liberación de la mercancía adquirida. Aun cuando no ha podido librarse del apego en la práctica —acaba de demostrar su inhesión al amor de Gary en la escena anterior y ha vuelto a convivir con Robbie y con Lulu en esta escena— Mark es capaz de entender, en la teoría, que el siguiente paso es la emancipación de las personas amadas. Es un logro estático, inactivo, que no implica una peripecia dramática, pero es la mayor consecución del personaje en toda la obra:

So... a deal is struck, a transaction, I take my mutant home [...] and I say:
“I’m freeing you. I’m setting you free. You can go now”. And he starts to cry [...]. He tells me:
“Please, I’ll die. I don’t know how to... I can’t feed myself.
I’ve been a slave all my life. I’ve never had a thought of my own. I’ll be dead in a week.”
And I say: “That’s a risk I’m prepared to take”⁹⁴ (Ravenhill, 2019: 94).

Tras esto, el personaje sentencia una afirmación tan valiente como ambigua: «It’s the best I can do»⁹⁵ (Ravenhill, 2019: 94).

Gary, por otro lado, es un personaje definido por el trauma. Es un adolescente de catorce años que ha sido violado sistemáticamente por su padrastro y no ha encontrado refugio alguno en el entorno familiar o social. Vive solo en Londres y trabaja como chico de

⁹⁴ “Así que... se cierra un acuerdo. Una transacción. Me llevo a mi mutante a casa [...] y digo: “Te libero. Te pongo en libertad. Puedes marcharte” Y comienza a llorar [...]. Me dice: “Por favor, moriré. No sé cómo... No sé alimentarme. He sido un esclavo toda mi vida. Nunca he pensado por mí mismo. Estaré muerto en una semana” Y yo digo: “Es un riesgo que estoy dispuesto a correr”.

⁹⁵ “Es lo mejor que puedo hacer”.

alquiler. Su fantasía sobre el amor está filtrada por estas experiencias traumáticas. Él mismo declara que no busca una relación basada en el amor sino que, por el contrario, desea ser poseído con violencia, pero a la vez, busca alguien que cuide de él y que le entienda. Es por ello que, a pesar de que acepta la ayuda y la compañía de Mark, rechaza sus sentimientos y afirma que lo que él necesita es algo más violento, que nada tiene que ver con el romance. De nuevo, un concepto capitalista y mercantil se cuela en los sueños sentimentales de los personajes: la posesión. En palabras de Gary: «I'm not after love. I want to be owned. I want someone to look after me. And I want him to fuck me. Really fuck me [...]. And yeah, it'll hurt. But a good hurt [...] I want to be taken away. Someone who understands me»⁹⁶ (Ravenhill, 2019: 59). Además, esta querencia de una figura fuerte y dominante está directamente relacionada con la ausencia de una referencia paterna y con la relación de abuso sexual que ejercía su padrastro sobre él, tal y como determina: «I want a dad. I want to be watched. All the time, someone watching me»⁹⁷ (Ravenhill, 2019: 33). En definitiva, a lo largo del texto, Gary presenta numerosos elementos relacionados con las filias sadomasoquistas: el deseo de no tener control sobre sí mismo, la voluntad de estar despojado de elección alguna, querer ser cuidado por un ser más grande y fuerte que él o el empleo de la violencia física más extrema sobre su cuerpo como medio de liberación sexual. Esto puede tener que ver con la añoranza o la fetichización de una pretérita sociedad disciplinaria, en términos de Han (2019b), en la que existía una figura superior fuerte que tomaba todas las decisiones. Gary se encuentra, en síntesis, ahogado por su libertad y busca desesperadamente una guía férrea.

La dimensión de la oscuridad de su fantasía se va revelando poco a poco a medida que avanzan las escenas. Cuando, a cambio de dinero, Robbie le promete cumplir su utopía afectiva y sexual a través de un juego de rol, salen a la luz las implicaciones que conllevan sus deseos y la relación directa con sus traumas de la infancia. Mientras está siendo violentamente penetrado por Mark, desvela que lo que necesita es revivir algo similar a lo que realizaba su padrastro con él:

GARY. Are you him? Are you my dad?
MARK. No.
GARY. Yes. You're my dad.
MARK. I told you — no.

⁹⁶ «No busco amor. Quiero ser poseído. Quiero alguien que me cuide. Y quiero que me folle. Que me folle de verdad [...]. Y sí, dolerá. Pero será un dolor bueno [...]. Quiero que me lleven lejos. Alguien que me comprenda».

⁹⁷ Quiero un padre. Quiero ser cuidado. Todo el tiempo, que alguien me cuide».

He hits Gary [...].
I'm. Not. Your. Dad.
LULU. Leave him [...].
GARY. No. Don't stop now [...]. It doesn't end like this [...]. He gets me in the room, blindfolds me. But he doesn't fuck me. Well, not him. Not his dick. It's the knife. He fucks me — yeah — but with a knife⁹⁸ (2019: 87 y 88).

Se advierte, de esta manera, que las relaciones que establecen los personajes entre ellos son partícipes de la fluidez que caracteriza el mundo contemporáneo. En una sociedad que se encuentra en perpetua transformación y que se mueve a un ritmo frenético, es imposible establecer vínculos sólidos y duraderos. Como resultado, es preferible mantener relaciones superficiales. En el mundo líquido no hay garantías de eternidad o de compromisos duraderos. Por lo tanto, para sobrevivir, los individuos han de encontrar nuevas maneras de relacionarse. Según Bauman:

Invertir unos sentimientos fuertes en tu relación de pareja y prestar un juramento de lealtad a esta implica un riesgo enorme [...]. El de las uniones flexibles y básicamente revocables ha reemplazado al modelo de unión interpersonal «hasta que la muerte nos separe» que, nos guste o no, todavía estaba vigente (2018: 130).

Esta imposibilidad de Gary de relacionarse de una manera sana con el otro revela, una vez más, un fallo del sistema. Que el joven no pueda establecer vínculos estrechos basados en el amor y la confianza con otros personajes no es un capricho, es el resultado de una estructura social, política y económica que ha empujado a los personajes a estos modelos relacionales.

I wanted the power situation [...] to be dialectical [...]. [Gary] seems to be the victim, but actually it's the others who have become victims because he's led them to a point where he expects them to do something which horrifies them [...]. There's something more complex going on than just a simple opresor and oppressed. It's more ambiguous⁹⁹ (Sierz, 2001: 131).

Al contrario que Mark, quien presenta un mayor número de contradicciones y conflictos internos, Gary desea con todas sus fuerzas llevar a término sus deseos más oscuros y está

⁹⁸ “GARY. ¿Eres él? ¿Eres mi padre?

MARK. No.

GARY. Sí. Eres mi padre.

MARK. Ya te lo he dicho: no.

Golpea a GARY [...]

No. Soy. Tu. Padre.

LULU. Déjalo [...]

GARY. No. No pares ahora [...]. No acaba así [...]. Me lleva a la habitación, me venda los ojos. Pero no me folla. Bueno, no él. No con su polla. Es el cuchillo. Me folla, sí, pero con un cuchillo”.

⁹⁹ “Quería que la situación de poder [...] fuera dialéctica [...]. [Gary] parece la víctima, pero realmente son los demás quienes se han convertido en víctimas porque él les ha llevado hasta un punto en el que espera de ellos que hagan algo que les horroriza [...]. Hay algo más complejo que un simple opresor y un oprimido. Es más ambiguo”.

dispuesto a cualquier cosa con tal de conseguirlo. La valentía del personaje radica en el conocimiento pleno de sus filias sexuales sádicas y el arrojo con el que posee la voluntad de llevarlas a cabo. Su autodestrucción no pivota en torno a la adicción a sustancias o a las relaciones, sino que es su medio para liberarse del trauma y el dolor. Únicamente cruzando los límites de su fantasía conseguirá ser feliz y está determinado a realizarlo.

Asimismo, Gary sirve como vehículo para una serie de consideraciones sumamente interesantes que realiza Ravenhill en esta obra en cuanto a la despersonalización de las relaciones humanas o al efecto que ejerce el capitalismo sobre las mismas. Cuando el adolescente conoce a Mark, mantienen una conversación acerca de que, en el futuro, no hará falta ni siquiera tratarse en persona porque todo será virtual. Cada uno será como quiera en la red y no será necesaria la interacción real. Esto tiende un puente con el personaje de Donny en *Faust is Dead* y, de nuevo, viene a subrayar la deshumanización que retrata el dramaturgo en su teatro. Por otro lado, el ejercicio de la prostitución de Gary también proporciona numerosas observaciones acerca de la capitalización de las relaciones humanas, que no deja de ser el eje central de la pieza. Es razonable que el personaje pague a Robbie con el fin de experimentar su propia fantasía ya que está absolutamente inmerso en el mundo del capitalismo en el que todo se mide por una transacción. La moral está exenta en la ecuación de la compra-venta y, en consecuencia, los personajes solo miden sus acciones con respecto a los valores del mercado. En palabras de Gary: «Someone wants something and they're paying, then you do it. Nothing right. Nothing wrong. It's a deal»¹⁰⁰ (Ravenhill, 2019: 88).

Robbie y Lulu completan la nómina de personajes jóvenes de la pieza. Ambos son compañeros de piso de Mark y, de cierta manera ambigua, también son sus compañeros sentimentales. Recuerdan, en un sentido, a personajes beckettianos en tanto que son individuos comprados y, sobre todo, sometidos o esclavizados, tal y como se puede advertir en *Esperando a Godot* o en *Fin de partida*. No obstante, los roles de sumisión parecen ambivalentes en esta suerte de *trieja* que propone Ravenhill, ya que en la primera escena el espectador ve a Mark en una situación máxima de vulnerabilidad, puesto que está vomitando mientras que Lulu y Robbie le cuidan. Dentro de este triángulo amoroso, resulta evidente que Robbie mantiene un mayor apego, presenta más dependencia hacia

¹⁰⁰ «Alguien quiere algo y paga, así que tú lo haces. No hay nada correcto, nada incorrecto. Es un trato».

los otros personajes y es más débil. Es despedido de su trabajo, es incapaz de llevar a cabo la venta del éxtasis que le encomiendan, etc. En estas ocasiones, es Lulu quien tiene que solucionar estos problemas. Por otro lado, Robbie expresa sus celos y su dolor en la escena tres de manera más explícita, tras el anuncio de Mark de abandonarles. Asimismo, es el que tiene una reacción más violenta hacia Gary cuando Mark lo introduce en el apartamento.

La condición más vulnerable del personaje no impide que, a través de sus palabras, se sentencien algunas de las reflexiones fundamentales de la pieza. Durante la escena doce, Robbie confronta el idealismo de Gary acerca de la existencia de ese hombre fuerte ideal que le salvará con una consideración directamente relacionada con la teoría posmoderna del fin de los grandes relatos en la que se ha insistido con anterioridad en esta investigación. De esta manera, Ravenhill subraya que el hecho de componer esta historia fraccionada, con personajes perdidos que presentan comportamientos muy vinculados a las teorías sociológicas acerca de la aceleración del mundo y la liquidez de las relaciones humanas no es algo casual. Hay una voluntad deliberada de realizar un retrato de la realidad posmoderna, tal y como se advierte en estas palabras del personaje de Robbie:

A long time ago there were big stories. Stories so big you could live your whole life in them. The Powerful Hands of the Gods and Fate. The Journey to Enlightenment. The March of Socialism. But they all died or the world grew up or grew senile or forgot them, so now we're all making up our own stories. Little stories.¹⁰¹ (Ravenhill, 2019: 69).

En este sentido, es uno de los personajes de la pieza con mayor conciencia realista. Al igual que en su monólogo de la escena nueve, en el que cuenta cómo se abstrae de sí mismo y es capaz de ver el sufrimiento que genera el capitalismo en lugares como Ruanda, en esta ocasión Robbie explica de manera muy clara lo que supone vivir en los acelerados márgenes de la realidad posmoderna. Las grandes convicciones han muerto, no existen los relatos ancestrales y sólidos sobre Dios, o la justicia. Por ello, la juventud se ha encontrado de frente con los añicos de las certezas pasadas y no le ha quedado más remedio que recomponer pequeñas historias con los retazos de una sociedad caduca. Están haciendo, tal y como afirma Mark en la última escena, lo mejor que pueden.

¹⁰¹ “Hace mucho tiempo, había grandes historias. Historias tan grandes que podías vivir toda tu vida en ellas. Las poderosas manos de los dioses y el destino. El viaje hacia la Ilustración. La marcha del socialismo. Pero todas murieron o el mundo maduró o se volvió senil o las olvidó. Así que ahora estamos inventando nuestras propias historias. Historias pequeñas”.

Tanto Robbie, como Gary y Mark dibujan distintas facetas de la crisis de la masculinidad que aborda Ravenhill en esta obra. De acuerdo con Sierz (2001), estos tres personajes aportan nuevos tipos de figuras masculinas que, hasta entonces, no estaban siendo vistas como hegemónicas. Por un lado, Gary como una víctima de violación que desea su propia muerte. Por otro, Mark como un hombre adicto a las drogas y emocionalmente dependiente y, por último, Robbie como un hombre bisexual sumiso ante la voluntad de sus amantes. Frente a estas figuras masculinas débiles, Ravenhill esboza el personaje de Lulu como el contrapunto resolutivo.

Lulu ocupa el rol de practicidad dentro de este grupo de jóvenes desorientados. Con respecto a los hombres de la pieza, presenta una actitud mucho más susceptible hacia las dinámicas de posesión y de compra-venta que se producen en la obra y en las que está involucrada. En una ocasión llega a afirmar: «You don't own us. We exist. We're people. We can get by. Go»¹⁰² (Ravenhill, 2019: 5). Esto denota una fortaleza que no poseen los personajes masculinos. La singularización es especialmente evidente durante la escena siete. En ella, Lulu está curando las heridas a Robbie en una sala de espera, ya que él ha sido incapaz de cumplir la tarea que le encargó su compañera y, como consecuencia, ha sido agredido físicamente. Durante esta escena, Lulu le consuela, le cuida, incluso le llega a realizar una masturbación, pero Robbie no puede mantener la erección —lo que, de nuevo, hace hincapié en su debilidad—. Cuando finalmente él confiesa que no ha podido vender el éxtasis porque lo consumió y se lo regaló a chicos atractivos que estaban en la discoteca, Lulu estalla contra él y sentencia una de las frases que evidencia tanto su descontento con las dinámicas en las que se ha visto envuelta como la diferenciación de géneros de la pieza: «Boys grow up, you know, and stop playing with each other's willies [...]— There are people out there who need me. Normal people who have kind tidy sex and when they want it. And boys? Boys just fuck each other»¹⁰³ (Ravenhill, 2019: 40).

En general, el personaje reclama su independencia de manera notoria. Es posible advertirlo, de forma metafórica, en su insistencia en no compartir las bandejas de comida preparada. En varias escenas insiste en que no es posible dividir la comida porque son

¹⁰² “Tú no nos posees. Existimos. Somos personas. Nos las podemos arreglar. Máchate”.

¹⁰³ “Los niños crecen, ¿sabes? Y dejan de jugar con sus colitas. Hay gente ahí fuera que me necesita. Personas normales que tienen sexo suave y ordenado y cuando quieren. ¿Y los chicos? Los chicos solo se follan entre ellos”.

bandejas creadas para ser comidas individualmente («they're really not made for sharing it. It's difficult»¹⁰⁴ 2019: 19)). Esta presión por vivir desvinculada de los demás entronca con el sujeto de rendimiento aislado, obsesionado por la productividad —el personaje no cesa en su búsqueda de trabajos durante toda la pieza— y por la optimización constante —incluso en su tiempo libre en el apartamento, intenta recaudar dinero con las llamadas eróticas—. El individualismo, en el marco de la aceleración contemporánea, se convierte, pues, en una consecuencia directa de la disolución de las estructuras colectivas estables.

A pesar de esta contundencia, se aprecian momentos de flaqueza que le confieren contraste y vulnerabilidad. En la escena doce, por ejemplo, ella es la que ha desconectado los teléfonos porque es incapaz de soportar el ajetreo constante de las llamadas eróticas con el fin de recaudar el dinero que deben a Brian. Otro de los momentos de debilidad de Lulu es su narración del atraco que presenció, en el que no consiguió realizar acción alguna para impedir el delito. Esta disociación del personaje, derivada de la inhabilidad de acción frente a las vertiginosas acciones de un mundo acelerado, también es explorada por el autor en *Faust Is Dead*. En esta ocasión, Lulu la describe de la siguiente manera: «It's like it's not really happening there — the same time, the same place as you. You're here. And it's there. And you just watch»¹⁰⁵ (Ravenhill, 2019: 29). De esta manera se expresa una de las reacciones ante la liquidez del mundo, que ya ha sido anotada en este trabajo: el agotamiento y la inacción.

En síntesis, estos cuatro personajes jóvenes son la representación de un colectivo desorientado, que presenta una ausencia de valores y que está buscando nuevas maneras de relacionarse en un mundo sin certezas y en constante cambio. De hecho, sus nombres son los de artistas pop reconocibles: Mark, Gary y Robbie son los integrantes de la banda Take That y Lulu es una mítica artista pop británica, especialmente famosa en los años sesenta y setenta. Así, en lugar de poseer identidades construidas desde la interioridad, funcionan como etiquetas superficiales impuestas por la cultura de masas. Son marcas dentro del mercado o sujetos artificiales y consumibles. El dramaturgo realiza, de esta manera, un retrato de la juventud de los noventa, privada de una narrativa propia. En palabras de propio Ravenhill:

¹⁰⁴ «De verdad que no están hechas para compartir. Es difícil».

¹⁰⁵ «Es como si no estuviera pasando ahí. En el mismo momento, el mismo lugar que tú. Estás aquí. Y eso allí. Y sólo miras».

[They] are just trying to make sense of a world without religion or ideology [...]. They're kids without parental guidance — they're out there on their own having to discover a morality and a way to live as they go along [...]. They are quite tough and optimistic, they keep on trying new schemes, they don't moan¹⁰⁶ (Sierz, 2001: 130).

En contrapunto con este grupo de personajes jóvenes se encuentra Brian, un empresario de mediana edad que personaliza en sí mismo el sistema capitalista y realiza una constante alabanza de un pasado idílico en el que las nociones del mundo estaban más claras. Brian funciona de manera ambivalente. Por un lado, ejerce el rol de antagonista, al poner a Lulu y Robbie contra las cuerdas y potenciar la tensión dramática del conflicto de la venta de las pastillas de éxtasis. En este sentido, sus contadas apariciones —en la escena dos, nueve y catorce— suponen para los personajes jóvenes un amenazante recordatorio de que el sistema les vigila y les está empujando a la acción. Por otro lado, el personaje es transmisor de todo el discurso materialista y procapitalista que, de manera irónica, envuelve toda la pieza. Estas lecciones del empresario van a ir modelando las acciones de los personajes, especialmente las de Robbie y Lulu.

En Brian se encuentran numerosas referencias a un pasado idílico en el que los valores morales estaban más claros y la humanidad vivía en una armonía casi divina. Es lógico que sea el personaje de más edad y de mayor poder adquisitivo el que verbalice de esta manera las virtudes del mundo pretérito:

Once it was paradise [...]. And you could hear it — Heaven singing in your eyes. But we sinned, and God [...] took away music until we forgot we even heard it but sometimes you get sort of a glimpse — music or a poem — and it reminds you of what it was before all the sin¹⁰⁷ (Ravenhill, 2019: 47).

Para Brian, la juventud está perdida porque adolecen de un valor claro que les guíe. Al perder la solidez que sustentaba la sociedad, se encuentran desorientados y sumidos en una profunda crisis vital. Es necesario que encuentren un faro que les diriga en la incertidumbre del mundo:

We need something. A guide. A talisman. A set of rules. A compass to steer us through this everlasting night. Our youth is spent searching for this guide until, we... some give

¹⁰⁶ Simplemente están intentando encontrar el sentido en un mundo sin religión o ideología [...]. Son chicos sin guía parental. Están ahí fuera por su cuenta y tienen que descubrir una moralidad y una manera de vivir a medida que avanzan [...]. Son bastante duros y optimistas, siguen buscando nuevos esquemas, no se quejan”.

¹⁰⁷ “Antes, era un paraíso. Y podías oírlo: el Cielo cantando ante tus ojos. Pero pecamos y Dios [...] se llevó la música hasta que incluso olvidamos que la oíamos, pero, en ocasiones, te llega un pequeño retazo, una canción o un poema, y eso te recuerda cómo todo era antes del pecado”.

up. Some say there is nothing. There is chaos [...]. This is too awful to contemplate. This we deny¹⁰⁸ (Ravenhill, 2019: 90).

El personaje sustituye el valor que anteriormente ordenaba el mundo, Dios, por uno más actual: el dinero. Al preguntarle a los personajes que cuáles son las primeras palabras de la Biblia, Brian les aclara que estas son «get the money first»¹⁰⁹ (2019: 91) y, como moraleja final, les ofrece esta lección:

BRIAN. It's not perfect, I don't deny it. We haven't reached perfection. But it's the closest we've come to meaning. Civilisation is money. Money is civilisation. And civilisation — how did we get here? By war, by struggle, kill or be killed. And money — it's the same thing, you understand? The getting is cruel, is hard, but the having is civilisation. Then we are civilised. Say it. Say it with me. Money is...
Pause

SAY IT. Money is...
LULU AND ROBBIE. Civilisation¹¹⁰ (2019: 91).

Tras haberles enseñado la lección y haber comprobado que la han aprendido y aplicado, ya que han conseguido el dinero que le debían por las pastillas de éxtasis, Brian considera que Lulu y Robbie están salvados, pues han descubierto que el dinero es la solución a sus problemas. Por ello, les condona la deuda y les permite quedarse con la recaudación de su trabajo. La instrucción está clara: «You understand this (*indicates the money*) and you are civilised»¹¹¹ (2019: 92). Este elogio a lo material y al trabajo indica el contexto socioeconómico liberal en el que se desarrolla la pieza, que condiciona profundamente el desarrollo de la trama y los personajes. Además, Brian insiste en numerosas ocasiones en la importancia de legar esta información para las generaciones futuras. A través de la narración sobre su hijo en la escena novena o a través de las recurrentes referencias a la película *El Rey León* —en un uso de elementos de la cultura pop como ocurría en *Some explicit polaroids*—, incide en que lo más importante es trasladar a los jóvenes esta idea. Funciona, así, casi como un gurú, un guía espiritual que viene a traerles a estos jóvenes

¹⁰⁸ “Necesitamos algo. Una guía. Un talismán. Un conjunto de reglas. Una brújula para guiarnos por esta noche eterna. Pasamos nuestra juventud buscando esta guía hasta que... algunos, lo abandonan. Algunos dicen que no hay nada. Que lo que hay es caos [...]. Esto es demasiado terrible para contemplarlo. Esto lo negamos”.

¹⁰⁹ “Coge el dinero primero”.

¹¹⁰ “BRIAN. No es perfecto. No lo niego. No hemos llegado a la perfección. Pero es lo más cerca que hemos llegado. La civilización es dinero. El dinero es civilización. Y a la civilización, ¿cómo llegamos? Mediante guerra, mediante lucha, matar o ser matado. Y el dinero es lo mismo, ¿comprendéis? Conseguirlo es cruel, es duro, pero tenerlo es la civilización. Solo entonces estamos civilizados. Decidlo. Decidlo conmigo. El dinero es...”

Pausa

DECÍDLO. El dinero es...

LULU y ROBBIE. La civilización”.

¹¹¹ “Entendéis esto (*señala el dinero*) y estáis civilizados”.

perdidos la salida: el dinero. Es, por supuesto, un cierre irónico, ya que al finalizar la pieza los personajes se encuentran prácticamente en la misma casilla de salida que como empezaron.

Este desenlace refleja una lógica ultracapitalista acelerada en la que el valor se mide en términos económicos y en la que el objetivo central es la rapidez para obtener ganancias. El discurso de Brian insta a los personajes a seguir convirtiéndose en sujetos de rendimiento que deben producir, consumir y resolver sus problemas con eficacia sin tiempo para la pausa o la reflexión. No obstante, el cierre irónico de la pieza evidencia la naturaleza agotadora de esta aceleración: aunque se premie el éxito material inmediato, las condiciones estructurales que generan precariedad y desasosiego persisten y atrapan a los individuos en un bucle sin salida real. Ravenhill demuestra, de esta manera, que los intentos del capitalismo de proporcionar una solución a los problemas de la sociedad son estériles.

La noción de personaje en *Pool (no water)*, en contraposición, es mucho más difusa. Para empezar, como ya se ha especificado con anterioridad, Ravenhill no divide el discurso entre interlocutores, por lo que no es posible, en una lectura del texto, discernir cuántos personajes están interviniendo o quién dice qué. En la edición de Samuel French se añade «The original production had four speakers — A, B, C, D. Other productions don't have to follow this»¹¹² (2015: 5). Por lo que está claro que, a pesar de que en edición se presente como un monólogo, el texto está concebido para que, desde la dirección, se decida cuántos personajes aparecerán en escena y se deja totalmente libre la asignación de los discursos a cada voz. Acerca de los criterios para esta división, el director de la primera producción de la obra aclara:

The first step was to simply divide the text up between the performers assigning lines A, B, C, D. Where this did not seem consistent or where other possibilities presented themselves, we simply changed the order to suit [...]. The interesting thing about this text for performers is that it does not claim to have any character consistency [...]. By splitting the text we find new characters who share aspects of the same story but also appear to have individual opinions¹¹³ (2006: 13).

¹¹² “La producción original tenía cuatro interlocutores: A, B, C, D. Otras producciones no tienen por qué seguir esta división”.

¹¹³ “El primer paso fue, simplemente, dividir el texto entre los intérpretes asignando intervenciones A, B, C, D. Cuando esto no parecía coherente o cuando se presentaban otras posibilidades, cambiábamos el orden para que se ajustara [...]. Lo interesante de este tipo de texto para intérpretes es que no pretende tener ninguna coherencia de personaje [...]. Al dividir el texto encontramos nuevos personajes que comparten aspectos de la misma historia, pero que también parecen tener opiniones individuales”.

La posibilidad azarosa de crear personajes de una manera aleatoria sobre el texto original indica que Ravenhill no pretende centrar la obra en torno a personajes canónicos individuales, sino que su objetivo atiende a lo grupal, a lo colectivo. Es posible crear cuantos personajes se quiera a partir del texto porque están despojados de toda coherencia y concreción: solo se definen mediante su adhesión o no al grupo. Es la identificación de dicho grupo y sus dinámicas internas lo que, como trasunto de lo que ocurre en la sociedad, interesa al dramaturgo británico. En este sentido, se relacionan con los personajes difuminados que hemos descrito previamente y con la nueva noción de personaje sobre la que teoriza López Antuñano:

El personaje, hasta ahora, articulaba la relación entre texto y escena; a su vez movía la acción dramática, desapareciendo el dramaturgo tras él. Sin embargo, en las Nuevas Escrituras Escénicas los personajes pierden «marcadores físicos», referencias sociales, contextualización histórica y presencia psicológica; [...]. El personaje que en el drama contemporáneo ganó en singularidad y proximidad, ha perdido [...] todos los rasgos funcionales (2018: 27).

A través de la exposición de la cuadrilla de amigos, Ravenhill desarrolla una historia sobre la pertenencia, sobre el éxito y sobre los vencedores y vencidos en un mundo eminentemente capitalista y acelerado. Dentro de este grupo, por supuesto, no hay nombres, ya que el dramaturgo desposee a los integrantes del clan de toda individualidad. La manera de referirse a todos los personajes se realiza a través de pronombres. Resulta interesante la elección deliberada del uso del *yo* o del *nosotros* según interese a la voz hablante identificarse como parte del conjunto o como ente particular dentro de la masa. Además, a la enemiga, la compañera que ha triunfado y que ahora tiene una casa con piscina, se la denomina por lo general como *ella*.

This is a text that addresses the central, absent character only as 'she', It is also about the 'Group'. Within that the characters recount and express opinions while making a clear choice to use wither 'we' or 'I'. There are times they are talking from within the group [...]. And then there are times when they choose to speak as individuals, using 'I' or referring to 'my work'¹¹⁴ (2006: 16).

Esto marca una diferenciación entre lo individual, lo colectivo y lo ajeno. A lo largo del texto, son numerosas las ocasiones en las que el grupo de amigos se identifica como tal y evidencia la importancia de pertenencia al clan y las reglas que lo rigen. De hecho, se refieren a esta unión como *the Group*, en mayúscula, como si fuera un nombre propio.

¹¹⁴ “Este es un texto que se dirige al personaje central y ausente únicamente como ‘ella’. También trata sobre ‘el Grupo’. En ese marco, los personajes relatan y expresan opiniones mientras toman una clara elección de emplear ‘nosotros’ o ‘yo’. Hay ocasiones en las que hablan desde dentro del grupo [...]. Y, luego, hay momentos en los que eligen intervenir como individuos, usando ‘yo’ o refiriéndose a ‘mi trabajo’”.

Este es el personaje principal de toda la obra y opera como una sociedad que tiene leyes propias cuya desobediencia acarrea consecuencias. Por ejemplo, en el siguiente fragmento, una voz dentro de la pandilla acusa a la amiga exitosa —en un desahogo personal, pues esta no se encuentra presente— de la muerte de dos integrantes del grupo, debido a sus triunfos profesionales:

None of us was meant to be wealthy, none of us was meant to be recognised, none of us was meant to fly. We're the Group. And there's balance. And you took away the balance. One of us goes up, then one of us goes down. It's a natural law. Don't you understand the most basic natural laws?¹¹⁵ (2015: 10).

Esta idea se mantiene durante toda la pieza. Los integrantes del grupo, todos ellos artistas, consideran que deben actuar como un ente unido y que la traición a esta regla fundamental acarrea un desequilibrio trágico. En la colectividad y en la pertenencia se encuentra el éxito y la felicidad. Esto se advierte, por ejemplo, en el bloque cuatro, cuando estos personajes se han organizado para cuidar a su amiga-enemiga inconsciente en el hospital: «And we feel together. We feel as one. There is a job of work to do and we are doing it [...]. We're the Group! We're the Group! We're the Group!»¹¹⁶ (2015: 19 y 20).

Los únicos personajes a los que se les concede un nombre dentro de la pandilla, son aquellos que han fallecido. Como si la muerte les otorgara esa distinción. Como si, únicamente al desaparecer, pudieran recuperar su identidad fuera del Grupo. Es el caso de Sally, de la que se narra su convalecencia de un cáncer que le afectó los huesos hasta que perdió la vida, o de Ray, que falleció a consecuencia de complicaciones del VIH. Estas muertes, además de subrayar la condición de perdedores o vencidos en la dinámica que rige la pieza —tema que se desarrollará más adelante—, son catalizadoras para que las voces dentro del clan de amigos reflexionen sobre otro de los temas que articulan la obra: la utilidad del arte ante los problemas del mundo. El pesimismo que orbita en torno a los personajes de esta camarilla se identifica de una manera muy evidente en pasajes como en los de la descripción de la muerte de Sally, en el que llegan a manifestar: «Suddenly all the art was worth nothing, it is nothing, it means nothing. Sally has gone and Art did nothing and Art could do nothing and Death is big and we are small and really

¹¹⁵ “Se suponía que ninguno de nosotros iba a ser rico, ninguno iba a ser reconocido, ninguno iba a volar. Somos el Grupo. Y hay equilibrio. Y tú te llevaste ese equilibrio. Si uno de nosotros sube, uno de nosotros baja. Es una ley natural. ¿No comprendes las más básicas leyes naturales?”

¹¹⁶ “Y nos sentimos juntos. Nos sentimos unidos. Hay un trabajo que hacer y lo estamos haciendo [...]. ¡Somos el Grupo! ¡Somos el Grupo! ¡Somos el Grupo!”

we're nothing, we're nothing»¹¹⁷ (2015:9). Las mayúsculas utilizadas en *Death* y *Art* resultan llamativas, ya que personifican los dos conceptos enfrentados en la reflexión del Grupo. Al igual que ellos se consideran los vencidos en el juego de la vida, el arte ha sido derrotado por una fuerza superior contra la que no tienen ningún poder de acción: la muerte y el mercado. En definitiva, los personajes no hacen otra cosa que plantear: ¿Tiene sentido producir arte en un mundo líquido? Así, el Grupo reflexiona sobre una serie de relaciones entre la vida, el arte y la muerte que Bauman resume como «¿Puede la cultura sobrevivir a la devaluación de lo duradero, a la muerte de lo infinito? ¿Es la 'primera víctima colateral' de la victoria del mercado de consumo?» (2014: 84). La concepción oscura y desesperanzada acerca de la vida, de la existencia y de la creación artística entronca con la frustración vital de los personajes, atrapados en un mundo acelerado en el que no consiguen ser felices. Es por ello que muchos hablan abiertamente de ser adictos a los barbitúricos, a las inyecciones de heroína o a diversas vías de autodestrucción y son, en definitiva, sujetos agotados y sobrepasados por la sociedad de rendimiento.

Este Grupo, por supuesto, está creado por la suma de individualidades. En ocasiones, dichas voces particulares se alzan dentro de la cuadrilla para dejar constancia de un punto de vista o de debilidades peculiares dentro de lo colectivo. De acuerdo con Graham (2006), esto permite mostrar personajes que pueden tanto regodearse placenteramente como mostrar rechazo ante las decisiones despiadadas que toman como grupo, dependiendo de si en el momento se identifican como individuos o se esconden tras la máscara de la masa.

One of us decided to show her the images. Well — I can't remember which...
I don't think it was me but...
Maybe I could have...
Anyway one of us — we were — what? — all in the room and there was something about
her smile then, the way she looked at us as we cared for her.
I feel she was accusing me and I...¹¹⁸ (2015: 22).

It's at moments like this that I find my depependency issues really emerge? Because I
want to — oh Counsellor— I want to be part of the Group that's what I want so much but

¹¹⁷ “De pronto todo el arte no vale nada, no es nada, no significa nada. Sally se ha ido y El Arte no pudo hacer nada y La Muerte es grande y nosotros somos pequeños y realmente no somos nada, no somos nada”.

¹¹⁸ “Uno de nosotros decidió mostrarle las imágenes. Bueno, no recuerdo quién...

No creo que fuera yo, pero...

Puedo haber sido...

En cualquier caso, uno de nosotros. Estábamos, ¿qué?, todos en la habitación y había algo en su sonrisa en ese momento. En la manera en que nos miraba mientras la cuidábamos.

Sentí que me estaba acusando y yo...”

if they won't maybe I've excluded mmmm ah shit there's no fucking needles in this fucking room¹¹⁹ (2015: 22)

Asimismo, esto permite tener diferentes puntos de vista sobre un mismo hecho, lo cual crea tensión ante una obra tan narrativa y despojada de acción. La exposición de los hechos como algo no objetivo sino como la suma de las visiones subjetivas de cada integrante del Grupo aporta, en consecuencia, un interés añadido. Esto conlleva un ejercicio de recepción activa por parte del espectador, quien tendrá que recolectar los pedazos y componer una visión propia de lo sucedido.

La pertenencia al Grupo no está libre de conflicto. Encontrarse integrado en una sociedad aporta tranquilidad y confort, pero la imposibilidad de destacar dentro de sus límites genera disputas internas entre los integrantes de la misma. Especialmente, cuando este colectivo se identifica como los perdedores frente a una enemiga vencedora que, al haber traicionado y abandonado la comodidad del clan, ha triunfado en el hostil y mercantilista mundo exterior. Esta antítesis entre la convicción de estar en el lado bueno de la historia y los celos del éxito social y económico ajeno —y la envidia que sostiene toda esta pugna interna— lleva a que la solidez colectiva del grupo muestre grietas que ponen en evidencia su imperfección. Cuando la amiga despierta, decide que quiere que el Grupo siga tomando fotografías de su proceso de recuperación. De pronto, aparece en el hospital el gerente de una galería de arte y los amigos comprenden que ahora el trabajo le pertenece a ella (es su cuerpo, su accidente, su convalecencia). Esto despierta el rencor descrito en este párrafo:

And she has everything and we have — oh — nothing.
I can't do this any fucking longer you know? Give me a break. Let me succeed.
She would claim the images and we would be back in the bohemian quarter doing — oh — very good work with the underprivileged. But be honest — I've done my dues — I want to be privileged¹²⁰ (2015: 25).

La envidia presente en los integrantes del Grupo, además, se ve reforzada, por lo general, por una debilidad física. Esto consolida la visión del mundo que compone Ravenhill en la pieza como una lucha entre vencedores y vencidos. Asimismo, subraya la idea del

¹¹⁹ “Es en momentos como este cuando mis problemas de dependencia realmente salen a flote. Porque quiero, oh Consejero, quiero formar parte del Grupo eso es lo que más quiero pero si ellos no quieren quizás yo me he expulsado mmmm ah mierda no hay ni una puta aguja en esta habitación”.

¹²⁰ “Y ella lo tiene todo y nosotros no tenemos, oh, nada. No puedo seguir haciendo esto, joder. Dame un respiro. Déjame triunfar. Ella iba a reclamar las imágenes y hubiéramos vuelto al barrio bohemio a hacer, oh, muy buenos trabajos con los menos privilegiados. Pero seamos honestos, he cumplido con mis deberes, quiero ser privilegiado”.

equilibrio social que rige el universo de *Pool (no water)*: mientras ella triunfa, ellos deben fracasar, si ella cae, el Grupo se refuerza, pero mientras ella se recupera, ellos deben debilitarse y enfermarse:

It is our job to make her happy. And she loves this. And she grows stronger every day.
While we... we... we actually started to feel rather sickly, you know?
I have headaches. I have migraines. This morning I slipped while shaving and see the see
the cut [...]
Doctor doctor I think the pool boy may have passed on something fungal. I'm yeasty and
I want to cry about it¹²¹ (2015: 24).

La ambigüedad con la que los personajes del Grupo hablan sobre sus sentimientos va aclarándose de manera progresiva en el texto y, hacia el final de la obra, parece que encuentran descanso y paz en presentarse como seres imperfectos. De alguna manera, en el reconocimiento de su debilidad, hallan el reposo que no han conseguido durante toda la narración de los hechos. Una de las voces dentro de la camarilla de amigos llega a decir: I thought I was clean [...] But I'm not [...] I'm a user and I always will be [...]. Isn't it fucking great? Because I know who I am [...]. I'm a userjunkiecutcrackwhorefeelmyKholecuntedtwat that's me and it feels... fucking great¹²² (2015: 29). Esa comprensión de la propia naturaleza defectuosa de los seres humanos tiene una doble lectura: por un lado, los personajes triunfan en la difícil tarea de conocerse a sí mismos y de aceptarse tal y como son. Por otro, la concepción negativa de sí mismos —causada por el fracaso artístico, el fracaso personal, las pérdidas personales de integrantes del grupo que han fallecido y la sensación de imposibilidad de prosperidad— les facilita la caída en espiral hacia los hechos que se narran al final de la pieza y les hace declinar hacia un pesimismo existencial: «I wish I had AIDS or cancer [...] so I didn't have to suffer the drip-dripdrip-indignity of the everyday drag of life»¹²³ (2015: 31).

En contraposición a estos personajes, se encuentra la figura de *ella*. Es un personaje ausente y toda la información que se conoce es aquella que aportan los personajes del

¹²¹ “Es nuestra labor hacerla feliz. Y a ella le encanta. Se fortalece cada día. Mientras nosotros... Nosotros... Realmente nosotros empezamos a sentirnos bastante enfermos, ¿sabes? Yo tengo dolores de cabeza. Yo tengo migrañas. Esta mañana me equivoqué al afeitarme y mira el corte [...] Doctor doctor creo que el chico de la piscina pudo haberme contagiado algo fúngico. Estoy como con hongos y quiero llorar”.

¹²² “Creí estar limpio [...] Pero no lo estoy [...] Soy un adicto y siempre lo seré [...] ¿No está de puta madre? Porque sé quién soy [...]. Soy un adictoyonkigilipollasunazorraporelcracksientemiagujeroniñatoasqueroso ese soy yo y me siento... de puta madre”.

¹²³ “Ojalá tuviera sida o cáncer [...] así no tendría que sufrir el goteo-goteo-goteo-indignidad del arrastre cotidiano de la vida”.

Grupo. En las alusiones, se la presenta como una artista exitosa, que en un principio perteneció a la cuadrilla, pero se alimentó de la debilidad de sus miembros para escalar hasta el triunfo. De hecho, las piezas que le dieron nombre artístico utilizaban condones usados, sangre y fluidos de Ray, el miembro del Grupo que falleció a causa del VIH. Esto retrata una visión muy despiadada del éxito artístico y profesional: es necesario devorar a los más débiles para poder ascender. Aún así, es descrita como un personaje agradable, que pretende mantener el contacto con ellos. Acudió al funeral de Sally y se disculpó por no haber podido llegar antes para cuidarla durante la enfermedad. Y les insiste continuamente en que vayan a visitarla a su nueva casa. Esta simpatía hace más ambigua su figura. Ella es el enemigo porque es la exitosa, la que se alimentó de la fragilidad del grupo para medrar. Aún así, se comporta como una figura amigable. Esa dualidad confiere a su personaje una riqueza y profundidad muy interesante.

Su éxito está identificado en un elemento muy concreto: la piscina. Es el símbolo que representa el triunfo social. Alrededor de ella, además, se encuentran una serie de personajes aludidos que subrayan aún más la diferencia entre su ambiente y el del clan de amigos: el chico de la piscina, el entrenador personal o el cocinero. Al entrar en contacto con ese mundo de los vencedores, el Grupo se siente deslumbrado por la vida del triunfo. No obstante, Ravernhill plantea, como desencadenante del conflicto principal de la pieza, una idea sugestiva: ¿Es posible intentar volar demasiado alto? ¿Tendrá consecuencias? Es por ello que el salto a la piscina vacía es una imagen igual de poética que la piscina llena de agua. El Grupo la describe a ella saltando de noche hacia la piscina como un ángel, como una figura divina que asciende hasta los cielos. No obstante, la crudeza de la vida hace que ese ascenso tenga un desenlace abrupto:

She's running and whooping through the darkness and she launches herself and you can just see her up in the sky.
up against the sky, the arc of her body through the night sky up and up and up and up.
She seems so high. She's flying. She's an angel. A drunken laughing goddess angel.
And then she arcs down and we're clapping and we're cheering.
And then [...]
The crack¹²⁴ (2015: 13).

¹²⁴ “Ella corre y grita de alegría en la oscuridad y se lanza y puedes verla en el cielo”.
contra el cielo, el arco de su cuerpo atravesando el cielo nocturno arriba y más arriba y más arriba y más arriba.
Parece que está tan arriba. Está volando. Es un ángel. Un ángel-diosa borracha y risueña.
Y luego se arquea hacia abajo y aplaudimos y la animamos.
Y luego [...]
El golpe”.

En ese momento, los amigos verbalizan la idea de haber intentado ascender demasiado. Además, se regodean en la idea de que ella caiga y vuelva a ser una más de ellos, del grupo de los perdedores. Se subraya, así, la mirada irónica que realiza Ravenhill sobre el colectivo de los artistas, presente en todo el texto:

This is right [...] You reached out your wings and you flew above us. And that's ok. You tried and congratulations.
For trying. But you thought that could last? Flying above the ground, looking down on our lives in the city below? [...] Of course that couldn't last.
And now you've crashed right down. And that hurts, doesn't it? [...]
There is strength in me. Oh the strength in me I never knew I had¹²⁵ (2015: 14 y 15).

Los roles parecen invertirse en ese momento en el que ella cae y necesita ayuda médica. Se convierte en la débil y el Grupo se empodera en el rol de cuidador. Durante ese tiempo, parece ser más sencillo para los amigos encontrar simpatía y compasión hacia ella. Desde la posición de superioridad que les otorga la salud, disfrutan de poder ayudar a su amiga. La sinceridad de estos actos es ambigua, ya que los personajes son poco claros acerca de los verdaderos motivos que les mueven, en parte por pudor y en parte por la incapacidad de reconocer realmente el grado de honestidad de sus sentimientos y acciones. Parece que sólo cuando la perciben como alguien más frágil, son capaces de operar desde la bondad, lo cual cuestiona la verdadera generosidad de sus actos:

But on the street [...] suddenly she seems the weaker [...]. Just one step from hospital to street — but all the difference. And she's the stranger here [...] This is our world and she's not quite finding her feet.
And we are good again. We are good [...]. We're here for you, were guiding you, we love you.
We're taking you through the darkness. Trust us. Love us. Please¹²⁶ (2015: 26).

No obstante, ella se va recuperando poco a poco y el orden natural se reestablece. Ravenhill plantea, de esta manera, la condición inalterable de las reglas que rigen el mundo. A pesar de ello, el Grupo, que ha borrado una a una cada fotografía de la tarjeta de memoria de la cámara, considera que, por fin, ha vencido. En ese momento, se sienten

¹²⁵ “Esto es lo correcto [...] Extendiste tus alas y volaste por encima de nosotros. Y eso está bien. Lo intentaste y felicidades.

Por intentarlo. Pero, ¿pensaste que podría durar? ¿Volar sobre el suelo, mirando hacia abajo, hacia nuestra vida en la ciudad? [...] Claro que no podía durar.

Y ahora te has estrellado de golpe. Y duele, ¿verdad? [...]

Hay fuerza en mí. Oh, la fueza en mí que nunca supe que tenía”.

¹²⁶ “Pero en la calle [...] de repente ella parece la más débil [...]. Solo un paso del hospital a la calle, pero una gran diferencia. Y ella es la extraña aquí [...] Este es nuestro mundo y ella no termina de asentarse. Y somos buenos otra vez. Somos buenos [...]. Estamos aquí para ti, te guiamos, te queremos. Te llevamos a través de la oscuridad. Confía en nosotros. Quiérenos. Por favor”.

absolutamente empoderados porque han recuperado el poder del trabajo que comenzaron y que ella amenazaba con arrebatarles:

A little chance to celebrate how strong we are now. God — the triumph pumping through our torsos [...]. This is the only thing we will ever do in this planet and we know that. Our lives are nothing [...]. Our work is nothing and we are no people. We have ruined our lives. We took a wrong turning into art and it has taken us nowhere and it's too late now¹²⁷ (2015: 30).

Luego, queman las copias impresas de las fotografías en una hoguera alrededor de la cual bailan en libertad y celebran la victoria hasta que ella llega, los descubre y comprende todo lo que sucede. Entonces, el Grupo le propina una paliza y ella, a través de las declaraciones que realizan los integrantes del grupo, toma la palabra y les enfrenta, nuevamente, con quiénes son:

You are small people [...]. There are small people and there are big people. And I am a big person and you are not [...] And Sally and Ray died because they were too weak to live, to live and make art. I am the only one of you to really live and nothing you can do will ever destroy me. Because I will always be the stronger¹²⁸ (2015: 32).

Los amigos del Grupo reconocen este confrontamiento como un alivio y lo recuerdan como una de las noches más felices de su vida. Por fin, ella había dicho la verdad y podían dejar de fingir. Esta comprensión y aceptación de su verdadera naturaleza humana es lo que les hace libres. Al reconocer la dinámica de vencedores y vencidos y al poder odiar abiertamente a la figura opresora que se encontraba por encima de ellos, son capaces de liberar esa envidia y continuar con sus vidas. De hecho, Ravenhill hace uso de un desenlace casi positivo en el que los integrantes del grupo cuentan cómo ahora están más felices: una voz admite haberse curado de su adicción a las drogas, otro integrante cuenta que ha encontrado pareja y ahora tiene dos hijos con los que juega en una piscina infantil de plástico (¿quizás un premio de consolación?).

¹²⁷ “Una pequeña oportunidad para celebrar lo fuertes que somos ahora. Dios, el triunfo bombeando por nuestros torsos [...]. Esto es lo único que haremos en este planeta y lo sabemos. Nuestras vidas no son nada [...]. Nuestro trabajo no es nada y no somos nadie. Hemos arruinado nuestras vidas. Tomamos un camino equivocado hacia el arte y no nos ha llevado a ningún lado y ya es demasiado tarde”.

¹²⁸ “Sois personas pequeñas [...]. Hay personas pequeñas y personas grandes. Y yo soy una persona grande y vosotros no lo sois [...] Y Sally y Ray murieron porque eran demasiado débiles para vivir, para vivir y hacer arte. Yo soy la única de vosotros que realmente vive y nada de lo que hagáis podrá destruirme nunca. Porque siempre seré la más fuerte”.

6.4.4 Espacio y tiempo

Ravenhill plantea en *Shopping and Fucking* una obra articulada en torno a siete espacios diegéticos distintos. Para un texto dramático de la corta longitud de la pieza, es llamativa la numerosa sucesión de localizaciones que propone el dramaturgo, en sintonía con la aceleración que impregna toda la obra. Remitimos, en este punto, a la tabla del epígrafe 6.4.1, que incluye todos los espacios presentes en el texto. Al igual que los personajes realizan una gran cantidad de acciones en un tiempo limitado, también habitan numerosos lugares. Además, estos tienen mucho que ver con las transacciones económicas. En el área pública, los personajes transitan una sala de entrevistas, en la que se contrata a Lulu como vendedora; un pub, en el que se venden bebidas, se consumen cuerpos (teniendo en cuenta la perspectiva de los personajes con las relaciones interpersonales) y se compra y se venden sustancias estupefacientes; y un probador de una tienda de ropa elitista en la que los personajes de Gary y Mark ahogan sus frustraciones a golpe de tarjeta de crédito.

Resulta interesante la elección de los tipos de espacios públicos, que son casi *no-lugares*, ya que la despersonalización que emana de lo espacial llegará hasta la esfera más íntima de los personajes. Augé (2025) destaca este tipo de espacios como aquellos en los que el individuo transita, pero que no le permiten construir identidad. Así, muchas de las localizaciones de *Shopping and Fucking* son lugares deshumanizados, indiferentes a quien los ocupa y definidos por su función de mercado.

En el ámbito privado, los espacios que habitan los personajes no están exentos de las dinámicas capitalistas. El apartamento de Mark, además de ser el epicentro de un entramado de posesión de amantes, es utilizado por Lulu y Mark como sede de su negocio de línea erótica. El dormitorio de Gary, por otro lado, es el lugar al que lleva a sus clientes para ejercer su prostitución y, además, está situado sobre una sala de juegos cuyos sonidos se cuelan y refuerzan la idea latente del consumo en la estancia. De esta manera, lo íntimo se convierte en económico y, a través del ambiente, hasta en las esferas más reservadas de los personajes, se producen transacciones. La escena siete, situada en una sala de espera de urgencias, es el único espacio que parece escapar de esa dinámica. Aun así, en él, Robbie realiza su narración acerca del capitalismo y cuenta cómo ha conseguido relacionarse con hombres atractivos tras repartir gratuitamente las pastillas de extasis. En

definitiva, son espacios que refuerzan una visión eminentemente mercantilista del mundo, como se ha indicado.

En cuanto al tiempo, el dramaturgo no realiza grandes innovaciones. La pieza transcurre en apenas unos días, sin embargo, hay una ausencia notable de referencias temporales. Existe una condensación de acciones en un lapso de tiempo reducido, debido a la aceleración que se ha mencionado con anterioridad. En este caso, el dramaturgo concentra multitud de tramas en un espacio temporal breve. En *Pool (no water)*, al tratarse de una obra con marcado componente diegético, el tratamiento del tiempo se realiza con un carácter narrativo y subjetivo. Los personajes realizan un relato de los sucesos de manera cronológica, sin saltos temporales, pero con las incongruencias derivadas de la narración del mismo hecho por diversas voces. Este carácter diegético del texto genera una temporalidad ambigua entre el pasado narrado y el presente desde el que se relata.

En esta segunda pieza, además, el autor no especifica en ningún momento el espacio en el que se encuentran los personajes narrando los hechos sucedidos. Sin embargo, en los lugares citados en la crónica que realiza el Grupo, es posible encontrar un contraste que subraya el discurso de la obra. Por un lado, está el mundo de los triunfadores, que es en el que vive ella. Se caracteriza por ser un lugar soleado, alegre, positivo, en el que todo gira en torno a la casa con piscina: «It takes so many hours to fly to this strange new world and there are palm trees and heat haze in the dusk»¹²⁹ (2015: 11). Por otro, el hospital, un ambiente frío, despersonalizado y negativo. De nuevo, un *no lugar* que intensifica la sensación de vacío existencial, alineación emocional y ausencia de horizontes prósperos. Esta dualidad consolida la construcción del mundo dicotómico que construye Ravenhill: o estás entre los dominadores o entre los dominados. En el montaje original de *Frantic Assembly*, la puesta en escena situaba a los personajes en el fondo de una piscina vacía, en medio de la cual aparecía una cama de hospital. De esta manera, se aunaban ambos mundos aludidos en un mismo espacio desde el que los personajes convivían y narraban su historia.

¹²⁹ “Se tardan muchas horas en volar hacia este nuevo mundo extraño y hay palmeras y bruma de calor en el amanecer”.

7. Conclusiones

La hipótesis de esta investigación plantea que pensadores de la posmodernidad como Bauman, Han, Illouz o Lyotard han influido en una tipología concreta de dramaturgia contemporánea que surge a finales del siglo XX y a comienzos del XXI. Dichas dramaturgias proponen en sus textos un espejo crítico de las sociedades actuales. Tras el desarrollo del sistema de análisis y el estudio pormenorizado de los casos de Dea Loher y Mark Ravenhill como ejemplos de este tipo de escritura teatral, es preciso establecer si los objetivos de la tesis han sido cumplidos. Por supuesto, esto no indica un final. La presente tesis se enmarca en una línea de artículos e investigaciones que ya han ido señalando la relación presente entre el pensamiento posmoderno y las dramaturgias actuales. Muchos de estos artículos o publicaciones han sido referenciados en los capítulos precedentes. Esta tesis, no obstante, propone un enfoque concreto sobre unos autores y obras específicos y un sistema de análisis adaptado *ad hoc* para los mismos. Una vez analizados estos casos, es pertinente realizar una retrospectiva y valorar si las perspectivas planteadas en un principio han sido adecuadas.

Para cumplir con uno de los propósitos principales de la investigación, que, como hemos establecido, es analizar en qué medida el cambio de paradigma posmoderno ha influido en las transformaciones dramáticas recientes, ha sido necesario indagar en los casos de Dea Loher y Mark Ravenhill. Estos autores gozan de un prestigio y reconocimiento en sus países de orígenes y en parte del contexto internacional, pero en España aún no han sido tan representados o estudiados, siguiendo las líneas que se esbozaban en la introducción. Por lo tanto, aproximarse a sus textos ha resultado apasionante, no únicamente por la calidad dramática que poseen, sino por la posibilidad de situarlos en un lugar más visible dentro de los estudios académicos españoles. A pesar de la escasa traducción de sus trabajos, que es uno de los principales desafíos al que nos hemos enfrentado durante la investigación, indagar en sus producciones dramáticas ha resultado revelador para comprender cómo reflejan el mundo que describen los sociólogos y filósofos de la posmodernidad en sus escritos.

7.1 Los ejes temáticos del teatro de la posmodernidad. Convergencias y divergencias entre los casos de Dea Loher y Mark Ravenhill

Comenzaremos por el caso de Dea Loher. Como se ha advertido en el análisis, desde el punto de vista temático, *Das letzte Feuer (El último fuego)* aborda una serie de asuntos

que la relacionan directamente con el contexto sociológico que plantea la investigación. En este sentido, los temas imperantes de la obra tienen una relación directa con las teorías de los pensadores que se han citado en los capítulos anteriores.

El tema principal de la obra es el trauma colectivo del accidente y el sentimiento de culpa que gestionan múltiples personajes. Desde esta perspectiva, Loher expone la erosión de unas estructuras que pretéritamente resultaban sólidas: la comunidad, la responsabilidad y la moral. Al haberse difuminado esos armazones sociales, tal y como apunta Bauman en su teoría del mundo líquido, el individuo contemporáneo se halla desorientado en un mundo sin certezas ni guías éticas claras. Además, con relación a esto, en *Das letzte Feuer* la culpa ya no se procesa colectivamente en rituales religiosos o legales. Tales estructuras que organizaban la vida ética ciudadana han perdido toda la confianza de la que gozaban antaño. Por el contrario, la culpa fluctúa entre individuos desconectados, sin una sensación de proceso comunal. En consecuencia, existe una ausencia de resolución clara de este conflicto, ya que los personajes aún no se han desprendido de ese sentimiento que los ancla al mundo sólido anterior. Gestionar la culpa inmersos en una estructura líquida es una habilidad de la que carecen. Por ello, están atrapados en un nuevo orden del que no conocen las reglas y que los conduce a la tragedia. Es preciso un último fuego para desconectarlos de los amarres antiguos.

Además, el rol del testigo que cumple Rabe y que podría aportar una resolución al conflicto no ofrece una versión estable de los hechos. Su relato es fragmentado y se encuentra atravesado por sus propios traumas y vivencias personales. Así, Loher muestra la imposibilidad de un relato único, objetivo y fiable en el universo que configura, en relación con la teoría de Lyotard de la muerte de los grandes relatos. La verdad, en esta pieza, solo puede ser parcial y contaminada y –por lo tanto– desconfiable. Bajo estos parámetros, es lógica la ruptura de la fe en el lenguaje como medio para alcanzar certezas. La incapacidad de los personajes para expresarse responde a esta crisis de la totalidad que expone la dramaturga en la obra.

Otro de los temas principales de *Das letzte Feuer* es la soledad, la enfermedad y la muerte que afecta a una amplia mayoría de los personajes. De esta manera, la dramaturgia de Loher entra en contacto con la teoría de la sociedad del cansancio de Han. La autora dibuja, así, personajes agotados por las exigencias internas y sumidos en un proceso de

autoexplotación emocional. Son sujetos de rendimiento que se ahogan en su propia libertad y, en muchos casos, esto les conduce a la depresión u a otro tipo de enfermedades. Es el caso del encierro voluntario de Olaf, el suicidio de Edna o la adicción de Karoline.

A pesar del sentimiento de desesperanza colectiva, los personajes continúan buscando contacto humano. Esto encierra una paradoja: aunque las emociones están mercantilizadas o vaciadas en la era posmoderna (como teoriza Eva Illouz), no han desaparecido. Loher expone, así, relaciones complejas, infidelidades, dinámicas tóxicas como las tentativas fallidas de estos personajes de encontrar nuevas formas de vinculación. El matrimonio roto de Susanne y Ludwig, la relación extramatrimonial de este último con Karoline o la tensión emocional entre Peter y Olaf evidencian que el concepto del amor romántico como respuesta está descartado. Los personajes se hallan desorientados en la búsqueda de un modelo afectivo que les salve de la catástrofe.

En *Am Schwarzen See (Junto al Lago Negro)* el principal eje temático es la pérdida traumática y duelo compartido entre dos matrimonios rotos. De nuevo, se advierte la insistencia de Loher en retratar cómo la comunidad no sostiene el dolor y cómo la carga de este tipo de sentimientos es aislada en una sociedad posmoderna, en línea con los postulados de Bauman acerca de los vínculos frágiles.

Del mismo modo, la dramaturga sostiene el discurso en la memoria y en el peso de lo no dicho. Una vez más, se aprecian personajes que muestran una incapacidad acuciante para narrar la tragedia y para otorgarle un sentido. Esto refuerza la conexión entre la escritura teatral de Dea Loher y las teorías de Lyotard, en tanto que vuelve a manifestarse la crisis de los metarrelatos. En *Am Schwarzen See* no existe versión unívoca de los hechos acaecidos en el lago cuatro años atrás, sino únicamente recuerdos fragmentados que configuran una visión subjetiva y poco confiable de lo ocurrido. Loher no construye una verdad única, sino que superpone perspectivas que reflejan la imposibilidad de una comprensión total. Así, el silencio, la omisión y la ambigüedad se convierten en pilares estructurales del drama y subrayan el colapso de toda narrativa totalizadora.

No obstante, si hay un tema en el que este texto incide especialmente es en evidenciar la fachada de la estabilidad desmoronada. Loher dibuja en la pieza matrimonios rotos, marcados por el dolor, los secretos y el aislamiento. En este sentido, las emociones en la

pieza están contaminadas por la desconfianza y el desgaste. Los personajes no pueden expresar su dolor y se fallan emocionalmente. De este modo, presentan una autorrepresión emocional tan intensa como la carga afectiva que soportan. Este duelo reprimido producido por el suicidio de sus hijos los conduce a unas relaciones superficiales, débiles y tormentosas.

Además, las identidades sociales se advierten totalmente erosionadas, ya que el dinero falla en proporcionar una estructura vital estable. Johnny, que se dedica a las finanzas exitosamente, se encuentra vacío desde el punto de vista emocional y agotado físicamente. En los personajes ausentes de Fritz y Nina, la presión por ser felices y encontrar el amor —como objetivo impuesto socialmente— sustituye la búsqueda de un sentido vital profundo. Así, los jóvenes hijos de los personajes encuentran en el suicidio la única vía de escape del desencanto con la sociedad, ya que no pueden enfrentarse a la imposibilidad de ser verdaderamente felices sin autoengaño o depresión. De nuevo, encontramos en el teatro de Loher personajes vinculados con los individuos autoexplotados de la sociedad del cansancio de Han. Esto demuestra, asimismo, la incapacidad del modelo neoliberal para proteger a las sociedades del colapso emocional y físico. Tal y como destaca Illouz (2010), las estructuras sociales que promueve el modelo capitalista no sostienen ni facilitan el vínculo emocional real.

En el caso de Ravenhill, los ejes temáticos que propone también orbitan en torno a las teorías de los pensadores de la posmodernidad. Así, en *Shopping and Fucking (Comprar y follar)* el dramaturgo realiza una ácida exposición de las dinámicas capitalistas y del consumo radical. Como ya hemos desarrollado en su capítulo correspondiente, en esta pieza todo se convierte en mercancía y opera bajo las lógicas de las transacciones: los afectos, los cuerpos y las experiencias. Esta perspectiva entronca con múltiples marcos teóricos de los pensadores de referencia de la investigación. En primer lugar, como se ha apuntado, los personajes se autoexplotan emocional y sexualmente en una lógica de mercado, siguiendo las teorías de Byung-Chul Han. Además, de acuerdo con la teoría posmoderna de Lyotard, en esta obra el consumismo reemplaza los grandes relatos como única posibilidad de sentido. Se vacía la ética de contenido trascendente y se cosifica al ser humano como un objeto sujeto a la compraventa. También encontramos vínculos con el capitalismo emocional de Illouz, ya que el sexo no se considera como intimidad sino como capital afectivo y se mide en términos de utilidad y rentabilidad emocional.

Por otra parte, la pieza sitúa la adicción como una vía de evasión frente a la realidad o como alternativa al contacto afectivo. Los personajes mantienen una relación autodestructiva con las sustancias estupefacientes que o bien consumen o bien venden. En este plano, el texto dialoga nuevamente con los preceptos de Han, quien sostiene que las adicciones muestran el colapso del sujeto contemporáneo, sometido al exceso de estímulos y a la presión de autorrealización permanente. Así, Ravenhill expone a un grupo de personajes agotados por las dinámicas autoexigentes del sistema neoliberal —y abrumados por el exceso de positividad— que solo pueden subsistir mediante mecanismos de evasión y colapso. Las drogas, en este contexto, funcionan como respuesta al agotamiento estructural de un sistema sin alternativas emocionales o éticas viables.

En *Pool (no water)* (*Piscina (sin agua)*) uno de los ejes temáticos es la envidia artística y el resentimiento grupal. Ravenhill muestra un grupo de amigos marcado por el individualismo y los vínculos rotos. En este sentido, se advierte la noción de amistad desechable y de vínculos frágiles que desarrolla Bauman en sus teorías. La solidez de las estructuras sociales se ha desvanecido y los personajes no son capaces de mantener una relación de amistad sana. Además, el hecho de ser artistas les obliga a convertirse a sí mismos en su propia empresa y competir entre ellos, por lo que las dinámicas capitalistas y su influencia en el individuo no están ausentes tampoco en este texto. De hecho, ese ímpetu por el comercio en el arte les lleva a una cosificación del cuerpo. Esto evidencia una sociedad del rendimiento extremo, en los términos de Han. Incluso el sufrimiento y la enfermedad se convierten en una forma de capital simbólico. Se podría hablar, de hecho, de una pornografía del dolor estrechamente relacionada con el neoliberalismo.

Por otro lado, *Pool (no water)* aborda el tema de la identidad colectiva fragmentada. A través de la representación de un grupo de amigos distanciados por la envidia, el fracaso y la frustración creativa, Ravenhill construye una entidad coral en la que no aporta apenas nombres propios. El grupo funciona como un amalgama ambigua de voces intercambiables donde el *yo* queda diluido en un *nosotros* difuso y quebrado por tensiones internas. Se puede advertir en este eje temático la crisis del sujeto moderno. La idea de totalidad que incluye la posibilidad de un *yo* coherente se disuelve, en sintonía con las teorías de Lyotard, y la identidad se presenta, consecuentemente, fragmentada en un mundo de posibilidades múltiples. Así, Ravenhill desmonta la noción de una identidad

sólida, estable o coherente. La mismidad en esta obra, pues, no se concibe como algo unitario sino como un constructo inestable y sujeto a la multiplicidad de relatos posibles. Este tema lo comparte, con ciertas diferencias que abordaremos posteriormente, con *Das letzte Feuer*, obra en la que el personaje de Nosotros aporta un enfoque similar.

De manera sintética, realizaremos a continuación una tabla que muestre la vinculación de los principales ejes temáticos de estas obras con las teorías del pensamiento posmoderno de los autores a los que se atiende en la investigación.

Das letzte Feuer:

Eje temático.	Línea de pensamiento y autor.
Trauma colectivo y sentimiento de culpa.	Difusión de las estructuras sólidas de comunidad responsabilidad y moral. Individuo desconectado, sin sensación de proceso comunal (Bauman).
Rol de testigo y la verdad.	Imposibilidad de un relato único, objetivo y fiable. Muerte de los metarrelatos (Lyotard).
Soledad, enfermedad y muerte.	Individuos de rendimiento agotados por la autoexplotación emocional (Han).
Relaciones íntimas complejas, infidelidades, dinámicas tóxicas.	Concepto descartado del amor romántico como respuesta ante la catástrofe (Illouz).
Identidad fragmentada en el personaje de Nosotros.	El yo coherente se disuelve. Identidad sujeta a la multiplicidad de relatos (Lyotard). Idea del yo como algo líquido y fluctuante (Bauman).

Fuente: elaboración propia.

Am Schwarzen See:

Eje temático.	Línea de pensamiento y autor.
Pérdida traumática y duelo compartido entre dos matrimonios rotos.	Individuos desconectados e imposibilidad de que la comunidad sustente el dolor (Bauman).
Discurso sustentado en la memoria en el peso de lo no dicho. Reconstrucción del pasado con recuerdos.	No existe versión unívoca de los hechos. Crisis de los metarrelatos (Lyotard).
Autorrepresión emocional intensa. Matrimonios rotos. Relaciones débiles y tormentosas.	Crisis del amor romántico (Illouz). Teoría de los vínculos frágiles en un mundo líquido (Bauman).
Sujetos agotados. Incapacidad del modelo neoliberal para protegernos del colapso emocional y físico. Suicidio como única salida.	Teoría del individuo autoexplotado (Han). Las estructuras sociales capitalistas no sostienen ni facilitan el vínculo emocional real (Illouz).

Fuente: elaboración propia.

Shopping and Fucking:

Eje temático.	Línea de pensamiento y autor.
Cuerpos, experiencias y afectos operando como mercancías con las que se transacciona.	Autoexplotación emocional y sexual en una lógica de mercado (Han).
Consumismo como guía del mundo. «El dinero es la civilización.»	Crisis de los grandes relatos que otorgaban sentido a la vida humana (Lyotard).
Sexo no como intimidad sino como capital afectivo.	Crisis del amor romántico, que se contamina de las dinámicas capitalistas (Illouz).
Adicciones como vías de evasión frente a la realidad o como alternativa al contacto afectivo.	Colapso del sujeto de rendimiento contemporáneo (Han).

Fuente: elaboración propia.

Pool (no water):

Eje temático.	Línea de pensamiento y autor.
Envidia artística y resentimiento grupal.	Individualismo y vínculos rotos. Ausencia de solidez en las estructuras sociales (Bauman).
El artista como empresa. El arte como ámbito explotador.	Sociedad del rendimiento abrumada por la presión externa (Han).
Sufrimiento y enfermedad como forma de capital simbólico.	Pornografía del dolor estrechamente relacionada con el neoliberalismo. Sujeto agotado porque se autoexplota por el capital (Han).
Identidad colectiva fragmentada. La idea totalizante del <i>yo</i> se disuelve en una polifonía de voces.	La identidad no se concibe como algo estable o coherente. Multiplicidad de relatos (Lyotard).

Fuente: elaboración propia.

En definitiva, es posible vincular las temáticas empleadas por Dea Loher y Mark Ravenhill en sus textos *Das letzte Feuer*, *Am Schwarzen See*, *Shopping and Fucking* y *Pool (no water)* con las principales teorías de los sociólogos y pensadores de la posmodernidad como Lyotard, Han, Bauman o Illouz. Esto implica que los dramaturgos que son objeto de estudio en esta investigación coinciden en realizar un retrato del mundo de las últimas décadas similar al que ofrecen dichos teóricos. Desde ambos ámbitos, la dramaturgia y el pensamiento, estos autores abordan la crisis del mundo posmoderno y producen un diagnóstico con características similares. Estas confluencias entre la dramaturgia reciente y la sociología de la posmodernidad demuestran una relación entre ambas que enriquece la comprensión del sujeto contemporáneo, así como las tensiones sociales, afectivas y culturales que lo atraviesan. De este modo, la escritura teatral de Loher y Ravenhill se entiende como un espacio crítico en el que se dialoga con los discursos del pensamiento posmoderno, se interpelan las estructuras sociales hegemónicas y se visibilizan sus consecuencias.

Como se puede advertir en estas tablas, existen numerosas coincidencias entre ambas dramaturgias en cuanto a las temáticas que abordan. Tanto Dea Loher como Mark Ravenhill presentan al individuo desposeído de una identidad coherente o estable y

sometido al agotamiento emocional y físico por las exigencias del sistema. Además, en los textos de ambos dramaturgos es posible percibir cómo la comunidad no ofrece sostén ni sentido y los personajes están radicalmente solos. No obstante, mientras Loher adopta un tono más introspectivo y existencial y se centra en el dolor colectivo y el trauma, Ravenhill utiliza un enfoque más explícito, provocador y crítico con el capitalismo desde lo corporal y social. Mientras la dramaturga alemana aborda el tema de la crisis emocional a través del silencio, la memoria y el poder de lo no dicho con cuerpos pasivos, enfermos y marcados por el duelo, Ravenhill lo hace mediante la violencia, el sexo y las adicciones y presenta el cuerpo como mercancía sujeta a las normas del mercado neoliberal.

Otro de los temas que ambos dramaturgos abordan en estos textos es la ruptura de las estructuras afectivas. En estas cuatro obras es posible advertir relaciones amorosas o de amistad rotas, débiles o tóxicas en las que el amor ya no cumple un rol salvador. Loher plantea personajes paralizados ante esta crisis, incapaces de accionar para salir de ella y con estrategias como el silencio, el estatismo, la mentira o las vidas secretas paralelas. Ravenhill, por el contrario, refleja esta situación a través de personajes sumidos en la adicción, con una relación tóxica con el sexo e incapaces de verbalizar sus sentimientos. En este punto convergen ambos dramaturgos: el lenguaje es insuficiente para comunicar la experiencia sentimental tanto en las obras de Loher como las de Ravenhill. Por ello, en todos estos textos los personajes son incapaces de comunicar sus sentimientos de manera coherente a través del lenguaje.

Un hallazgo significativo en las similitudes temáticas de estos autores es el tratamiento de la identidad colectiva en un mundo posmoderno. Dea Loher, en *Das letzte Feuer* introduce el personaje de Nosotros que representa una voz plural sin identidad definida. Este personaje diluye las responsabilidades individuales en una culpa compartida. De un modo análogo, Ravenhill crea un personaje plural en *Pool (no water)* que narra todo lo sucedido. El grupo de amigos actúa como un colectivo sin nombres propios o diferenciación clara entre los sujetos. En este sentido, lo individual desaparece en una voz unificadora que se encuentra distorsionada por la envidia. Sin embargo, en el caso del Nosotros de *Das letzte Feuer*, existe un componente distanciador que marca una diferencia estructural y formal significativa con la propuesta de Ravenhill y lo conecta con el coro griego. El personaje de Nosotros controla el discurso, dialoga de alguna manera con el resto de los personajes, comenta lo sucedido en las escenas de la pieza e

incluso controla el espacio y el tiempo de la obra. Tiene, además, un tono reflexivo, abstracto y lírico. Por el contrario, la voz colectiva de *Pool (no water)* forma parte del conflicto y no media entre la escena y el espectador, sino que narra en primera persona de manera directa al público. La narración, por tanto, es caótica y no lineal y toma como referencia las formas monológicas de raíz contemporánea.

No obstante, en ambas dramaturgias se manifiesta la fragmentación del sentido y la multiplicidad de versiones sobre la verdad. Esto es, se aportan narrativas incompletas y subjetivas para abordar los hechos. Así, en los dos casos es difícil reconstruir un relato único o fiable sobre lo vivido. Ambos dramaturgos presentan tramas en las que el pasado y la memoria son fundamentales para construir el presente, aunque el acceso a ese pasado esté fragmentado y sea poco confiable. Si bien en *Shopping and Fucking* Ravenhill se aleja más de este eje temático, está muy presente en *Das letzte Feuer*, *Am Schwarzen See* y *Pool (no water)*.

Además, el tratamiento de las adicciones en los dos textos de Ravenhill coincide en mostrar al individuo devorado por el consumo de sustancias que le hacen sobrellevar mejor la existencia en un contexto neoliberal y violento. Este enfoque también está presente, de alguna manera, en Loher con el personaje de Karoline en *Das letzte Feuer*, quien consume pastillas para aguantar su vida e incluso se obsesiona adictivamente con su mastectomía reconstructiva. Aunque por lo general, en el caso de Loher, la presión sobre el sujeto sobreexplotado no se presenta únicamente como adicción sino que se diversifica en otras tipologías de enfermedad, como se advierte en el alzhéimer de Rosmarie, el cáncer de Karoline, los desmayos de Johnny en *Am Schwarzen See*, la afección cardíaca de Else o la depresión que presentan muchos de sus personajes. En Ravenhill, la presencia de la enfermedad como recurso para mostrar el desgaste que la sociedad inflige en el individuo —más allá de la adicción— se advierte en *Pool (no water)* a través de la caída del personaje de Ella y su convalecencia prolongada y el cáncer o el VIH que padecen algunos miembros del Grupo.

Estas ligeras divergencias en el tratamiento temático entre Loher y Ravenhill que se han anotado en estas páginas pueden responder tanto a cuestiones de poética personal como a los contextos teatrales en los que ambos autores desarrollan su escritura teatral. Loher, como hemos establecido, es continuadora de una herencia del teatro alemán que aboga

por la fragmentación, la reformulación de los lenguajes escénicos y la experimentación que se inicia desde Brecht, Müller y llega hasta sus coetáneos. Ravenhill, por su parte, es uno de los representantes más destacados del teatro In-Yer-Face británico que utiliza las estrategias violentas del *shock* para llegar al espectador. No obstante, a pesar de estos enfoques contrastados, es posible advertir los diálogos entre ambas dramaturgias. Por un lado, Loher realiza un diagnóstico del presente a través del trauma, el dolor y la desconexión emocional en una sociedad carente de redes sólidas. Por otro, Ravenhill retrata al individuo devorado por el mercado y cómo el arte, el sexo y las drogas lo oprimen en un mundo hostil.

7.2 Herramientas dramáticas del teatro de la posmodernidad. Convergencias y divergencias entre los casos de Dea Loher y Mark Ravenhill

En cuanto a las herramientas dramáticas que emplean estos autores en sus obras y su relación con el pensamiento posmoderno, se han realizado unas tablas que, a modo sintético, abarcan lo desarrollado ampliamente en los capítulos que albergan los análisis de los textos. Comenzaremos por las obras de Dea Loher.

Das letzte Feuer:

Área de análisis.	Observaciones.	Relación con el pensamiento posmoderno.
Estructura.	<ul style="list-style-type: none"> - Rizomática: Breves secuencias que se interrelacionan y crean una red de situaciones. 	<ul style="list-style-type: none"> - Ruptura con los grandes relatos (Lyotard). Forma líquida de estructurar las historias (Bauman).
Lenguaje.	<ul style="list-style-type: none"> - Diálogo teatral concebido como poemas de versos libres. Ausencia de puntuación. - Mezcla de diálogo y narración. 	<ul style="list-style-type: none"> - Crisis de la legitimación del lenguaje (Lyotard). - Abordaje líquido de los géneros literarios (Bauman). - Indecisión, cambios y conflictos internos

	<ul style="list-style-type: none"> - Uso de silencio, contradicciones y repeticiones. 	reflejados en el lenguaje (Bauman).
Personajes.	<ul style="list-style-type: none"> - Personajes difuminados. - Personaje de Nosotros como una voz coral compuesta por individuos desarraigados. 	<ul style="list-style-type: none"> - Identidades líquidas sin centro estable (Bauman). - Fragmentación del sujeto y multiplicidad de discursos (Lyotard).
Espacio.	<ul style="list-style-type: none"> - Abundancia en el número de espacios. - Espacios de opresión. 	<ul style="list-style-type: none"> - Desconfianza hacia lógicas totalizadoras, incluso en el uso de espacios únicos (Lyotard). - Presión del espacio disciplinario en la sociedad del rendimiento (Han).
Tiempo.	<ul style="list-style-type: none"> - Temporalidad difusa y maleable. 	<ul style="list-style-type: none"> - Tiempo líquido, sin continuidad, aceleración y simultaneidad (Bauman).

Fuente: elaboración propia.

Am Schwarzen See:

Área de análisis.	Observaciones.	Relación con el pensamiento posmoderno.
Estructura.	<ul style="list-style-type: none"> - Treinta y tres escenas breves. Ausencia de avances en la acción. 	<ul style="list-style-type: none"> - Ruptura con los grandes relatos (Lyotard). Forma líquida de estructurar historias (Bauman).

Lenguaje.	<ul style="list-style-type: none"> - Forma lírica dominante. Ausencia de puntuación canónica. - Potestad narrativa apoyada sobre los personajes principales. - Repeticiones, reformulaciones y reflexiones sobre la ambigüedad del lenguaje. 	<ul style="list-style-type: none"> - Discursos fragmentados en oposición a discursos totalizadores (Lyotard) - Abordaje líquido de los géneros literarios (Bauman). - Imposibilidad de un lenguaje universal y fiable (Lyotard).
Personajes.	<ul style="list-style-type: none"> - Personajes difuminados. 	<ul style="list-style-type: none"> - Identidades líquidas sin centro estable (Bauman).
Espacio.	<ul style="list-style-type: none"> - Unidad de espacio. Todo sucede en la casa junto al Lago Negro. 	<ul style="list-style-type: none"> - Casa como anclaje en un pasado fragmentado y doloroso, que resiste a disolverse a pesar de la fluidez de los personajes y relaciones actuales (Bauman).
Tiempo.	<ul style="list-style-type: none"> - Unidad de tiempo, pero con múltiples narraciones que reconstruyen el pasado. 	<ul style="list-style-type: none"> - Narración fragmentada del pasado como relato subjetivo que desmantela lo real, lo histórico o lo unificado. Recuerdo no como verdad objetiva sino como construcción (Lyotard).

Fuente: elaboración propia.

Como se advierte en estas tablas, en ambas obras Dea Loher rompe las estructuras canónicas y recurre a una composición fragmentada que genera una red de situaciones con ausencia, en gran medida, de causalidad lineal. Sin embargo, mientras que en *Das letzte Feuer* la fragmentación se distribuye de forma coral y se diluye el en una multiplicidad de voces, en *Am Schwarzen See* dicha fragmentación se concentra en torno

a los personajes principales. Esto permite una mayor profundización en sus discursos y en sus conflictos individuales. Además, aunque el estilo lírico y la ausencia de puntuación canónica son rasgos compartidos en ambas piezas, en *Am Schwarzen See* el lenguaje adquiere un carácter más introspectivo y se transforma en una herramienta de mayor impacto para desestabilizar el sentido y exponer las fisuras del discurso único.

En cuanto a la construcción de los personajes, en ambas obras se presentan figuras difuminadas, en línea con la noción de identidad líquida o fragmentada propia del pensamiento posmoderno. No obstante, la reducción del número de personajes en *Am Schwarzen See* propicia una atmósfera más íntima y permite una exploración más detallada, en contraste con el enfoque más colectivo y desarraigado de *Das letzte Feuer*. Esta misma lógica se aplica al tratamiento del espacio: mientras que la primera obra transita por una pluralidad de entornos que refuerzan la disolución del marco unificador y la incapacidad de síntesis, la segunda sitúa toda la acción en un único espacio –la casa junto al lago– que actúa como anclaje simbólico de un pasado fragmentado y que se resiste a desaparecer en medio de la fluidez contemporánea.

Asimismo, las dos obras se inscriben en una lógica temporal no del todo lineal, lo que refleja la crisis del tiempo histórico y la desconfianza hacia los relatos totalizadores que señala Lyotard. Mientras que *Das letzte Feuer* posee una temporalidad difusa y acelerada, controlada en ciertos momentos por el personaje colectivo de Nosotros, en *Am Schwarzen See* el tiempo se concibe como un tejido de memorias reconstruidas en las que el pasado es revivido desde la subjetividad. Se acentúa, por lo tanto, el carácter pausado y subjetivo del recuerdo.

Por lo general, Dea Loher hace uso de unas herramientas dramáticas similares en estas dos piezas. Esto es lógico si se tiene en cuenta que a ambos textos los separan apenas cuatro años de diferencia. No obstante, se puede advertir una transición de lo colectivo a lo individual. Es decir, la dramaturga adecúa su escritura teatral para mostrar las consecuencias de la crisis de la posmodernidad en un colectivo más amplio –en *Das letzte Feuer*– y en dos matrimonios concretos –en *Am Schwarzen See*–. De este matiz derivan las principales diferencias en la dramaturgia de estas dos obras.

A continuación, se desarrollan las tablas que sintetizan las herramientas dramáticas empleadas por Mark Ravenhill en los textos seleccionados.

Shopping and Fucking:

Área de análisis.	Observaciones.	Relación con el pensamiento posmoderno.
Estructura.	<ul style="list-style-type: none"> - Catorce escenas fragmentadas. - Estructura circular. 	<ul style="list-style-type: none"> - Ruptura con los grandes relatos (Lyotard). Forma líquida de estructurar historias (Bauman). - Personajes inmersos en el bucle capitalista (Han).
Lenguaje.	<ul style="list-style-type: none"> - Celeridad del diálogo. Oraciones breves y superpuestas. 	<ul style="list-style-type: none"> - Aceleración del mundo (Bauman)
Personajes.	<ul style="list-style-type: none"> - Personajes de construcción canónica atravesados por las problemáticas posmodernas. - Definidos por lo que hacen. Sus acciones tienen más peso que su pasado. 	<ul style="list-style-type: none"> - Presencia de las teorías de Bauman, Han o Illouz en sus problemáticas. - Sujetos de rendimiento que valen por lo que hacen y no por lo que son (Han).
Espacio.	<ul style="list-style-type: none"> - Siete espacios distintos, generalmente relacionados con el consumo y los no lugares. 	<ul style="list-style-type: none"> - Los espacios íntimos y públicos se convierten en entornos económicos en los que los sujetos se autoexplotan según las leyes de mercado (Han).
Tiempo.	<ul style="list-style-type: none"> - Condensación de acciones en un lapso reducido. 	<ul style="list-style-type: none"> - Aceleración del tiempo (Bauman).

Fuente: elaboración propia.

Pool (no water):

Área de análisis.	Observaciones.	Relación con el pensamiento posmoderno.
Estructura.	<ul style="list-style-type: none"> - Ausencia de división en escenas y de división en intervenciones de personajes. Discurso ininterrumpido de voces no definidas. 	<ul style="list-style-type: none"> - Desarticulación de la forma tradicional que funcionaba como gran relato normativo de la organización del texto teatral (Lyotard). Liquez en las formas artísticas (Bauman).
Lenguaje.	<ul style="list-style-type: none"> - Discurso directo al espectador. - Uso de repeticiones y deconstrucción de palabras. Ausencia de puntuación canónica. 	<ul style="list-style-type: none"> - Comunicación como exposición constante hacia un otro que observa. Sujeto bajo vigilancia, autoexpuesto en la sociedad de la transparencia (Han). - Desaparición de la estructura gramatical como reflejo de la crisis posmoderna (Lyotard).
Personajes.	<ul style="list-style-type: none"> - Personajes difuminados sin nombre, historia ni voz fija. - Grupo como única fuente de identidad. 	<ul style="list-style-type: none"> - Identidades líquidas sin centro estable (Bauman). - El sujeto en la sociedad de rendimiento tiene necesidad de estar integrado en una comunidad, aunque ficticia, lo que lo lleva al agotamiento (Han).

Espacio.	<ul style="list-style-type: none"> - Espacio no definido en el texto. - Espacios narrados dicotómicos: el mundo del éxito frente al mundo del fracaso. 	<ul style="list-style-type: none"> - Crisis de lo objetivo y totalizador. Auge de los discursos abstractos (Lyotard) - Presión sobre el sujeto que busca la falsa positividad capitalista (Han).
Tiempo.	<ul style="list-style-type: none"> - Uso del presente histórico en la narración del Grupo. Los personajes no reviven, sino que relatan. 	<ul style="list-style-type: none"> - Ausencia de tiempo profundo. Actualidad perpetua (Bauman).

Fuente: elaboración propia.

Entre estas dos obras de Mark Ravenhill se advierte una evolución notable en la escritura teatral del dramaturgo. Esto puede deberse, en parte, a la separación temporal entre ambos textos (1996 y 2006), que facilita una evolución natural en su estilo, y en parte a la colaboración del dramaturgo con Frantic Assembly en la segunda obra seleccionada, lo que le permitió explorar nuevos lenguajes escénicos. Mientras que *Shopping and Fucking* mantiene una estructura dramática más convencional, *Pool (no water)* borra los márgenes reconocibles de escena, de personaje o de turno de intervención. Esto revela una mayor experimentación formal. Así, aleja la pieza algo más de sus primeras obras inmersas en la corriente de In-Yer-Face y la aproxima a propuestas posdramáticas de la época.

El mayor nivel de deconstrucción lingüística en la segunda obra analizada es nuevamente un reflejo de esta evolución en la desestructuración de los elementos formales de la dramaturgia del autor. Por un lado, en *Shopping and Fucking* predomina un lenguaje rápido, fragmentado y funcional, acorde con la aceleración del mundo capitalista y la lógica del consumo inmediato. En *Pool (no water)*, sin embargo, se opta por una deconstrucción de las palabras y unas repeticiones mucho más significativas que en la obra precedente. Se busca, así, no solo reflejar el caos interno de los personajes, sino cuestionar la posibilidad de una comunicación transparente y objetiva. Esta deriva formal no es una simple elección estética, sino una respuesta coherente con el mundo

posmoderno que la obra retrata, donde los discursos no garantizan un acceso claro a la verdad o a la identidad.

En la construcción de los personajes, asimismo, Ravenhill realiza una transición de unos personajes canónicos ligeramente más cercanos a la estética psicologista hacia unos personajes colectivos y simbólicos y a la disolución del personaje en el Grupo. En *Shopping and Fucking*, aunque los personajes ya presentan rasgos alienados y son atravesados por las lógicas del mercado y la autoexplotación, todavía conservan trazos de una construcción canónica. Poseen nombres, trayectorias personales y conflictos internos más o menos definidos. En cambio, *Pool (no water)* da un paso más allá en la disolución del sujeto dramático y presenta una voz coral sin identidad o delimitación. El Grupo funciona como una entidad donde el individuo se diluye y la pertenencia colectiva se impone como única forma de identidad. Esto refleja la crisis del sujeto moderno y la necesidad de pertenencia a una sociedad hipercompetitiva, como señala Han.

En cuanto a los espacios, su primera obra revela el espacio como reflejo de la opresión capitalista sobre los individuos y, consecuentemente, se apoya en localizaciones concretas estrechamente relacionadas con lo económico. El mayor grado de abstracción espacial en *Pool (no water)*, en la que Ravenhill trabaja con espacios simbólicos narrados, denota la evolución formal que se ha apuntado previamente. Esto ocurre también con el tiempo, ya que, aunque ambas reflejan la aceleración y fragmentación temporal contemporánea, el uso del presente histórico para reconstruir hechos pasados en la segunda obra analizada contrasta con la condensación de acciones frenéticas en un corto espacio de tiempo en *Shopping and Fucking*, que refleja la urgencia del capitalismo aplicado a todas las esferas humanas.

En síntesis, estas dos obras de Mark Ravenhill demuestran una evolución destacada en la dramaturgia del inglés y evidencian cómo ha ido adaptando sus herramientas de escritura teatral para facilitar el retrato de la sociedad posmoderna que realiza a través de sus obras.

Si se atiende a la relación entre los cuatro textos seleccionados en su conjunto, como se ha podido observar, una gran mayoría poseen una fragmentación estructural, presente tanto en *Das Letzte Feuer* como en *Am Schwarzen See* y *Shopping and Fucking*. A pesar de que *Pool (no water)* posee una estructura fluida, sin escenas ni asignación de voces,

las cuatro rechazan el modelo aristotélico y los relatos totalizadores, en línea con los postulados de Lyotard. En este sentido, todas responden a la lógica de la liquidez baumaniana en cuanto a la estructuración. No obstante, las obras de la autora alemana poseen una estructura rizomática, con escenas autónomas que van componiendo una historia global y, aunque *Shopping and Fucking* también está conformada por catorce escenas fragmentadas, presenta una estructura circular y un tratamiento de la trama más tradicional que la dramaturga alemana, ya que los hechos están ordenados de una manera cronológica y el clímax del conflicto principal se sitúa en la penúltima escena. Loher, por el contrario, muestra escenas fragmentadas que son resultado de una catástrofe pretérita y aludida. Apenas hay, por lo tanto, avance de la acción en las propuestas de la dramaturga alemana.

En cuanto al lenguaje, en todas las obras salvo en *Shopping and Fucking* se advierte una ausencia de puntuación canónica. Además, todos los textos incorporan repeticiones, silencios, reformulaciones o contradicciones en el discurso como respuesta al descrédito del lenguaje como fuente de conocimiento universal. No obstante, existen marcadas diferencias en el tratamiento lingüístico de Loher y Ravenhill. Mientras que la dramaturga alemana hace prevalecer una forma lírica y una alternancia entre narración y diálogo poético, el británico hace uso de un lenguaje ágil, naturalista y con ritmo vertiginoso.

La construcción del personaje en estas piezas coincide en difuminar la identidad individual y mostrar figuras líquidas y descentradas. Así, ambos dramaturgos retratan la debilidad del sujeto coherente y estable. La disyuntiva, en este caso, radica principalmente en la concepción canónica de personaje que presenta Ravenhill en *Shopping and Fucking* frente a los personajes diluidos del resto de textos analizados. A pesar de ello, Ravenhill mantiene la perspectiva posmoderna en su primer texto a través de las acciones y las reflexiones que emiten sus personajes. Esto es, aunque la composición del personaje no se vea del todo influida por las tendencias posmodernas en el plano formal, es posible advertir a través de sus acciones y deliberaciones una sintonía con el pensamiento de Illouz, Bauman, Han o Lyotard. Los personajes de *Das letzte Feuer*, *Am Schwarzen See* y *Pool (no water)*, por el contrario, son más borrosos, contradictorios y es difícil trazar una vinculación entre sus pensamientos y sus acciones desde el plano lógico. Además, como se ha señalado en el análisis comparativo temático,

es remarcable la presencia de personajes colectivos –diferenciados, pero similares– tanto en *Pool (no water)* como en *Das letzte Feuer*.

Por otro lado, estas piezas presentan espacios que funcionan como metáforas de sistemas de opresión o fracaso. En todos los casos, los espacios generan conflicto. Contrasta llamativamente la multiplicidad espacial de *Das Letzte Feuer* y *Shopping and Fucking* con la unidad que poseen *Am Schwarzen See* y *Pool (no water)* en este aspecto. Además, en los espacios de Ravenhill predomina la opresión social y económica sobre el individuo (los espacios como lugar de transacción en su primera obra y los espacios narrados que simbolizan la paradoja de éxito o fracaso en su segunda). Por el contrario, Loher emplea el espacio como un medio de presión más interno, al situar a sus personajes en ambientes relacionados con sus traumas o miedos del pasado y muchas veces encerrados, como metáfora de su estado íntimo.

En cuanto al uso del tiempo, predomina una fragmentación temporal y una liquidez subjetiva. Mientras que Loher emplea el tiempo como una reconstrucción del trauma o de la memoria colectiva, Ravenhill hace uso de un tiempo comprimido, que refleja la aceleración capitalista. No obstante, existe una similitud entre *Am Schwarzen See* y *Pool (no water)*, ya que en ambas obras la temporalidad se sustenta sobre los recuerdos reconstruidos. Esto permite un tiempo más pausado y subjetivo y subraya la idea de la crisis de la objetividad en los relatos posmodernos.

En definitiva, el sistema de análisis empleado ha sido eficaz para identificar los diálogos y las confluencias entre el pensamiento posmoderno y las obras seleccionadas de Dea Loher y Mark Ravenhill. A través del estudio de la estructura, el lenguaje, los personajes, el espacio y el tiempo, ha sido posible rastrear los puentes que ambos dramaturgos han trazado entre los postulados de la modernidad y su escritura teatral. Cada una de estas áreas dramaturgicas ha ofrecido claves para comprender las dinámicas internas de las obras, así como su resonancia con las ideas de muchos de los sociólogos o filósofos que se sirven como marco teórico en esta investigación.

Es posible advertir a través de estos análisis que, en términos generales, el teatro de Ravenhill posee un marcado tono social y político, lo que explica sus múltiples confluencias con el pensamiento sociológico contemporáneo, especialmente con los

postulados que posteriormente desarrollará Byung-Chul Han. El dramaturgo británico, a diferencia de Dea Loher, centra su mirada en las implicaciones del capitalismo tardío y de las lógicas neoliberales sobre los cuerpos. Este enfoque crítico se ve influido, en gran medida, por el contexto sociopolítico del Reino Unido en las décadas finales del siglo XX, particularmente durante el mandato de Margaret Thatcher, primera ministra entre 1979 y 1990. La defensa férrea del libre mercado, la privatización de servicios públicos, la reducción del papel del Estado en la vida ciudadana y la retórica individualista que promulgaba su administración debilitó los vínculos comunitarios. Ravenhill recoge dichas tensiones en sus textos y retrata con crudeza una sociedad donde los afectos, la sexualidad o el consumo están atravesados por lógicas mercantiles. En este sentido, el autor anticipa muchas de las tesis que Han formularía años después sobre la autoexplotación, el sujeto de rendimiento y la transformación del espacio íntimo en un escenario de visibilidad y consumo constante.

Sin embargo, Dea Loher centra su mirada en la comunicación fallida, los traumas, las ausencias afectivas y la culpa como fuerzas impulsoras de sus piezas dramáticas. Sus textos evidencian cómo la carencia de vínculos sentimentales estables y la celeridad del mundo contemporáneo resulta en individuos incapaces de comunicarse. Esto destruye la empatía y empuja a los personajes a ejercer o aceptar distintos tipos de violencias. Por lo tanto, las figuras dramáticas en sus obras son seres inestables que carecen de un soporte cultural o moral sólido. Este interés por las dinámicas íntimas de desvinculación puede tener que ver con su formación filosófica en la Universidad Ludwig-Maximilians de Múnich o con su educación dramática en la Hochschule der Künste de Berlín bajo la tutoría de Heiner Müller, quien expone en su teatro a la sociedad como campo de deshumanización y de fragmentación. Así, su atención a los conflictos internos y la disolución de los lazos íntimos se alinea tanto con su formación intelectual como con una genealogía teatral profundamente crítica de las estructuras sociales contemporáneas.

Se concluye, pues, que las coincidencias en ciertos aspectos dramáticos de Loher y Ravenhill demuestran un punto de vista común acerca de las problemáticas que afectan a los individuos contemporáneos. Las diferencias en cuanto a las temáticas concretas o en cuanto a las herramientas dramáticas empleadas por ambos no desvían el enfoque que ambos comparten: retratar en su teatro la incidencia de los cambios sociales de finales del siglo XX y principios del XXI sobre los individuos, sus relaciones y su entorno.

7.3 Continuidad del estudio propuesto

Dea Loher y Mark Ravenhill han demostrado ser dos casos paradigmáticos de dramaturgia que emplea sus herramientas al servicio de retratar la crisis posmoderna de las últimas décadas. No obstante, es evidente que estos dos dramaturgos son solo una pequeña muestra de lo que realizan otros creadores y creadoras de diversos ámbitos culturales del mundo. Con diferentes particularidades derivadas de los contextos sociales, culturales y políticos de cada caso, muchos autores teatrales se enmarcan en esta misma línea de plantear la fragmentación del sujeto, el lenguaje y el tiempo, la liquidez de las identidades y las relaciones, la autoexplotación en la sociedad de rendimiento o la fragilidad emocional e instrumentalización afectiva en el marco capitalista. En los siguientes párrafos se anotarán solo algunos casos de dramaturgias sobre las que consideramos que se podría aplicar un análisis análogo al realizado en esta tesis.

Uno de estos ejemplos lo podemos encontrar en Toshiki Okada (Yokohama, 1973-), escritor y director japonés. Algunos de sus textos han sido traducidos al inglés o al alemán y se han representado en espacios como el Jack Theater o el Under the Radar Festival del Public Theater en Nueva York, el Münchner Kammerspiele alemán, el Wiener Festwochen austríaco o en el Kunsten Festival des Arts de Bruselas, entre otros.

En sus obras, Okada realiza un retrato de la generación afectada por la dura recesión japonesa de los años noventa. Para ello, hace uso de un lenguaje fragmentado y coloquial con oraciones imprecisas e inarticuladas, inspirado en el habla cotidiana típica de la desencantada juventud nipona de finales del siglo XX. Este lenguaje empleado por el dramaturgo se ha denominado por el crítico Iwaki Kyoko (2011) como superrealismo japonés y es una de las señas más destacadas de su dramaturgia. Además, en sus obras es frecuente la presencia de estructuras episódicas o personajes despersonalizados, sin nombre o interpretados por más de un actor. Asimismo, el dramaturgo, que también dirige la mayoría de sus proyectos, pone el foco en el cuerpo y el gesto y busca una ausencia de coherencia entre el discurso hablado y el movimiento. Esta conciencia dividida pretende generar un efecto de distancia que facilite la reflexión en sus textos, altamente críticos con la sociedad contemporánea.

Uno de los ejemplos podría ser su obra *Sangatsu no Itsuka-kan (Cinco días de marzo)* (2004), pieza que gira en torno a un grupo de jóvenes japoneses en el distrito tokiota de Shibuya durante el estallido de los bombardeos de Irak de 2003. El dramaturgo nipón combina diversas tramas. Por un lado, la historia de una pareja que se mantiene relaciones sexuales desenfadadas en una habitación de un hotel de citas y que se separa sin compartir información personal alguna, tras perder la noción del tiempo y después de quedarse sin dinero. Por otro, la historia de una joven que se encierra en su habitación de casa de sus padres y sueña con viajar a Marte. También atiende a la historia de dos jóvenes que accidentalmente se ven envueltos en la parte trasera de una manifestación contra la guerra en las calles de Tokio. En general, la obra retrata a una juventud japonesa que busca la evasión frente a los conflictos y que se presenta insegura en su relación con el mundo, con poco interés, sin habilidades para vincularse profundamente con los demás y con ausencia de trabajos estables. Son personajes movidos por la inercia a los que les cuesta tomar la acción.

Otro texto significativo del dramaturgo es *Hot Pepper, Kuraa, soshite Owakare no Aisatsu (Hot Pepper, aire acondicionado y el discurso de despedida)* (2010). Esta obra está compuesta por tres tramas interrelacionadas que abordan la precariedad laboral y la deshumanización que supone el trabajo corporativo. En *Hot Pepper*, tres empleados temporales han sido obligados a organizar la fiesta de despedida de una compañera que han despedido de la empresa. En *Kuraa* se produce un diálogo incomunicativo entre una empleada que se queja del frío del aire acondicionado y otro trabajador que responde con reflexiones desconectadas de la realidad. Por último, *Soshite Owakare no Aisatsu* es un monólogo fragmentado y poético en el que la trabajadora despedida realiza un último discurso antes de decir adiós a sus compañeros.

Otro ejemplo de este tipo de dramaturgia, esta vez en el ámbito europeo, sería posible hallarlo en el teatro de Ivana Sajko (Zagreb, 1975-), dramaturga, novelista y directora croata que posee un marcado enfoque sociopolítico y feminista en su producción artística. Sus obras, traducidas a numerosos idiomas, han sido llevadas a escena en espacios como el Segal Theater de Nueva York, el Stadttheatern de Berna o el Schauspiel de Frankfurt, entre otros. Fue incluida en la antología *Siete dramas croatas contemporáneos* (Lukik, 2013), traducida al español por Nikolina Židek. La dramaturgia de Sajko hace uso de la disolución de estructuras formales e incorpora metatextualidades y enfoques

autorreferenciales. Sus personajes están generalmente abordados como voces múltiples o como flujos de conciencia sin psicología fija. Además, emplea un lenguaje despersonalizado y realiza, en este sentido, una aplicación muy personal del ritmo y las repeticiones.

En *Artheip: Medeja – Monolog za ženu koja ponekad govori* (*Arquetipo: Medea – Monólogo para una mujer que a veces habla*) (2000) realiza una relectura contemporánea del mito de Medea y presenta al personaje como una mujer expulsada de su identidad. Algo similar realiza en *Europa – Monolog za majku Courage i njezinu djecu* (*Europa – Monólogo para la Madre Coraje y sus hijos*) (2004) en la que interrelaciona la figura mítica de Europa con la Madre Coraje brechtiana para interrogar las nociones de poder y los fundamentos sobre los que se asienta el sueño de una Europa unida.

No solo en su escritura teatral aborda temas relacionados con los preceptos posmodernos. En su novela *Ljubavi roman* (*Novela de amor*) (2015) expone la relación de una pareja en un contexto de capitalismo tardío y cómo el entorno de economía colapsada genera una violencia latente y una presión sobre los personajes. El vínculo romántico se desintegra y es devorado por la realidad social.

En el ámbito hispanoparlante, asimismo, es posible encontrar dramaturgias que se alinean con las características a las que se ha atendido en esta tesis. Los condicionantes sociopolíticos y culturales tanto de España como de Hispanoamérica son muy diversos y complejos. Sin embargo, el retrato que realizan las dramaturgias de este ámbito del sujeto en crisis, las relaciones líquidas, el lenguaje roto, el tiempo discontinuo o la crítica a la autoexplotación y a la lógica de mercado, en ocasiones, se puede relacionar con la transición de modelos autoritarios a democracias que presentan signos de desgaste o descrédito en las últimas décadas del siglo XX, con la incidencia voraz del neoliberalismo en la vida cotidiana —especialmente a partir de los años noventa— o con la urbanización masiva que han presentado la mayoría de estos países en los últimos años, por nombrar solo algunas de las circunstancias generales.

Uno de los casos en los que se podría aplicar un análisis similar al de esta tesis es sobre la dramaturgia de Sergio Blanco (Montevideo, 1971-). Este dramaturgo, laureado con el Premio Nacional de Dramaturgia de Uruguay o el Award Off West End del Reino Unido,

es uno de los autores teatrales más representados en habla hispana. Su reformulación de la autoficción escénica y su experimentación en torno a la disipación de los límites del autor, el intérprete y el personaje son características claves de su escritura teatral.

En *La ira de Narciso* (2015) el dramaturgo muestra a un individuo en una habitación de hotel de Liubliana donde se está preparando para dar una charla magistral cuando encuentra unas manchas de sangre en el suelo. Blanco compone un monólogo en el que se combinan tres modos de enunciación solitaria: el discurso diegético, la conferencia y la confesión. La obra toma la idea del mito de Narciso y, a través de este, transita por temáticas como la identidad diluida, el lenguaje, la sexualidad o la desesperanza. Resultaría interesante analizar qué elementos de la pieza —desde su localización en un entorno transitorio como es un hotel hasta sus reflexiones acerca de la identidad o el uso del discurso diegético— la relacionan con el tipo de teatro al que se atiende en esta investigación.

Un ejemplo similar sería su obra *El bramido de Düsseldorf* (2017) en la que, de nuevo, el autor realiza un texto autoficcional, esta vez sobre la agonía y el posterior fallecimiento de su padre en un hospital alemán. La obra entrelaza la memoria personal y la tragedia colectiva y ofrece una visión personal sobre la subjetividad de la verdad y los límites del arte. Blanco explora el trauma personal y cómo este incide en lo comunitario a través de una mixtura de lenguajes: narración, música en directo, proyecciones, etc.

El análisis sobre la dramaturgia de Blanco se centraría, en este caso, en cómo el modelo social influye no a un personaje, sino al *yo* como autor, debido a su empleo de la autoficción en su escritura teatral. El estudio de sus obras a través del prisma de la posmodernidad, pondría el foco en el individuo creador como consecuencia de un sistema y de una sociedad de la transparencia, que lo empuja a la sobreexposición de sí mismo en escena.

Tal y como demuestran estos ejemplos brevemente analizados, la crisis posmoderna no es exclusiva de un país o continente, sino que afecta transversalmente a numerosas culturas. A pesar de que comparten diagnósticos similares, la diversidad contextual hace que cada dramaturgo o dramaturga articule estas temáticas desde una realidad social, política, cultural y económica propia. Las convergencias temáticas, no obstante, señalan

un interés destacado en la escritura teatral de las últimas décadas en problemáticas como la desafección emocional, la aceleración, la sociedad ultracapitalista o la mercantilización de la vida íntima. Estos ejes temáticos pueden estar expuestos en una pluralidad formal (teatro documental, autoficción, estructuras diegéticas o narrativas, etc.) Sin embargo, todas estas formas tienden a romper la lógica tradicional y causal del drama aristotélico. Así pues, esta línea de análisis puede aplicarse a una línea de autores teatrales contemporáneos con el fin de abrir nuevas vías de estudio sobre una teoría dramática de la posmodernidad.

En síntesis, la continuidad de esta tesis recae en la atención a nuevas formas que retraten al individuo desorientado actual. Quizás, mediante el estudio de esos reflejos extraviados y teatrales de nosotros mismos, nos sintamos menos solos navegando entre los pliegues inciertos de la contemporaneidad.

8. Bibliografía

8.1 Fuentes primarias

Loher, D. (2007). *El último fuego*. International Editor's Co y Goethe-Institut.

Loher, D. (2013). *Junto al Lago Negro*. International Editor's Co y Goethe-Institut.

Ravenhill, M. (2015). *Pool (no water)*. Samuel French.

Ravenhill, M. (2019). *Shopping and Fucking*. Samuel French.

8.2 Fuentes secundarias

Aston, E. (2010). *Caryl Churchill*. Northcote House Publishers.

Augé, M. (2025). *Los no lugares. Una antropología de la sobremodernidad*. Herder.

Baudrillard, J. (2007). *Cultura y simulacro*. Kairós.

Bauman, Z. (2010). *Modernidad y Holocausto*. Sequitur.

Bauman, Z. (2014). *Arte, ¿líquido?* Sequitur.

Bauman, Z. (2017). *Vida líquida*. Espasa.

Bauman, Z. (2018). *Amor líquido: Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. Paidós.

Bazo, E. (2021). La voz rapsódica de Roland Schimmelpfenning. En J. Martínez Valderas, M. del Hoyo Ventura, & J.-M. Teira Alcaraz (Eds.), *Últimos circuitos teatrales del siglo XXI* (pp. 137–154). Antígona.

Billington, M. (1996). Memory Man. Afterworld: Let's Keep Fighting. En *Harold Pinter* (pp. 388–430). Faber & Faber.

Boles, W. C. (Ed). (2020). *After In-Yer-Face Theatre: Remnants of a Theatrical Revolution*. Palgrave MacMillan.

Brecht, B. (2004). *Escritos sobre teatro*. Alba Editorial.

Brecht, B. (2018). *Teatro completo*. Cátedra.

- Casanovas, Àlex. (2019, 5 de diciembre). Thomas Ostermeier: un tercio de la sociedad no se ve representada. *La Vanguardia*. <https://www.lavanguardia.com/edicion-impresa/20191205/472061812641/ostermeier-un-tercio-de-la-sociedad-no-se-ve-representada.html>
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1988). *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Editorial Pre-Textos.
- Del Hoyo Ventura, M. & Fernández Villanueva, J. J. (2021). Actuación y dramaturgias del personaje. En J. Martínez Valderas y J. G. López Antuñano (Eds.), *El análisis de la escenificación* (pp. 201–251). Fundamentos.
- De Vicente Hernando, C. (Ed.). (2013). *Erwin Piscator: Teatro, política y sociedad*. Asociación de Directores de Escena.
- Der Theaterverlag. (s. f.). *Theater heute*. <https://www.der-theaterverlag.de/theater-heute>
- Esquirol, J. M. (2015). *La resistencia íntima: Ensayo de una filosofía de la proximidad*. Acantilado.
- Estébanez Calderón, D. (2016). *Diccionario de términos literarios*. Alianza.
- Féral, J. (2017). Por una poética de la performatividad: el teatro performativo. *Investigación Teatral. Revista de artes escénicas y performatividad*, 7(10–11), 26–27.
- García Barrientos, J. L. (2001). *Cómo se comenta una obra de teatro*. Síntesis.
- Gardner, Lyn (2006, 21 de septiembre). Pool (No water). *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/stage/2006/sep/29/theatre>
- Gimber, A. (2017). El nuevo teatro en lengua alemana entre tradición y experimento. *Pygmalion. Revista de teatro general y comparado*, (9–10), 65–84.
- González Martínez, J. J. (2021). El análisis del texto literario-teatral. En J. Martínez Valderas & J. G. López Antuñano (Eds.), *El análisis de la escenificación* (pp. 93–105). Fundamentos.

- Gussow, M. (2004). *Conversations with Pinter*. Limelight.
- Han, B-C. (2019a). *En el enjambre*. Herder.
- Han, B-C. (2019b). *La sociedad del cansancio*. Herder.
- Han, B-C. (2020a). *El aroma del tiempo*. Herder.
- Han, B-C. (2020b). *Topología de la violencia*. Herder.
- Han, B-C. (2022). *La sociedad de la transparencia*. Herder.
- Harvey, D. (1998). La condición de la posmodernidad: Investigación sobre los orígenes del cambio cultural. Amorrortu.
- Heine, M. (2008, 16 de enero). Wie Shoppen & Ficken das Theater umkrempele. *Welt*. <https://www.welt.de/kultur/theater/article1560423/Buehne-Wie-Shoppen-Ficken-das-Theater-umkrempele.html>
- Herssant, C. & Naugrette, C. (2013). Rapsodia. En J.-P. Sarrazac (Dir.), *Léxico del drama moderno y contemporáneo* (pp. 191–194). Paso de Gato.
- Hoar, Peter (director) (2021). *It's a sin* [serie de televisión]. Channel 4.
- Horan, T. (2012). Myth and narrative in Mark Ravenhill's Shopping and Fucking. *Modern Drama*, 55(2), 251–266.
- Illouz, E. (2010). *El consumo de la utopía romántica. El amor y las contradicciones culturales del capitalismo*. Katz.
- Klein, N. (2007). *La doctrina del shock: El auge del capitalismo del desastre*. Paidós.
- Kosinski, A. (2015). Una manera de responder ¿quién soy?: La identidad narrativa de Paul Ricoeur. *Avatares Filosóficos*, (2), 213–221.
- Kyoko, I. (2011). *Tokyo Theatre Today*. Hublet.
- Lehmann, H.-T. (2013). *Teatro posdramático*. CENDEAC / Paso de Gato.

- Lodge, D. (1982). Modernism, antimodernism and postmodernism. In *Working with structuralism: Essays and reviews in nineteenth and twentieth-century literature*. Routledge & Kegan Paul. (Traducción al español por Carolina Fernández).
- Lessing, G. E. (2004). *Dramaturgia de Hamburgo*. Asociación de Directores de España.
- Loher, D. (2002). *Manhattan Medea*. International Editor's Co y Goethe-Institut.
- Loher, D. (2003). *Inocencia*. International Editor's Co y Goethe-Institut.
- López Antuñano, J. G. (2018). Escrituras escénicas del siglo XXI: Reformulación y paradigma. *Pygmalión. Revista de teatro general y comparado*, (9–10), 15–36.
- López Antuñano, J. G. (2020). Las nuevas formas del teatro documental, *ADE*, (180), 36–48.
- López Antuñano, J. G. (2025, junio). Formas monológicas en las Nuevas Escrituras Escénicas, *Las puertas del drama*, (62). <https://aat.es/las-puertas-del-drama/formas-monologicas-en-las-nuevas-escrituras-escenicas/>
- Lukik, D. (2013). *Siete dramas croatas contemporáneos*. Biblos.
- Liotard, J-F. (1999) *La postmodernidad. (Explicada a los niños)*. Gedisa.
- Liotard, J-F. (2020). *La condición postmoderna*. Cátedra.
- Matamala, M. E. (2019). Prólogo. En Kane, S, *Obras completas* (pp. 9-33). Continta me tienes.
- Mayorga, J. (2016). *Elipses: Ensayos 1990–2016*. La Uña Rota.
- Moret, R. (2012). La posmodernidad: Intento de aproximación desde la historia del pensamiento. *Bajo Palabra: Revista de Filosofía*, (7), 339–348.
- Müller, H. (1988). Ribera despojada. Medea material. Paisaje con argonautas. *Primer Acto*, (226), 99–107.
- Müller, H. (1996). *Germania. Muerte en Berlín y otros textos*. Hiru.

- Pinter, H. (2015). Introducción. Escribir para teatro. En *La fiesta de cumpleaños. La habitación. Un leve dolor* (pp. 9–18). Ediciones Losada.
- Piscator, E. (2001). *El teatro político y otros materiales*. Hiru.
- Ravenhill, M. (1999). *Some Explicit Polaroids*. Methuen.
- Rebellato, D. (2001). Introduction en Ravenhill, M. *Plays: 1* (pp. 9–20). Bloomsbury.
- Reisz, K. (Director). (1960). *Saturday Night and Sunday Morning* [Película]. Woodfall Film Productions.
- Retain, E. A. (2003). *The Thatcher Revolution: Margaret Thatcher, John Major, Tony Blair and the Transformation of Modern Britain, 1971–2001*. Rowman & Littlefield.
- Richardson, T. (Director). (1959). *Look Back in Anger* [Película]. Woodfall Film Productions.
- Richardson, T. (Director). (1961). *A Taste of Honey* [Película]. Woodfall Film Productions.
- Ricoeur, P. (2006). *Sí mismo como otro*. Siglo XXI.
- Sánchez, J. A. (1992). *Brecht y el expresionismo: Reconstrucción de un diálogo revolucionario*. Universidad de Castilla-La Mancha.
- Sarrazac, J-P. (Dir.). (2013). *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Paso de Gato.
- Saunders, G. (2002). El teatro de Sarah Kane. *Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral*, (293), 9–18.
- Sennett, R. (2019). *La corrosión del carácter: Las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo*. Anagrama.
- Sierz, A. (2001). *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*. Faber and Faber.
- Sierz, A. (2015). Introduction. En P. Ridley, *The Pitchfork Disney* (pp. 1–22). Bloomsbury.
- Sierz, A. (2020). El Royal Court y la nueva escritura. *ADE*, (180), 125–137.

Stadt Mülheim an der Ruhr. (s. f.). *Mülheimer Dramatikerpreis*.

https://www1.muelheim-ruhr.de/kunst-kultur/theater/kinderstuecke/loher_dea/229596

Vásquez Rocca, A. (2011). La posmodernidad: Nuevo régimen de verdad, violencia metafísica y fin de los metarrelatos. *Nómadas. Critical Journal of Social and Juridical Sciences*, 29(1), 285–300.

Vattimo, G. & Rovatti, P. A. (Eds.). (2006). *El pensamiento débil*. Cátedra.

Vieites, M. F. (2002). El compromiso de Sarah Kane: Dramaturgias del dolor y la barbarie frente a “espectáculo”. *Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral*, (293), 23–36.

Weiss, P. (2007). *Persecución y asesinato de Jean-Paul Marat*. Hiru.

Weiss, P. (2016). Notas sobre el Teatro-Documento. *Conjunto*, (185), 2–7.

Wittgenstein, L. (2012). *Tractatus logico-philosophicus*. Alianza.

Yeoh, B. (Entrevistador). (2021, 22 de agosto). Mark Ravenhill: Making theatre, curiosity, listening and rainbow stories [Entrevista]. *Then Do Better*.
<https://www.thendobetter.com/arts/2021/8/22/mark-ravenhill-making-theatre-curiosity-listening-and-rainbow-stories>

8.3 Índice de textos aludidos

Anthony Neilson, *Normal: The Düsseldorf Ripper* (1991).

Anthony Neilson, *Penetrator* (1993).

Anthony Neilson, *The Censor* (1997).

Arnold Wesker, *The Kitchen* (1959).

Arthur Miller, *Death of a Salesman* (1949).

Arthur Miller, *A View From The Bridge* (1955).

Bernard Shaw, *Mrs Warren’s Profession* (1902).

Bernad Shaw, *Pygmalion* (1913).

Caryl Churchill, *Cloud Nine* (1979).

Caryl Churchill, *Top Girls* (1982).

Caryl Churchill, *Far Away* (1997).

Chris Wilkinson, *I Was Hitler’s Maid* (1971).

Chris Wilkinson, *A Sense of Detachment* (1972).

Christopher Fry, *The Boy With a Cart* (1938).

Christopher Fry, *A Phoenix Too Frequent* (1946).

Christopher Fry, *The Lady's Not for Burning* (1948).

David Mamet, *Sexual Perversity in Chicago* (1974).

David Mamet, *Edmond* (1982).

Dea Loher, *Fremdes Haus* (1995).

Douglas Coupland, *Generation X* (1991).

Edward Bond, *Saved* (1968).

Falk Richter, *Trust* (2009).

Frank Marcus, *The Killing of Sister George* (1965).

Gay Sweatshop [compañía], *Mr X* (1975).

Georg Büchner, *Woyzeck* (1836).

Hans-Werner Kroesinger, *Don't look now* (1997).

Harold Pinter, *The Room* (1957).

Harold Pinter, *The Birthday Party* (1958).

Harold Pinter, *The Dumb Waiter* (1960).

Harold Pinter, *The Homecoming* (1965).

Harold Pinter, *Old Times* (1971).

Harold Pinter, *No Man's Land* (1975).

Harold Pinter, *One for the Road* (1984).

Harold Pinter, *Party Time* (1991).

Heinar Kipphart, *In der Sache J. Robert Oppenheimer* (1964).

Heiner Müller, *Die Hamletmaschine* (1977).

Ivana Sajko, *Europa – Monolog za majku Courage i njezinu djecu* (2004).

Ivana Sajko, *Artheip: Medeja – Monolog za ženu koja ponekad govori* (2020).

Jane Arden, *Vagina Rex and The Gas Oven* (1969).

Jay McInerney, *Bright Lights, Big City* (1984).

Jim Cartwright, *The Rise and Fall of Little Voice* (1992).

Jim Cartwright, *I Licked a Slag's Deodorant* (1996).

John Hopkins, *Find Your Way Home* (1970).

John Osborne, *Look Back in Anger* (1956).

John Osborne, *A Patriot For Me* (1965).

John Osborne, *A Sense of Detachment* (1972).

Kay Adshead, *Thatcher's Women* (1987).

Mark Ravenhill, *Fist* (1994).

Mark Ravenhill, *Faust Is Dead* (1997).

Mark Ravenhill, *Handbag* (1998).

Mark Ravenhill, *Product* (2005).

Marina Carr, *Girl on an Altar* (2022).

Martin Crimp, *Dealing With Clair* (1992).

Martin Crimp, *The Treatment* (1993).

Martin Crimp, *Attempts on Her Life* (1997).

Martin Sherman, *Bent* (1979).

Mary O'Malley, *Once a Catholic* (1977).

Maureen Duffy, *Rites* (1969).

Maurice Maeterlinck, *Los ciegos* (1890).

Milo Rau, *Die Moskauer Prozesse* (2013).

Muldoon, Arden y D'arcy, *Harold Muggins Is a Martyr* (1968).

Nowel Coward, *The Vortex* (1924).

Nowel Coward, *Fallen Angels* (1925).

Nowel Coward, *Hay Fever* (1925).

Oscar Wilde, *Lady Windermere's Fan* (1892).

Oscar Wilde, *The Importance of Being Earnest* (1895).

Peter Weiss, *Hölderlin* (1971).

Philip Ridley, *The Pitchfork Disney* (1991).

Philip Ridley, *Ghost from a Perfect Place* (1994).

Philip Ridley, *The Fastest Clock in the Universe* (1995).

Rebecca Prichard, *Essex Girls* (1994).

Rebecca Prichard, *Yard Gal* (1998).

René Pollesch, *Heidi Hoh* (1999).

René Pollesch, *Heidi Hoh arbeitet hier nicht mehr* (2000).

René Pollesch, *Heidi Hoh 3. Die Interessen des Unternehmens können nicht die Interessen von Heide Hoh sein* (2001).

Roland Schimmelpfenning, *Die arabische Nacht* (2009).

Rolf Hochhut, *Der Stellvertreter. Ein christliches Trauerspiel* (1963).

Samuel Beckett, *En attendant Godot* (1953).

Samuel Beckett, *Endgame* (1957).

Samuel Beckett, *Krapp's Last Tape* (1958).
Samuel Beckett, *Happy Days* (1961).
Sarah Daniels, *Ripen Our Darkness*, (1981).
Sarah Daniels, *Masterpieces* (1983).
Sarah Kane, *Blasted* (1995).
Sarah Kane, *Phaedra's Love* (1996).
Sarah Kane, *Cleansed* (1998).
Sarah Kane, *4.48 Psychosis* (1999).
Sergio Blanco, *La ira de Narciso* (2015).
Sergio Blanco, *El bramido de Düsseldorf* (2017).
Shelagh Delaney, *A Taste of Honey* (1958).
Thomas S. Eliot, *Murder in the Cathedral* (1935).
Tama Janowitz, *Slaves of New York* (1986).
Tennessee Williams, *A Streetcar Named Desire* (1947).
Tennessee Williams, *Cat on a Hot Tin Roof* (1955).
Toshiki Okada, *Sangatsu no Itsuka-han* (2004).
Toshiki Okada, *Hot Pepper, Kura, soshite Owakare no Aisatsu* (2010).
Trevor Griffiths, *The Party* (1973).
William B. Yeats, *The Resurrection* (1927).

**Anexo. Tentativa de traslación escénica de la
investigación: *Pensé que mi vida iba a ser distinta***

Paralelamente al proceso de investigación, surgió una profunda inquietud de llevar a cabo un proyecto escénico que, de alguna manera, se relacionara con lo analizado en esta tesis. Consideré que mi formación artística en artes escénicas y dramaturgia podría ser de ayuda en la traslación al escenario de ciertas ideas fundamentales del estudio. Fue así como *Pensé que mi vida iba a ser distinta* comenzó a tomar forma.

En un principio, la idea era ambigua, pero suponía un estímulo intentar plasmar tanto la vocación política y social de las autorías analizadas como el retrato que realizan del mundo posmoderno en un contexto concreto: las Islas Canarias en la actualidad, lugar en el que vivo y en el que desarrollo profesionalmente mi trabajo como actor y creador. En este sentido, con el objetivo de unificar los materiales de referencia, decidí tender un puente con la generación In-Yer-Face británica y realizar una relectura contemporánea de su marco social y emocional. Consideré que el espíritu de hastío de la juventud desorientada de los noventa en el Reino Unido podría encajar de igual manera en el contexto actual del archipiélago y en mi generación. Se pondría el foco, en este caso, en el segmento de la población al que pertenezco y que creció durante la crisis económica del 2008, salió al mercado laboral durante la emergencia sanitaria del Coronavirus, se desarrolló durante el *boom* digital de las redes sociales y enfrentó otros retos tan diversos como la erupción de un volcán, la crisis de acogida migratoria o el colapso del modelo turístico. En la búsqueda de los ejes temáticos del In-Yer-Face que continúan vigentes en el ámbito canario contemporáneo, y con la incorporación de temáticas propias que permitan trazar una radiografía de la juventud en las islas, se seleccionaron los siguientes temas:

- El sentimiento de hartazgo generacional, la incapacidad de llevar a cabo los planes de futuro y la frustración de no alcanzar los estándares de bienestar social a los que han llegado las generaciones anteriores.
- La inestabilidad laboral y los continuos cambios a los que se enfrentan muchos jóvenes, que no pueden desarrollar un proyecto vital sólido.
- La injerencia de las leyes del mercado en las relaciones íntimas, a través del uso de aplicaciones de citas y otros sistemas en línea que generan una dinámica de consumo de cuerpos. El contraste entre una propaganda capitalista-romántica que enaltece el amor duradero con finales felices y unos modelos relacionales cada vez más efímeros y superficiales.

- La difusión del sentimiento de familia como valor sólido que sustenta la identidad.
- La crisis de la vivienda, que convierte a los individuos en nómadas que se agrupan por necesidad en hábitats precarios y los conduce a una intimidad forzada. La presión de la industria turística sobre los espacios.

Además de estas características referentes a lo temático o fabular, pretendía experimentar con algunas de las herramientas dramáticas que se han analizado en esta investigación.

- El empleo de estructuras episódicas que ofrecen una visión fragmentada del mundo.
- La aceleración en el ritmo, producida por el uso de construcciones sintácticas sencillas, oraciones cortas y diálogo superpuesto.
- La exposición de personajes diluidos, sin nombre propio, definidos por la acción.
- El uso de un espacio de opresión en el que aparezca, de modo latente, el peso del mundo externo en crisis, que subyuga a los personajes.

Para dar soporte a estas ideas, conté con Mómerat Teatro, compañía que fundé en 2023. La compañía apuesta por la creación e investigación en el ámbito escénico y se propone realizar espectáculos de poética contemporánea que ahondan en la diversidad creativa del archipiélago. Mómerat busca visibilizar el talento joven de las islas y ofrecer una plataforma para la creación y la indagación teatral. Sus espectáculos de creación propia aúnan varias características que se pretende que sean insignias de sus producciones: ironía, oscuridad, experimentación y una pequeña dosis de hedonismo. Su primer montaje, *Aire, humo y Eva la perra* (2023), consistía en un monólogo de un personaje habitado por diferentes voces y encerrado en un tétrico cubículo con bañeras, retretes, sartenes y elementos de satisfacción íntima. La obra abordaba las adicciones y la autodestrucción como proceso de liberación en una sociedad opresora.

Con estas líneas claras y con una compañía detrás, nos reunimos con dos instituciones que podrían estar interesadas en apoyar el desarrollo del proyecto. Por un lado, con el Teatro Victoria de Santa Cruz de Tenerife. Fundado en 1996, este espacio independiente ha desempeñado un papel fundamental en el desarrollo y la difusión de las artes escénicas contemporáneas en las islas. Su programación, caracterizada por la apuesta por propuestas innovadoras y lenguajes escénicos no convencionales, lo ha convertido en un

punto de encuentro para creadores emergentes y consolidados, tanto a nivel regional como nacional. Además, su labor formativa y de apoyo a la creación lo ha posicionado como un agente clave en la consolidación de un tejido artístico local comprometido con la investigación y la experimentación escénica. Tras exponerles el proyecto, facilitaron sus instalaciones para las primeras semanas de los ensayos, en los que aún estaríamos investigando y comenzando a poner en pie la obra.

Por otro lado, me reuní con el Espacio La Granja. Situado nuevamente en Santa Cruz de Tenerife, es un centro cultural gestionado por el Gobierno de Canarias a través del Instituto Canario de Desarrollo Cultural (ICDC). Se concibe como un espacio público de exhibición, creación y encuentro. La Granja acoge una programación multidisciplinar que abarca teatro, danza, música, cine y actividades formativas. Una de sus líneas de programación más destacadas es #EnElFoco, un ciclo que busca visibilizar proyectos escénicos con un fuerte componente autoral y compromiso con las problemáticas sociales actuales. Esta línea se orienta especialmente hacia propuestas que exploran nuevas dramaturgias, lenguajes híbridos y perspectivas emergentes, ofreciendo un contexto de exhibición que impulsa la reflexión crítica y la renovación estética del panorama teatral canario. Después de una valoración artística, aceptaron el proyecto dentro de #EnElFoco y nos ofrecieron una residencia técnica y artística de dos semanas en el espacio. Había nacido *Pensé que mi vida iba a ser distinta*.



Figuras 1 y 2. Imágenes promocionales de *Pensé que mi vida iba a ser distinta*. Fotografía: J. L. Méndez. Edición: Adrián Bebérde. Cedidas por Mómerat Teatro.

El proceso creativo comenzó por una exposición detallada de las características del teatro In-Yer-Face al equipo artístico. Mómerat Teatro desarrolló también sesiones de lectura comentada de obras como *Shopping and Fucking* o *Some Explicit Polaroids*. Además, se generaron debates sobre las temáticas seleccionadas con el fin de que el elenco y otras personas relacionadas con el proceso artístico aportaran sus experiencias, opiniones y sensaciones y se facilitaron ejercicios de escritura automática para generar material con el que comenzar a trabajar. Esto ocurrió en tres sesiones el 30 de enero y el 5 y 12 de febrero de 2025. Tras ellas, comencé a desarrollar un texto, empleando los materiales surgidos en las sesiones de creación y combinándolo con las líneas temáticas y formales que nos habíamos propuesto. Después de un proceso de dos meses de escritura, entregué a la compañía una primera versión el 12 de abril de 2025. Con esta versión, trabajamos de manera abierta y colaborativa, con improvisaciones, propuestas y debates para perfilar la dramaturgia. Finalmente, el 12 de mayo de 2025 comenzaron los ensayos, en los que se terminó de cerrar el texto, según avanzaban las sesiones.

Pensé que mi vida iba a ser distinta presenta a tres personajes que comparten un piso: J (de 28 años), S (de 30) y F (de 20). En torno a ellos, orbitan diferentes crisis. J es un camarero atrapado entre su frustración vital y unas relaciones íntimas devoradoras y abusivas. S es una cantante de hoteles que sueña con triunfar en el mundo de la música y ha puesto toda su filosofía vital al servicio de creer que lo va a conseguir, suprimiendo

cualquier ápice de negatividad. F, por su parte, es un joven de 20 años que ha huído de casa de sus padres y de un pasado oscuro y escabroso. Se instala en el piso en una desesperada búsqueda de establecer una red sólida.



Figuras 3 y 4. Imágenes promocionales de *Pensé que mi vida iba a ser distinta*. Fotografía: J. L. Méndez. Edición: Adrián Bebérde. Cedidas por Mómerat Teatro.

Sobre estos tres personajes orbita una crisis común: la de la vivienda. S y J son amigos y compañeros de piso desde hace años. Ante la imposibilidad de acceder a una vivienda propia con mejores condiciones, comparten un destartalado apartamento que era propiedad de la abuela de S y que los padres de esta le alquilan. La llegada de F desestabiliza las relaciones dentro del espacio. Alrededor de ellos —referenciados mediante el diálogo y el espacio sonoro— se encuentra un mundo exterior opresor y en descomposición. Entre sus presencias se halla una señora mayor que no para de escuchar vinilos de boleros de amor cada vez más distorsionados en el piso contiguo, un alemán en el piso superior que se queja constantemente del ruido y el dependiente de un antiguo videoclub clausurado, que aún habita en el local del edificio, encerrado entre cintas que hace sonar a todo volumen. Más tarde, descubrirán su cadáver frente al televisor encendido y con un sistema de reproducción en bucle.

Cuando a S le prometen un contrato discográfico en Londres, sus padres deciden convertir el piso en un espacio de alquiler vacacional. J y F se ven entonces obligados a refugiarse en el sofá de un ático compartido entre otras cuatro personas en las afueras de la ciudad.

En la última noche que comparten los tres personajes en el piso, la tensión contenida estalla y salen a la luz verdades que dinamitan sus relaciones. Se revela que F fue declarado desaparecido por sus padres tras haberse escapado de casa. Vivió un tiempo en la calle y estuvo involucrado en asuntos poco aclarados relacionados con el consumo de estupefacientes y el incendio a lo bonzo de un chico en un callejón. Estaba, por lo tanto, refugiado en el piso para esconderse y había aprovechado la obsesión de J por él para mantenerse allí. A su vez, F desvela que conoció a S en el hotel Bahía Flamingo, donde ella no solo cantaba, sino que también aceptaba propinas de los turistas para subir a sus habitaciones. Cuando F intenta marcharse con un J visiblemente descolocado por las revelaciones, S le lanza una advertencia: que tenga cuidado con él, pues su obsesión por sus amantes ya ha tenido consecuencias graves. Al último hombre con el que se vinculó íntimamente le tuvieron que dar trece puntos en el muslo porque casi se lo devora durante un arrebato compulsivo.

Siguiendo muchas de las dramaturgias analizadas en la tesis, la estructura de la obra es episódica y está dividida en diez escenas independientes, que van conformando una historia global. Además, es circular, pues los personajes vuelven a la casilla de salida en el desenlace. F retoma su dinámica de huidas constantes, en busca de una red que no sabe si encontrará. Escapa del piso y no vuelve a ser visto. J ha recaído en la obsesión destructiva por un amante y regresa devastado al apartamento. S, engañada por un huésped del hotel que le había ofrecido el trabajo en Londres, también vuelve desencantada al piso. Los tres personajes pensaron que su vida iba a ser distinta.



Figuras 5 y 6. Imágenes promocionales de *Pensé que mi vida iba a ser distinta*. Fotografía: J. L. Méndez. Edición: Adrián Bebérde. Cedidas por Mómerat Teatro.

El estreno se llevó a cabo el 27 de junio de 2025 en el Espacio La Granja de Santa Cruz de Tenerife. Actualmente, la compañía se encuentra en el proceso de distribución para llevar a cabo una gira regional. De acuerdo con el artículo emitido por el Gobierno de Canarias que se hace eco del proceso de residencia y estreno del proyecto:

La obra es la historia de una resignación. Explora el momento vital en el que nos rendimos ante la realidad y aceptamos nuestros propios sueños rotos. Cada uno de los protagonistas se enfrenta a la dura certeza de que el futuro no siempre se ajusta a lo que imaginamos [...]. [La pieza] explora la búsqueda de nuevos modelos de relacionarnos, el desengaño con un pasado idílico y la necesidad del otro para poder salir de nuestras propias crisis (Gobierno de Canarias, 2025, párr. 4).

La ficha artística y técnica de *Pensé que mi vida iba a ser distinta* es la siguiente.

Texto y dirección: Joel Hernández.

Elenco: Silvia Criado, Fer Delgado y Joel Hernández.

Entrenamiento actoral y asistencia de dirección: Aranza Coello.

Espacio escénico: Mómerat Teatro.

Diseño de luces: Diego Dacio.

Diseño gráfico: Adrián Bebérde.

Fotografía: Delia Hernández y J. L. Méndez.



Figuras 7 y 8. Imágenes promocionales de *Pensé que mi vida iba a ser distinta*. Fotografía: J. L. Méndez. Edición: Adrián Bebérde. Ceditas por Mómerat Teatro.

Este proyecto ha supuesto un reto estimulante, ya que trasladar ciertos conceptos teóricos de la investigación a la práctica escénica se reveló como un motor de aprendizaje especialmente enriquecedor. La evolución de mi mirada artística, en diálogo constante con los marcos teóricos estudiados en esta tesis, me permitió poner a prueba mis capacidades como creador escénico y evidenció las dificultades inherentes a la transformación de conceptos teóricos en material dramático. Al emplear herramientas dramáticas concretas como, por ejemplo, la deconstrucción del lenguaje, me enfrenté al riesgo de caer en una réplica vacía del estilo de autores como Ravenhill o Loher. Encontrar una voz propia a partir de esos referentes tan claros implicó largas consideraciones y reformulaciones. Considero que, finalmente, se alcanzó un equilibrio en el que las estrategias de composición dramática estuvieron al servicio de la exposición de las tensiones posmodernas de la obra, sin derivar en una mera recreación historicista de las escrituras In-Yer-Face.

En definitiva, el trabajo artístico me ha ofrecido una forma alternativa de conocimiento y exploración y una herramienta para releer las problemáticas contemporáneas. Las posibilidades que se abren a partir de esta experiencia, tanto en lo escénico como en la investigación, son tan diversas como estimulantes.

Fuentes del anexo

Méndez, J-L. (Fotógrafo) y Bebérde, A. (Diseñador). (2025). *Imágenes promocionales de Pensé que mi vida iba a ser distinta* [Figuras 1-8. Fotografías]. Mómerat Teatro.

Gobierno de Canarias. (2025, 27 de junio). *Pensé que mi vida iba a ser distinta*.

Mómerat Teatro. Espacio La Granja.

<https://www3.gobiernodecanarias.org/cultura/ocio/lagranja/eventos/pense-que-mi-vida-iba-a-ser-distinta-momerat-teatro/>



UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID