

MARGA DEL HOYO VENTURA
JARA MARTÍNEZ VALDERAS
(Ed.)

UNA VISIÓN PERIFÉRICA DEL ESCENARIO:
TEATROLOGÍA, DRAMATURGIA
Y ESCENIFICACIÓN

EDITORIAL SINDÉRESIS
2025

1ª edición, 2025

© Los autores

© 2025, Editorial Sindéresis
Calle Princesa, 31, planta 2, puerta 2 – 28008 Madrid, España
info@editorialsinderesis.com
www.editorialsinderesis.com

ISBN: 979-13-87929-00-8
Depósito legal: M-16386-2025
Produce: Óscar Alba Ramos

Traducción: Rafael Ricart.

Portada: Dibujo de CASTANHEIRA

Impreso en España / Printed in Spain

Reservado todos los derechos. De acuerdo con lo dispuesto en el código Penal, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes, sin la preceptiva autorización, reproduzcan o plagien, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, fijada en cualquier tipo de soporte.

ÍNDICE

Prólogo	9
----------------------	----------

Nota, JOSÉ MANUEL CASTANHEIRA.....	23
---	-----------

Introducción: PATRICE PAVIS - JEAN PIERRE HAN	25
--	-----------

Capítulo 1: Dramaturgia y escenificación de textos clásicos

MERCEDES ALEGRE: Descolonización de los textos clásicos. Una aventura dramática desde la praxis lejos de nuestras fronteras.....	57
--	----

IGNACIO GARCÍA: Los límites de la creación escénica en el teatro lírico: de la partitura musical a la partitura escénica	73
--	----

MANUEL LAGOS: Las versiones ni se ven sin oídos, ni se oyen sin ojos: López Antuñano y sus clásicos para Europa.....	87
--	----

BEGOÑA GÓMEZ: La reinterpretación contemporánea de los textos teatrales clásicos.....	97
---	----

JAVIER HUERTA: Una dramaturgia de sermones	111
--	-----

CARMEN GONZÁLEZ: El retorno de Séneca a la escena española en la década de los años cincuenta	125
---	-----

JAVIER J GONZÁLEZ: Análisis dramático del teatro posmoderno. Atención, arte en curva: al analizar el teatro posmoderno tengan cuidado de no introducir el pie entre literatura y escena.....	145
--	-----

Capítulo 2: Crítica, docencia y gestión cultural

JUAN P. ARREGUI: <i>Por motivos particulares</i> : los primeros años de la Escuela Superior de Arte Dramático de Castilla y León entre el recuerdo y el documento	161
---	-----

ROSARIO CHARRO: Docencia y educación de las artes escénicas	183
---	-----

CAMINO MONJE: A la búsqueda de los referentes europeos: Cursos de artes escénicas	199
---	-----

FÉLIX IGLESIAS: La cuarta pared de Antuñano	205
---	-----

ANA BELÉN SASTRE: Unos meses en la Fundación Siglo para las Artes.....	209
--	-----

Capítulo 3: Plástica escénica

JUAN RUESGA: El espacio nunca ha estado vacío	219
---	-----

DIEGO PALACIO: Primeros pasos sobre investigación audiovisual, video-escénica y multimedia en las artes escénicas contemporáneas: creadores, terminología y tendencias	245
--	-----

MARÍA CAUDEVILLA: La herencia de los <i>Live Cinema Shows</i> en la escena contemporánea. <i>Orlando</i> de Katie Mitchell y <i>La Mouette</i> de Cyril Teste y el Collectif M&M.....	255
---	-----

Capítulo 4: Dirección escénica y dramaturgia contemporánea

ADRIÁN PRADIER: Filosofía de la dramaturgia	271
---	-----

JOSE M. GARCÍA LUJÁN: Antuñano y la dirección escénica	287
--	-----

IGNACIO AMESTOY: Monarcas en el espejo: Los últimos borbones por la senda de las formas del teatro documental	297
---	-----

ANA CONTRERAS: Contra la necro-política: Y los peces salieron a combatir contra los hombres, de la cía: Atra Bilis teatro	309
---	-----

ENRIQUE BAZO VARELA: Cuando traducir es transportar: el tándem Roland Schimmelpfennig-Albert Tola	339
---	-----

Coda

VÍCTOR PADILLA MARTÍN-CARO	359
----------------------------------	-----

JULIO VÉLEZ SAINZ	361
-------------------------	-----

ANÁLISIS DRAMATÚRGICO DEL TEATRO POSMODERNO. ATENCIÓN, ARTE EN CURVA: AL ANALIZAR EL TEATRO POSMODERNO TENGAN CUIDADO DE NO INTRODUCIR EL PIE ENTRE LITERATURA Y ESCENA

JAVIER J. GONZÁLEZ MARTÍNEZ

Universidad de Valladolid

La causalidad ha motivado la organización de las tramas de las obras dramáticas a lo largo de gran parte de la historia del teatro. Las piezas de la antigüedad greco-romana, del siglo de oro español, de la etapa isabelina inglesa, del clasicismo francés y del drama moderno se han guiado por esta pauta común. Este paradigma, como otros que iremos viendo, ha cambiado con la aparición de la dramaturgia posmoderna en su deseo de distinguirse:

La postmodernidad entre otras notas se caracteriza por el descrédito de las tradiciones artísticas frente a la siempre renovada exigencia de novedad, susceptible de agitar las tranquilas aguas de toda manifestación artística, incluido –como no– el teatro [López Antuñano 2012: 180].

El cambio en el objeto de análisis debe mutar también la forma de aproximarse a él. La dificultad estriba en cerrar un método de análisis del teatro posmoderno debido a la indefinición de sus límites, a su genuina especificidad y a la multiplicidad de sus formas. Debemos, por tanto, establecer un enfoque que permita examinar un fenómeno caracterizado por la falta de comparativa, la autorreferencialidad, la subjetividad y la inaprensibilidad.

El teatro posmoderno muestra una apariencia de irrepresentabilidad: el diálogo no configura el texto, la acción dramática no es impulsada por los personajes y el conflicto se difumina. Sin embargo, estos textos están cargados de teatralidad, son potencialmente dramáticos, porque se vislumbra en

ellos la capacidad de transformar sus palabras en trazos de acción y movimiento que recuerdan la imagen escénica. Es decir, los textos posmodernos esconden un peculiar funcionamiento dramático que hay que desvelar.

El reconocimiento de esta potencialidad dramática que se transformará en acto escénico pasa por la identificación de una serie de marcas de teatralidad: signos lingüísticos o de producción, enunciados verbales y no verbales. Estos signos conectan sensorialmente con lo simbolizado, no deben tener una correspondencia directa y única entre significante y significado. Entre los primeros, los lingüísticos, se cuenta el carácter connotativo de las palabras, de las pausas, de los silencios, de la sintaxis imperfecta [Hoyo 2018]. Entre los signos de producción están las imágenes sensoriales y el lenguaje corporal emocional.

En la identificación de estas marcas de teatralidad ayudará la definición del contexto de comunicación establecido entre el emisor, mensaje, receptor. Dentro de este panorama hay que atender a lo que exprese rechazo o ruptura, porque los creadores posmodernos combaten la apatía e indiferencia, aunque sea a costa de conseguir el enfado o la repulsa del público. El objetivo de este tipo de comunicación no es la expresión de una idea con la finalidad de transmitir conocimiento al público. Es suficiente con que conmueva, golpee, despierte.

Pero no basta con la identificación de los signos en su contexto, habrá que analizar también el funcionamiento dramático de su sucesión, que no tiene por qué ser causal. La potencialidad dramática del texto ya no se da por el diálogo ni la sostienen los personajes con sus conflictos [Gómez 2020]. Por eso los creadores posmodernos no pretenden la exposición de un resultado, sino que están mostrando un proceso.

En esta sucesión habrá que analizar la sintaxis propia de las sonidos e imágenes procedentes de la mezcla de teatro, danza, música, nuevas tecnologías, que se conjugan según la gramática propia de cada disciplina. Al público se le ofrecen yuxtapuestas y simultáneas, en catálogo. Ya no hay jerarquía en el medio de transmisión. No se antepone una de ellas a las otras. El espectador elige dónde mirar y de esta manera recrea el espectáculo.

Por tanto, en las siguientes páginas se ofrecerá una visión general sobre el teatro posmoderno y una propuesta de análisis. Este modelo ha de tomarse con las debidas precauciones, pues la aproximación a cada fenómeno dramatúrgico deberá ser genuina, pero servirá al menos para presentar distintas vías de introducción a este complejo hecho teatral.

Estas pautas de análisis deben mucho a las conversaciones con José Gabriel López Antuñano mientras impartí docencia en las especialidades de Interpretación, Dirección escénica y Dramaturgia de la Escuela Superior de Arte Dramático de Castilla y León y en el Máster Universitario en Estudios Avanzados de Teatro de UNIR. De dichas titulaciones él fue director académico [Charro 2022]. Sirvan estas palabras iniciales de agradecimiento por los años compartidos y de reconocimiento por su magisterio: muchas de las ideas que aquí se plasman se las hemos escuchado en seminarios académicos y encuentros informales tras asistir al teatro. Para seguir el formato científico he procurado referenciar las ideas que transmitió oralmente identificándolas entre sus muchas publicaciones.

En este estudio se ofrecerá una panorámica de la situación del teatro en el siglo XXI. La denominación de «teatro posmoderno» ha sido la que ha tenido mejor acogida en distintos ámbitos y la que se escoge para este análisis por razones de claridad expositiva. En un trabajo de mayor extensión y especialización cabría el uso de nombres con otros matices: «nuevo expresionismo», «teatro posdramático» o, para referirse a un fenómeno más reciente, «nuevas escrituras escénicas» [Lehman 2013; López Antuñano 2021: 125-126; y López Antuñano y González 2018].

Como punto de partida fundamental para la comprensión de esta propuesta necesariamente sintética será preciso el conocimiento de la terminología teatral elemental [Pavis 1998, Ubersfeld 2002, Sarrazac 2013]. Además, conviene tener presente desde el principio que en muchos de los montajes del teatro posmoderno se percibe la influencia de la filosofía del lenguaje que Wittgenstein [2012] plasmó en su *Tractatus logico-philosophicus*, como, por ejemplo, la selección de palabras por su mera expresión formal y

no por su significado, la profusión de juegos léxicos o la vinculación de palabras con aspectos íntimos de la vida del dramaturgo. Más adelante volveremos sobre esto.

También ayudará a seguir el análisis que aquí se esboza la aplicación a alguna pieza posmoderna. Como recordatorio y recurso de análisis de espectáculos presenciados, y a pesar de los conocidos inconvenientes [González 2021], puede ayudar la visualización de las grabaciones referenciadas en la videografía (los años corresponden a la fecha de grabación, no de estreno): *Soy sangre*, de Jan Fabre [2003], *La noche árabe*, de Roland Schimmelpfennig [2011 y 2012], *Urtain*, de Juan Cavestany [2010], *La función por hacer*, de Miguel del Arco [2010], *Yo soy el viento*, de Jon Fosse [2011], y *El feo*, de Marius von Mayenburg [2013], por ejemplo. En el primero, se manifiesta la necesidad de presenciar toda obra posmoderna, pues la lectura no dará idea de la plenitud de la idea artística. Especialmente en la observación de la obra de Jan Fabre podrá apreciarse lo relacionado con el lenguaje, los actantes y la interpretación creativa a través del frecuente recurso a los signos, la interactuación de disciplinas y la preponderancia de la imagen. De *La noche árabe*, de Roland Schimmelpfennig, se ofrecen los enlaces a dos vídeos que son una clara expresión de la interpretabilidad del teatro posmoderno, pues se manifiestan dos levantamientos diferentes que parten de un mismo texto base. El de *Urtain*, de Juan Cavestany, es un breve documental sobre una manifestación de teatro posmoderno español llevado a escena por la compañía Animalario. *La función por hacer* es la versión posmoderna de *Seis personajes en busca de un autor*, de Pirandello, que marcó en España el establecimiento del fenómeno teatral del repertorio de la mano de Miguel del Arco, dramaturgo, director y empresario [González 2018a]. *Yo soy el viento*, de Jon Fosse, permite ejemplificar la teoría de los personajes y su interpretación [López Antuñano 2014 y 2018b]. Los supuestos personajes Uno y Otro son tan indefinidos y despersonalizados que se sospecha de la identificación de ambos y su posible interpretación por parte de un solo actante. En *El feo*, de Marius von Mayenburg, la tendencia a igualar las identidades debido al mercado de la imagen comercial-quirúrgica manifiesta la debilidad de la persona en la sociedad actual. Se pone sobre la mesa el riesgo del transhumanismo, el vacío de las relaciones basadas en la apariencia física y la mercantilización de

la identidad [López Antuñano 2009: 52]. Se escenifican identidades de usar y tirar. La técnica puede convertirnos a todos en iguales y si todos somos iguales nada nos distingue, todos valemos lo mismo y lo que importa es lo que vales: si todo vale lo mismo, nada vale nada.

Desde la escena

La posmodernidad podría ser considerada la etapa final del vanguardismo. Se asemeja al movimiento de principios del siglo XX en su oposición al realismo y naturalismo, pero añade además una fuerte reacción a todo lo ordenado, jerarquizado, establecido. El posmodernismo, como hijo de las vanguardias, tiene concomitancias argumentativas con el cubismo:

en la destrucción cubista de la perspectiva se encuentra la exaltación postmodernista de la multiplicidad y la indeterminación; la subjetividad cubista produce relativismo postmodernista y la falta de diferenciación cubista entre el primer plano y el fondo está en consonancia con el objetivo del postmodernismo, hacer desaparecer jerarquías [Aggor 2009: 60].

Esta reminiscencia vanguardista nos lleva especialmente a Antonin Artaud que en su teatro de la crueldad de los años 30 del siglo pasado rompe con la centralidad del texto y da especial relevancia a lo físico (teatro balinés). Otros conceptos e innovaciones de la escena moderna como el de re-teatralización y deshumanización del actor son claros referentes posmodernos.

El teatro posmoderno huye de ser encasillado, catalogado, etiquetado, y lo persigue a través de su conversión al estado líquido. Esta definición difundida por Zygmunt Bauman [2007] acierta a describir el afán de escabullirse del arte actual. Para el proceso de licuación se han combinado los siguientes pasos: desjerarquización, caducidad, contingencia, relativismo, imprevisibilidad y consumismo.

El teatro posmoderno no considera al texto como portador suficiente de la idea artística completa. Esto no significa que desaparezca el cariz literario, pero se sitúa en paralelo al resto de disciplinas que se combinan para alcanzar el resultado. El espíritu completo se consigue al tomar cuerpo por

la escenificación, enunciación o presentación [Martínez 2014]. El dramaturgo posmoderno ofrece una primera opción según sus propias referencias y preferencias, pero no deja cerrada la obra, sino que la abre a la exploración de nuevas perspectivas que la continúen, desvíen o rechacen. Por eso como sintetiza Pradier [2017: 87]: «cuando el teatro ya no tiene nada que representar, al espectador no le queda más salida que enfrentarse a la opacidad de la obra, a su dimensión autorreferencial, al presentarse a sí y por sí misma».

En cuanto a la posibilidad de descubrir una estructura nos encontramos con una consistente organicidad desordenada. Ya se ha señalado la desvinculación con la lógica causal, por lo que pasamos a la simple sucesión aritmética en la que apenas se sostiene la tradicional trama. Las acciones se suceden como los golpes de un badajo al mover una campanilla.

Ante el espectáculo posmoderno la razón se paraliza y pasa al primer plano la contemplación esteticista. El mundo deja de ser el referente prioritario y se propone una imagen subjetiva e íntima que adquiere autonomía. Cuando las imágenes recuerdan a la realidad el dramaturgo se encarga de tamizarlas por su pulsión experiencial añadiendo filtros de crítica, ridiculización, destrucción, transgresión.

Las imágenes pasan a tematizarse en el teatro posmoderno debido al impacto con el que se nos presentan y su relevancia de cara a la escenificación [Palacio y Teira 2021]. Estas figuraciones pretenden generar sensaciones, no aportar sentidos; golpear, no significar. Al igual que ocurre con los temas, en escena el público puede escoger hacia dónde dirige su atención. En muchas ocasiones se darán de forma simultánea distintas acciones que obligarán al espectador a inclinarse por una y renunciar a otras.

Los diálogos del teatro posmoderno no se basan en la generación de conflicto ni en el desarrollo de la conversación convencional. Las enunciaciones verbales son corrientes de lenguaje que fluyen hacia la forma narrativa más que dramática. La presentación de estas declaraciones tiene una forma más parecida a los monólogos que a los diálogos.

Las palabras enunciadas en escena llaman más la atención por su significado que por su significado. Estas palabras son leves voces de unos personajes que aparecen desdibujados, sin apenas personalidad y aislados unos de otros. Además, esta novedad en su presentación conecta esos vocablos con otros referentes que no tienen que ser exclusivamente de significado léxico sino que pueden ser simbólicos. A esto se suma que pueden aparecer en estilos rompedores de su contexto natural y donde se mezcle lo lírico, periodístico, administrativo, coloquial, vulgar, etc.

Ya hemos mencionado que el dramaturgo no da una forma definitiva a su obra, ni textual ni escénica. Cada obra es interpretada y recreada por el actante, que es quien actualiza la idea artística del dramaturgo. Por eso, al análisis dramatúrgico es acompañado por el análisis espectacular [González 2023], ya que la imagen y la palabra, la escena y el contenido, se engarzan continuamente para trenzar la cuerda.

Para el análisis del actante se remite a lo definido en *ARESTHEA. Enciclopedia Digital y Centro de Recursos de Estética y Teoría Contemporánea del Teatro* [González 2018b]. El actante es quien encarna la idea dramática en el aquí y ahora del teatro posmoderno. Su función es eminentemente creativa. No es que los actores no tuviesen antes ese cariz de iniciativa y participación artística, pero ahora se equiparan al resto de responsables escénicos, si no es que se convierten en el principal agente. Un ejemplo puede verse en *Soy sangre*, de Jan Fabre [2003], donde se distingue con claridad entre los actantes y las voces (personajes).

El cuerpo y gestualidad del actante se convierte en la pantalla donde se proyectan las acciones y los signos. Las ideas y las emociones se muestran a través de la corporalidad. Se pretende la eliminación de un intermediario que pudiera entrometerse en la hermenéutica. Las abstracciones del teatro posmoderno no permiten una interpretación unívoca porque no son cerradas. Es más, la defectuosa cualidad de los cuerpos presentados (deformados, dislocados, distorsionados, agarrotados, turbados, desgarrados) hace difícil cualquier búsqueda de sentido único. El cuerpo de los actantes queda carente de individualidad y de subjetividad al ser mediatizado y convertido en mero soporte.

El actante no es ni un hermeneuta ni un personaje ni un actor. No es hermeneuta porque no tiene carga de sentido ni funciona como “intérprete-traductor” entre la obra y el público. No es actor porque no hay papel individual que representar. No es personaje porque lo habitual en el teatro posmoderno es que ni aparezca como ser susceptible de individualización.

El proceso discursivo releva a la palabra de su función comunicativa. Las emisiones de sonidos pueden o no tener significado. Es el contexto el que nos señala su entidad. Se despoja al hombre de la palabra articulada para referirse a otros mundos, otras realidades, donde el actante es una línea de fuerza que marca el camino, pero no fija la posición. Por ejemplo, el actante no es el político, sino una proyección del poder; no es un médico, sino un símbolo de la sanación.

Algunos textos posmodernos son de carácter continuo, de numerosas páginas sin puntos ni comas ni marcas de diálogo. Es necesario distribuir los parlamentos a cada actante en el momento de la escenificación. Elfriede Jelinek, Rodrigo García, Falk Richter y Jan Fabre escriben sin determinar la distribución de parlamentos y parten de que sus textos serán intervenidos por actantes y dramaturgos. Estos son los que deciden el número de intervinientes en escena y la distribución de texto para cada uno.

En relación con el género, tampoco va a ser fácil servirse de las categorías clásicas para catalogar el teatro posmoderno. La mezcla de códigos, la sucesión de estilos y la combinación de disciplinas artísticas desvirtúan cualquier clasificación o crea tantas nuevas que inutilizan el recurso. Esta mixtura e intersección consigue:

mantener la sensación de inestabilidad y subjetividad, de modo que el teatro debe ser un teatro abierto no por sus estructuras, sino por la utilización de diversos recursos estéticos. Debe evitarse el desenlace fácil para el espectador, para darle oportunidad de participar en la construcción de la representación [Aggor 2009: 73].

Desde el texto

Los temas del teatro posmoderno tampoco son los que encontramos en el teatro anterior. No proceden de la historia ni de la mitología ni de la literatura clásica. No son temas externos, sino internos: los recuerdos, los miedos, las nostalgias que proceden de la intimidad, la experiencia, la percepción del dramaturgo. El tema es la plasmación genuina de la percepción imaginada por el autor. Es decir, la temática es autorreferencial [López Antuña 2019]. Como consecuencia de este perfil tan intimista, el público muchas veces no se encuentra en la misma frecuencia de escenificación:

Los textos postdramáticos no pocas veces se presentan como actos creativos, adjetivados con cierto narcisismo, que reclama del dramaturgista aclaraciones, para que el texto sea comprendido por los espectadores [López Antuña 2018a: 33].

Gran parte del contenido presentado en estas obras va a ser de carácter anecdótico extraído de la biografía del autor. Su exposición no pretende una formalización documentalista ni ensayística. La perspectiva no es histórica ni sociológica. Las opiniones que se vierten son de apariencia casual a raíz de una referencia a un acontecimiento reciente, una acción doméstica o un suceso corriente.

Así como en la dramaturgia clásica era característica la preponderancia de un tema sobre otros o el monopolio de un único tema, en el teatro posmoderno los temas se suceden en cascada sin que podamos distinguir un orden prioritario. Parece incluso que, en el afán de escapar a la etiqueta de un único tema, zigzaguea entre una pluralidad de ellos sin mostrar atracción o repugnancia por ninguno. Entre esa retahíla se encuentran con especial reincidencia los siguientes: violencia, poder, soledad, otredad, marginalidad, multiculturalismo y desesperanza.

La presentación de un mundo imaginado por parte del teatro posmoderno está teñida por los colores de la violencia, el sexo, la ambición y la avaricia. Pero únicamente se presenta, no hay un juicio ni una denuncia ni un posicionamiento aparente. Volvemos a esa pretensión relativista que oculta la verdad objetiva para no condicionar la elección del público. A falta

de ese posicionamiento predeterminado, el dramaturgo toma una perspectiva neutra. En positivo, cada uno puede decidir si suspende el juicio, si absuelve, condena o pospone.

Esta concepción temática es característica del pensamiento débil, pues hay un «abandono de cualquier intento de transformación del universo: el mundo se define pero no necesita explicarse o interpretarse» [Tabucchi, citado por López Antuñano 2018a: 22]. De esta manera el postmodernismo se presenta «no como fuerza de transformación revolucionaria sino como un tejido hecho de pastiche, una interacción de estilos y formas anteriores» [Pinillos, citado por López Antuñano 2018a: 22]. La brevedad exigida a este estudio y la necesidad de ceñirse al objetivo propuesto no permiten ahondar en las influencias filosóficas que impregnan el teatro posmoderno, por lo que remitimos a la guía que el lector interesado encontrará en López Antuñano (2023: 127-128).

Los personajes no son entidades en los que percibamos personalidad. Cuando alguno la tiene, apenas está esbozada. Son voces que acuden a la escena a la manera del eco convocado por el rebote en las paredes. Su interacción también se va sucediendo al modo de las ondas reflejadas. Por eso no establecen vínculos con otros y es tan frecuente el número reducido de personajes en escena: no hay comunidad porque no hay comunicación. Su caracterización está abocetada por trazos de soledad, desamparo, insolidaridad, marginación, deformidad, pesimismo y desestructuración. Dentro de los estudios clásicos de personajes encontraríamos semejanzas con los anti-héroes y los tipos por sus clichés, ideas y actitudes.

Conclusión

Después de todo lo expuesto queda claro que el acercamiento al análisis dramático del teatro posmoderno no puede realizarse a partir de un método. El desarrollo no causal de sus procesos elimina la opción de una pretendida aplicación formularia o la fijación de una estructura. Esto también dificulta la categorización por géneros, ya que se mezclan códigos y recursos. Sin embargo, una estrategia fundamentada en desvelar las marcas de

teatralidad distribuidas por imágenes y sonidos nos permitirá alcanzar la potencialidad dramática del espectáculo.

Desde el punto de vista más formal se ha resaltado el carácter líquido de la escenificación posmoderna (desjerarquización y multiplicidad de perspectivas). La mera presentación, que no representación, hace que cada obra quede abierta a cualquier nueva enunciación. Como no hay representación de realidad, tampoco hay imagen de ella: pasamos a la autorreferencialidad, la subjetividad, la intimidad. Y lo mismo ocurre con el lenguaje, que se convierte en sonido muchas veces carente de significado y valorado por su fluidez, impacto y evocación. Esta debilitación de la comunicación hace que los actantes se despersonalicen, se conviertan en pantallas sobre las que proyectar signos, sin que por esto dejen de ser portadores de la creación escénica.

Dada la importancia de la escenificación, el contenido está muy ligado a la presentación formal. El carácter esteticista hace que incluso la imagen se convierta en el tema de la obra. Son imágenes propias de la subjetividad del dramaturgo que redirigen a mundos de violencia, sexo, ambición y avaricia. Esta intimidad se refleja de forma caleidoscópica en múltiples soportes con apariencia de personaje tipo, pero sin apenas personalidad, porque no interesa su identificación, porque no tienen entidad, porque todas las posibles identidades conducirían al yo autorreferencial posmoderno.

Referencias bibliográficas

- Aggor, Komla (2009): *Francisco Nieva y el teatro postmodernista*, Madrid, Editorial Fundamentos.
- Bauman, Zygmunt, y VVAA (2007): *Arte, ¿líquido?*, edición y traducción de Francisco Ochoa de Michelena, Madrid, Sequitur.
- Charro García, María del Rosario (2022): «Las enseñanzas artísticas», en *Historia reciente del teatro de Castilla y León (1965-2021)*, coord. Javier J. González, Isaac Macho, Miguel Ángel Pérez, Héctor Urzáiz y Germán Vega, Valladolid, Universidad de Valladolid, pp. 211-220.

- Gómez, Begoña (2020): «Conflicto», en *ARESTHEA. Enciclopedia Digital y Centro de Recursos de Estética y Teoría Contemporánea del Teatro*, Madrid, Catarsis. Recuperado de <https://aresthea.es/termino/conflicto/>
- González Martínez, Javier J. (2018a): «Nuevas escrituras escénicas en España: Miguel del Arco», *Pygmalion*, 9-10, pp. 219-229.
- González Martínez, Javier J. (2018b): «Actante», en *ARESTHEA. Enciclopedia Digital y Centro de Recursos de Estética y Teoría Contemporánea del Teatro*, Madrid, Catarsis. Recuperado de <https://aresthea.es/termino/actante/>
- González Martínez, Javier J. (2021): «El video: un instrumento para el análisis», en *El análisis de la escenificación*, Jara Martínez Valderas y José Gabriel López Antuñano (eds.), Madrid, Fundamentos, pp. 37-39.
- González Martínez, Javier J. (2023): «Análisis espectacular», en *ARESTHEA. Enciclopedia Digital y Centro de Recursos de Estética y Teoría Contemporánea del Teatro*, Madrid, Catarsis. Recuperado de <https://aresthea.es/termino/analisis-espectacular/>
- Hoyo Ventura, Marga del (2018): «El análisis del signo en el texto dramático», en *Teatro experimental iberoamericano: España, México, Brasil, Colombia, Argentina, Chile: "producción, gestión, investigación"*, coord. María Nieves Martínez de Olcoz y Cristina Bravo Rozas, Madrid, Ediciones del Orto, pp. 197-212.
- Lehmann, Hans-Thies (2013): *Teatro postdramático*, Murcia, CENDEAC.
- López Antuñano, José Gabriel (2009): «Del este al oeste de Europa: multiplicidad de propuestas escénicas», *Assaig de teatre*, 70, pp. 55-62.
- López Antuñano, José Gabriel (2012): «Teatro del siglo XXI. Presentación versus Representación», *Nueva Revista de Política, Cultura y Arte*, 140, pp. 172-187.
- López Antuñano, José Gabriel (2014): «Fosse y Tusvik, dramaturgos de los fiordos». En *Yo soy el viento*, de Jon Fosse, Madrid, Teatro del astillero, pp. 17-38.
- López Antuñano, José Gabriel (2018a): «Escrituras escénicas del siglo XXI. Reformulación y paradigma», *Pygmalion*, 9 y 10, pp. 15-36.
- López Antuñano, José Gabriel (2018b): «Fosse. El teatro de la palabra esencial», *Pygmalion*, 9-10, pp. 141-159.
- López Antuñano, José Gabriel (2019): «Rastros autobiográficos en la escritura dramática autorreferencial», en *Teatro, (Auto)biografía y autoficción (2000-2018)*, Madrid, Ediciones Visor, pp. 249-263.
- López Antuñano, José Gabriel (2023): «Dramático y posdramático: dos caminos en el teatro contemporáneo», *Pygmalion*, 15, pp. 115-136.
- López Antuñano, José Gabriel, y Javier J. González Martínez (coords.) (2018): *Monográfico sobre Nuevas Escrituras Escénicas*, *Pygmalion*, 9 y 10.

- Martínez Valderas, Jara (2014): «Aproximación al concepto de espacio escénico desde un planteamiento dramatúrgico», *ADE teatro*, 151, pp. 106-112.
- Palacio Enríquez, Diego, y José Manuel Teira Alcaraz (2021), «La forma es el contenido: taxonomía de las interacciones videoescénicas», en *Performatividades contemporáneas: teatro, cine y nuevos medios*, Paulo Gatica Cote (ed.), pp. 19-34.
- Pavis, Patrice (1998): *Diccionario del teatro*, Barcelona, Paidós.
- Pradier, Adrián (2017): «El problema de la autonomía del teatro», *Laoconte*, 4, pp. 75-92.
- Sarrazac, Jean-Pierre (dir.) (2013): *Léxico del drama moderno y contemporáneo*, trad. Víctor Viviescas, Sandra Camacho López y Ana María Vallejo, Ciudad de México, Pasodiegato.
- Ubersfeld, Anne (2002): *Diccionario de términos claves del análisis teatral*, Buenos Aires, Editorial Galerna.
- Wittgenstein, Ludwig (2012): *Tractatus logico-philosophicus*, Madrid, Alianza Editorial.

Referencias videográficas

- Arco, Miguel de (2010): *La función por hacer*. Disponible en *Teatroteca* <http://teatroteca.teatro.es/opac/#indice>
- Cavestany, Juan (2010): *Urtain*. Documental sobre la escenificación de la compañía Animalario consultable en <http://www.rtve.es/television/20101027/tve-rueda-urtain-exito-teatral-compania-animalario/365274.shtml>
- Fabre, Jan (2003): *Soy sangre*. Fragmentos consultables en www.youtube.com/watch?v=VmGgV_MBwOI
- Fosse, Jon (2011): *Yo soy el viento*. Fragmentos consultables en <https://www.theatre-contemporain.net/video/I-Am-the-Wind-extraits>
- Mayenburg, Marius von (2013): *El feo*. Fragmentos consultables en <https://www.youtube.com/watch?v=0d2DTar8yJ4&t=17s>
- Schimmelpfennig, Roland (2011): *La noche árabe*. Fragmentos consultables en www.youtube.com/watch?v=0mYMDw9pYWY www.youtube.com/watch?v=ViU7bCilyLI
- Schimmelpfennig, Roland (2012): *La noche árabe*. Fragmentos consultables en www.youtube.com/watch?v=XC-_73W2k1w