

La voz escindida

El desplazamiento de la palabra en la escena española contemporánea¹

Eduardo Pérez-Rasilla
Universidad Carlos III de Madrid
eduardop@hum.uc3m.es

Palabras clave:

El sujeto y la palabra. Compromiso ético. Rodrigo García. Minke Wang. Roger Bernat

Resumen:

En el artículo se estudian las relaciones entre el sujeto y la palabra en la escena española actual. Este asunto constituye una de las principales líneas de investigación estética del teatro contemporáneo. Las relaciones entre el personaje y el discurso resultan complejas y problemáticas y se caracterizan por la disociación, el desplazamiento y la fractura. La intención última de dicha escisión es de carácter ético. Así se advierte en la producción escénica de algunos de los creadores y compañías más relevantes del panorama actual. En este artículo se hace referencia a la creación, entre otros, de Rodrigo García, Matarile, Antonio Fernández Lera, Elisa Gálvez y Juan Úbeda, Roger Bernat, La tristura, El conde de Torrefiel, Minke Wang, etc. Se analizan en el artículo los procedimientos mediante los que se produce ese desplazamiento o esa fractura y se aducen algunos ejemplos, pero, sobre todo, se pretende comprender esa praxis escénica en el contexto de los debates lingüísticos y filosóficos y de las aproximaciones literarias a la crisis del sujeto y al lugar de la palabra, para los que se sigue fundamentalmente la obra de Agamben, Steiner, Pardo, Deleuze, Virno o Valdecantos.

The split voice.

The movement of the word in the contemporary Spanish stage

Keywords:

The subject and the Word. Ethical engagement. Rodrigo García. Minke Wang. Roger Bernat

¹ Este trabajo se encuadra en las actividades del Proyecto de Investigación PERFORMA. El teatro fuera del teatro. Performatividades contemporáneas en la era digital (FFI2015-63746-P) (2016-2019). Este proyecto fue financiado con una ayuda del Ministerio de Economía y Competitividad y cofinanciado por el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER) correspondiente al marco financiero plurianual 2014-2020.

Abstract:

The article studies the relationships between the subject and the word in the current Spanish scene. This matter constitutes one of the main lines of aesthetic research of the theater contemporary. Relations between character and speech are complex and problematic and they are characterized by dissociation, displacement and fracture. The ultimate intention of the split is ethical. This is noted in the stage production of some of the creators and most relevant companies in the current scene. This article refers to creation, among others, by Rodrigo García, Matarile, Antonio Fernández Lera, Elisa Gálvez and Juan Úbeda, Roger Bernat, La Tristura, El conde de Torrefiel, Minke Wang, etc. The article analyzes the procedures by which this displacement or fracture occurs and some examples, but above all, it is intended to understand this scenic praxis in the context of linguistic and philosophical debates and literary approaches to the crisis of the subject and the place of the word, for which the work of Agamben, Steiner, Pardo, Deleuze, Virno or Valdecantos is fundamentally followed.

La voz propia es siempre ajena
(Antonio Valdecantos: *Signos de contrabando*)

*El hombre ve el mundo a través del lenguaje,
pero no ve el lenguaje*
(Giorgio Agamben: *La potencia del pensamiento*)

*Antes de significar algo, toda emisión de lenguaje
señala a quien habla*
(Paul Valéry, *Cahiers*)

En el presente trabajo me propongo reflexionar sobre el modo en que la escena española refleja las relaciones entre el emisor y la palabra y entre la palabra y aquello a lo que remite. Esas relaciones se muestran complejas, están marcadas por alguna suerte de tensión o de desencuentro, lo que las hace particularmente reveladoras, y dan lugar a diferentes paradigmas, no siempre incompatibles entre sí, a los que he hecho referencia en trabajos anteriores. (Pérez-Rasilla, 2016: 76-84 y 2017: 159-176). Pretendo ahora, sobre todo, poner de relieve cómo esas formas de ilación (o de falta de ilación) entre el emisor y la palabra y entre la palabra y aquello a lo que designa se han convertido en uno de los ejes principales de investigación estética en el teatro actual y constituyen una actitud, una toma de posición ética respecto al mundo en que los creadores y los espectadores vivimos. No se trata de un fenómeno enteramente nuevo, puesto que hunde sus raíces



más profundas en las primeras décadas del pasado siglo, y aún antes, en la segunda mitad del siglo XIX, ni es exclusivo de la escena española, pero esta búsqueda resulta singularmente relevante en ella durante estas dos primeras décadas del siglo XXI. En consecuencia, hemos procurado explorar algunos de los referentes literarios, lingüísticos y filosóficos que pueden iluminar la comprensión de estas tentativas escénicas o sobre los que estas prácticas escénicas pudieran apoyarse o de las que pudieran contaminarse, en ocasiones de forma explícita y en otras, las más, acaso, de manera implícita, inconsciente o indirecta. Sin embargo, parece oportuno tratar de comprender cómo esta investigación dramaturgica sobre el lugar de la palabra en la escena actual se inserta en una reflexión y en una praxis de carácter más amplio y no constituye una rareza artística o intelectual. La pretensión –tal vez en exceso ambiciosa– es comenzar a esbozar una hipotética genealogía intelectual del fenómeno de la disociación entre el sujeto y la palabra en la escena actual. Parto de que, a mi modo de ver, el tema no ha suscitado todavía la atención suficiente. Naturalmente hay brillantes excepciones, como sucede, por ejemplo con los trabajos de Óscar Cornago (2004 y 2005) o de José Antonio Sánchez (2016), a los que he hecho referencia en otros escritos. Fuera del ámbito hispánico, y con carácter general, se han aproximado al fenómeno autores como Lehmann (2013: 264-275) o Murray Schafer (2013: 67-70). Lo que aquí ahora se expone pretende anticipar un desarrollo más amplio que tanto la profundidad del tema como la abundancia y variedad de realizaciones escénicas parecen requerir. O, lo que es lo mismo, el presente artículo quiere ofrecer una base o una plantilla sobre la que pudiera desarrollarse el subsiguiente trabajo.

Si la convención teatral propone, a partir de la mimesis, una correspondencia precisa entre el actor, el personaje que encarna, las palabras que enuncia y el mundo a que dicho enunciado remite, una parte significativa de la escena reciente indaga, por el contrario, en las fisuras y en las faltas de acoplamiento entre estos elementos constitutivos de la escena y



de estos con su significado. Es este el ámbito en el que el trabajo se inserta: el conformado por las grietas, las disociaciones, los desplazamientos, las vacilaciones, los silencios, las incomprensiones o los desajustes. Entiendo que, contrariamente a la opinión extendida de que la palabra ha perdido terreno en beneficio de otras acciones físicas (aunque a menudo se olvida que la emisión de la palabra es también una acción física), el interés por el empleo y el funcionamiento del lenguaje impulsa una buena parte de la producción escénica contemporánea y afecta a propuestas estéticas de naturaleza muy diferente y a los creadores de, al menos, tres generaciones. Una cosa muy distinta es que el tratamiento de esa palabra experimente notables variaciones con la norma que ha guiado tradicionalmente a la literatura dramática, justamente porque busca otros espacios y otros tratamientos y usos del lenguaje en el espacio escénico. Cabría decir, incluso, que se advierte un deseo de revalorización de la palabra –también de la palabra literaria– y de recuperación de aspectos y posibilidades que habían quedado relegadas por la inercia o el desgaste del lenguaje.

Modelos dramáticos y estilos como el drama naturalista, la alta comedia, la comedia ilustrada o el drama social, por poner ejemplos muy distintos entre otros que podrían aducirse, responden a la aceptación de una serie de convenciones, como son: el binomio actor-personaje; la asignación de un discurso específico a cada uno de esos personajes; la adecuación social, estética y psicológica entre la situación del personaje y su discurso, y una correspondencia entre dicho discurso y una realidad objetiva a la que remiten, ajena al lenguaje mismo. Ciertamente, todo ello es aceptado como una ilusión, mediante la célebre «suspensión de incredulidad». Se asume la diferencia entre el juego escénico y la realidad, pero esa diferencia queda tácitamente neutralizada en la recepción por parte del espectador, pero solo mientras se verifica la representación escénica. Y, en este contexto, el uso del término representación parece relevante. Esa representación es recibida como un todo unitario, acabado y perfecto, sostenido por una relación estable entre sujeto y lenguaje y lenguaje y significado. Y son justamente



estos principios los que se ponen en tela de juicio –implícita o explícitamente– o se subvierten en una parte significativa del teatro contemporáneo. Su cuestionamiento se lleva a cabo desde un tratamiento diferente del lenguaje, que está indisolublemente vinculado a la propuesta de una gama de relaciones distintas entre el sujeto y la palabra pronunciada. Valdecantos ha aseverado que: «Lo decible no se acomoda a quien podría decirlo» y ha sentenciado además que: «La persona es un herrumbroso instrumento de castigo transmutado en tierna retórica» (2019: 109). Poco espacio parece quedar así para esta tranquila convivencia entre el viejo personaje dramático y las ajustadas réplicas de su diálogo.

La palabra se ofrece desligada o apartada del (pretendido) emisor. Sin ánimo de exhaustividad, pueden citarse, por una parte, procedimientos técnicos (o tecnológicos), como el uso de la megafonía, las grabaciones, las proyecciones (me refiero ahora a las proyecciones de los textos), etc., y, por otra, aquellas formas de expresión a través de las cuales el actor (valdría actuante, *performer*, etc.) establece alguna distancia con el texto que enuncia, por ejemplo, mediante la apropiación de un enunciado que correspondería a otro actuante; por la contaminación (parcial o total) de palabras ajenas, o por el recurso a la escritura (o la pintura) del texto. Por lo demás, cabe también explorar la fractura entre la palabra y su significado por medio de recursos como el balbuceo, la emisión de sonidos no articulados, la interferencia, el silencio, etc.

Murray Schafer acuñó el término 'esquizofonía' para referirse a «la disociación entre un sonido original y su transmisión o reproducción electroacústica». Y explicaba cómo

Hemos escindido el sonido de su fuente original, lo hemos separado de su fuente original, lo hemos separado de su órbita natural y le hemos conferido una existencia amplificada e independiente. El sonido vocal, por ejemplo, ya no está ligado a una cavidad de la cabeza, sino que es libre para emerger en cualquier rincón del paisaje sonoro. (Schafer, 2013: 135)



La propensión al uso del micrófono en la escena contemporánea no se debe habitualmente a necesidades acústicas de carácter funcional, sino precisamente a una voluntad de escindir la voz de su emisor. El receptor escucha la voz de quien habla, no desde su aparato fonador, sino desde la instalación de megafonía dispuesta para ello, deslinda lo que ve de lo que escucha, puede advertir un hiato entre el hablante y su palabra, que queda situada en un plano diferente. Al empleo del micrófono en trabajos de Angélica Liddell, Rodrigo García, Sara Molina o tantos otros creadores, ha de añadirse la variable de los auriculares, que establecen una suerte de segunda distancia entre el emisor y la palabra y entre la palabra y el receptor, a quien el hecho de que la palabra le llegue de manera personal lo aísla y, paradójicamente, lo sitúa en una situación de proximidad, de extraña intimidad con el emisor. Este recurso se ha utilizado, por ejemplo, en algunos espectáculos de Roger Bernat (*Pendiente de voto*, *La consagración de la primavera*), El conde de Torrefiel (*Observen cómo el cansancio derrota al pensamiento*), La tristura (*El sur de Europa*, *Cine*, *Future lovers*), o Minke Wang (*Un idioma propio*). La proyección del texto supone un grado mayor de despojamiento de la palabra al actuante, hasta el punto de que esa palabra llega al espectador sin el respaldo que podría reportarle el hablante, es decir, sin el compromiso de quien sustenta aquella palabra. Agamben ha explicado cómo el ser humano se compromete a sí mismo con la palabra, se presenta como garante de la veracidad de lo que dice, pero diagnostica que «la humanidad se encuentra ahora frente a una disolución o, por lo menos, a un aflojamiento del vínculo que, a través del juramento, unía al viviente con su lengua». (Agamben, 2011: 105). La proyección de los textos se asocia a un espacio vacío y pulcro, como en *Anarquismos*, de Pablo Fidalgo; o en el prólogo de *Bekristen*, de La phármaco; a un espacio completamente vacío y en silencio, como *El triunfo de la libertad*, de La Ribot, Juan Domínguez y Juan Lorient; al espacio sonoro que recoge los ruidos de los animales y los movimientos de personas y objetos, como en *Aproximación a la idea de desconfianza*, de Rodrigo García; a la acción



delicada, artesanal y ritual, como *Gota a gota*, de Elisa Gálvez y Juan Úbeda.

La escritura a mano de la palabra supone una opción artesanal, frente a lo tecnológico. Su práctica parecería algo completamente desfasado. Supone además una forma de inversión. Si el teatro, la literatura dramática, se escribe con la finalidad de que esa escritura desaparezca como tal y se transforme en palabra hablada, puesta habitualmente en boca de otro distinto de quien la escribe, ahora se produce el proceso contrario, se verifica un repliegue, una suerte de doble extrañamiento. Podemos pensar también en una inmersión en el proceso emisor de la palabra, llevado a cabo desde el desplazamiento y desde el silencio. Se verifica una búsqueda de la belleza plástica (caligráfica), una singular preservación de esa palabra o un rescate del lenguaje que se había banalizado y convertido en rutinario. Así cabe verlo en los trabajos de Antonio Fernández Lera, singularmente en su última entrega, *Vida y materia*, mostrada en Vigo durante los primeros días de marzo de 2020. Un uso muy diferente de la escritura a mano pudo verse en *Años noventa. Nacimos para ser estrellas*, de La tristura, con la escritura en la piel de una de las actrices de los nombres de los responsables de la guerra de Irak.

Las formas de desplazamiento de la palabra se verifican de muy distintas maneras y son frecuentes también en tipologías textuales basadas en las acciones de personajes ficticios y el relato de una historia, aunque, claro está, esa historia se cuente mediante procedimientos que conculcan los principios que regían la relación entre el personaje y su discurso. El magisterio de Sanchis Sinisterra y la herencia de Beckett y Pinter han influido notablemente en estas maneras de hacer. Pueden verse ejemplos muy distintos de desplazamientos, apropiaciones, contaminaciones, colonizaciones de la palabra etc., en textos como *La musa*, de Blanca Doménech; *Los temporales*, de Lucía Carballal; *Furiosa Escandinavia*, de Antonio Rojano, etc. Son perceptibles también en textos que combinan lo documental y lo autobiográfico, como *La armonía del silencio*, de Lola



Blasco. O en *O estado salvaxe. Espanha 1939* y en *Habrás de ir a la guerra que empieza hoy*, de Pablo Fidalgo. O también en trabajos que rompen con la estructura propia del relato de la historia, como *Actos de juventud*, de Arana, Fidalgo, Gil y Giménez, los componentes de *La tristura*, o *El quinto invierno*, de Gálvez y Úbeda. Una interesante combinación de estos dos procedimientos, las proyecciones del texto y el desplazamiento del sujeto de enunciación, se da en *Númax, Fagor, Plus*, de Roger Bernat, que superpone materiales de distinto signo y de carácter documental con la invitación/sugerencia/insinuación/conminación al espectador a que «tome la palabra», no solo en el sentido literal de la expresión, sino en el sentido ético que le dan a esta fórmula lingüistas como Benveniste, o pensadores como Virno o Agamben (Virno, 2005: 79-82; Agamben 2008: 102; Agamben 2010: 60). Precisamente este proceso de «toma de la palabra» pone en evidencia de manera elocuente una herida, un abismo que paradójicamente aproxima y distancia al emisor y a la palabra.

El marco teórico al que estas praxis escénicas remiten nos conduce así a cuestiones como la crisis del sujeto y las consideraciones sobre el lugar y la condición del lenguaje y su relación con una realidad ajena a él, que tan amplia bibliografía han suscitado, al menos desde mediados del siglo XIX. Quién habla, desde dónde habla, cómo habla, cuál es su implicación con el discurso y qué dice ese discurso son preguntas que remueven los aparentemente seguros cimientos de una aceptación acrítica del principio por el cual alguien (cuya identidad es reconocible y cierta) habla y su discurso tiene un sentido inequívoco y comprensible por todos. Muchas prácticas sociales y estéticas estarían apoyadas sobre este supuesto. Sin embargo, una buena parte de la escena contemporánea da testimonio de la fractura de ese principio y de la remoción de esos cimientos, tal como ha sucedido en tantas manifestaciones de la creación artística (verbal y no verbal), de la lingüística y del pensamiento desde mediados del siglo XIX. La escena no es una excepción. Son muchos los pensadores que inciden en nociones o en imágenes que ponen de relieve alguna suerte de distancia o de



desfase entre el sujeto y la palabra y entre la palabra y la realidad a la que remite. Estas imágenes y estas nociones sugieren siempre desasosiego o inquietud. Así se habla de «ruptura del contrato» (Steiner, 1998: 118); «confín entre el yo y el no-yo», «hiato que no se deja llenar», «tierra de nadie» (Virno, 5: 49 y 81); «una discontinuidad que es a la vez una continuidad», «experiencia abismal», «suspensión» (Agamben, 2003: 136, 139 y 174); «cosa enajenada, prestada o alquilada» (Valdecantos, 2019: 51); «abismo que se abre entre la generalidad de las palabras y la particularidad sensorial de los objetos» (Jameson, 2013: 18); «doble», «arruga», «falta de seguridad», «falta de significado» (Pardo, 1996: 31 y 81).

Steiner ha desarrollado la tesis de que esta armonía primigenia entre el hablante y su palabra ha quedado quebrada: «En el habla adánica, el ajuste es perfecto: todas las cosas son como Adán las nombra. Predicación y esencia coinciden sin fisuras»; sin embargo,

este contrato se rompió por primera vez (...) entre las décadas de 1870 y 1930. Esta ruptura de la alianza entre la palabra y el mundo constituye una de las pocas revoluciones del espíritu verdaderamente genuinas en la historia de Occidente y define la propia modernidad.

Poco más abajo, Steiner precisa la dilatada franja temporal en la que localizaba el fenómeno y sitúa sus puntos de inflexión «en la separación del lenguaje de la referencia externa hecha por Mallarmé y en la deconstrucción que hace Rimbaud de la primera persona del singular». Para Mallarmé, «la verdad de la palabra es la ausencia del mundo». La formulación de Rimbaud, '*Je est un autre*' «introduce en la vasija rota del ego no solo 'el otro', la contrapersona del dualismo gnóstico y maniqueo, sino una pluralidad sin límites» (Steiner, 1998: 115, 118, 120, 122). Al nombre de Rimbaud, Steiner añade el nombre de Nietzsche –cuyas opiniones quieren refutarse en el conjunto del ensayo (13)– y su «rebelión contra cualquier visión ingenua del discurso humano como vehículo y transmisor de verdades deliberadas.» (137). Nietzsche se había preguntado «¿Qué es una



palabra?», y se había contestado con la siguiente respuesta, que es también una advertencia: «La reproducción en sonidos articulados de un estímulo nervioso. Pero partiendo del estímulo nervioso inferir además una causa evidente fuera de nosotros, es ya el resultado de un uso falso e injustificado del principio de razón.» (Nietzsche, 1876, 5). La escisión entre palabra y mundo y la disolución del yo en múltiples fragmentos rompe con la posibilidad de que un sujeto con identidad cierta represente el mundo objetivo mediante un lenguaje en el que todos convienen.

Foucault sitúa también esta fractura del lenguaje en Mallarmé y en Nietzsche:

La gran tarea a la que se dedicó Mallarmé (...) es la que nos domina ahora; en su baluceo encierra todos nuestros esfuerzos actuales por devolver a la constricción de una unidad quizá imposible el ser dividido del lenguaje. La empresa de Mallarmé por encerrar todo discurso posible en el frágil espesor de la palabra (...) responde en el fondo a la cuestión que Nietzsche prescribía a la filosofía. (...) A esta pregunta nietzscheana: ¿quién habla?, responde Mallarmé y no deja de retomar su respuesta al decir que quien habla, en su soledad, en su frágil vibración, en su nada, es la palabra misma (Foucault, 2006: 297)

Steiner parece consignar el fenómeno con una mezcla de desaprobación y nostalgia, puesto que ve en él la pérdida de la trascendencia, lo cual le lleva a entender la contemporaneidad como «un tiempo de post-palabra, una inmanencia en el interior de la lógica del 'epílogo'», no sin antes advertir que «esta formulación será inaceptable no solo para quienes lean un libro como este, sino también para el clima de pensamiento y sentimiento imperante en nuestra cultura» (Steiner, 1998: 276). El crítico recuerda la novela de Canetti, *Auto de fe*, en la que ve la herencia de Kafka. En *Auto de fe* «las palabras, los ideogramas, las inmensidades de la escritura en la gran biblioteca que es el santuario del lenguaje, perecen entre las llamas» (Steiner, 1998: 142). Pero ha de advertirse que el incendio de la biblioteca privada del protagonista con el que concluye esta novela se corresponde con el comienzo de la misma, en el



que el personaje de Kien, tras establecer la distancia insalvable entre sus saberes y los demás, y tras mostrar su desdén hacia ellos, vive una extraña experiencia de disociación, que le lleva a atribuir su propio silencio, su indisimulada indiferencia ante los demás, a un inexistente personaje que no es sino su misma proyección. Pero esta traslación, esta descarga de la responsabilidad, se lleva a cabo desde una simpatía con el ficticio indiferente, no desde la reprobación de su actitud. Un lenguaje encerrado en sí mismo, que excluye a los otros, carece de sentido ético y no importa que perezca entre las llamas, parece decir Canetti. Y si en la escena contemporánea, al menos desde Beckett, encontramos abundantes ejemplos de escisión, desdoblamiento o proyección de los personajes y de una significativa utilización dramática del silencio, estas formas de disociación o de neutralización de los canales comunicativos procuran precisamente una recuperación ética y política de la palabra mediante un proceso de extrañamiento de esta palabra.

El autor de *Presencias reales* recupera además la importancia de la hoy poco recordada obra de Fritz Mauthner, *Contribuciones a una crítica del lenguaje*, cuya influencia sobre Wittgenstein consigna. Es significativo que Josep Casals empareje a Mauthner con Hofmannsthal, según su particular criterio de aproximarse a las figuras de la cultura vienesa en el tránsito de los siglos XIX y XX. El nexo sobre el que se establece la asociación, además de la relación epistolar entre ambos, es el breve, pero emblemático texto de Hofmannsthal, *Carta a Lord Chandós* (también conocido como *Una carta*), en la que el fingido autor de la misiva expone a su destinatario, Francis Bacon, su decisión de renunciar a la escritura:

porque la lengua en la que me sería dado acaso no solo escribir, sino pensar, (...) es una lengua de la que no sé ni una palabra, una lengua en la que me hablan las cosas mudas y en la que un día, en la tumba, deberé responder acaso ante un juez desconocido. (Hofmannsthal, 2018: 33).



Esta insuficiencia de la lengua (y complementariamente la necesidad de una nueva lengua) encuentra una resonancia en la idea de Mauthner, para quien «el lenguaje se ajusta a la realidad solamente en la concepción del mundo de la generación pasada» (Casals, 2003: 203). Para Mauthner el lenguaje se ha desgastado hasta el punto de que lo compara con una «comida en conserva» o con «osamentas medio carcomidas» (Casals, 2003: 207 y 208). Muchos años más tarde, en 1977, el dramaturgo Heiner Müller escribirá en *La máquina Hamlet*: «Ver la televisión. La náusea diaria. Náusea/ de la cháchara precocinada. Del alborozo decretado» (Müller, 1990: 179), palabras con la que consigna cómo esa degradación del lenguaje diseña el marco político con el que se encuentra el ciudadano. La respuesta de Müller es un teatro en el que la palabra se depura y se fortalece, pero, sobre todo, se libera de su dependencia estructural en el ámbito del diálogo dramático clásico. La impronta de Heiner Müller fue decisiva en el arranque de nuevos modelos de escritura y praxis escénica en España durante el final de los años ochenta y el comienzo de los noventa, cuando influyó en creadores como Carlos Marqueríe, Antonio Fernández Lera, Rodrigo García, Ana Vallés, Sara Molina, etc., quienes a su vez han ejercido un notorio magisterio sobre las generaciones más jóvenes.

Richard Ellmann ha contado cómo Beckett leía a Joyce pasajes de Mauthner (Ellmann, 2002: 723) en los años en los que el novelista redactaba *Finnegans Wake*. Y es precisamente Beckett quien menciona el nombre de Mauthner en su pieza breve *Rough for radio II*, traducida al castellano con el título de *Astracanada radiofónica*. En ella, el personaje de la Mecnógrafa lee el texto siguiente: «A la menor palabra dejada caer en soledad, como ha demostrado Mauthner, existe el riesgo de que la necesidad no vuelva a hacerse sentir» (Beckett, 1987: 171). En el mismo texto aparece evocado el personaje de Maud, una extraña mujer a quien se refieren los demás personajes, cuyo nombre cabría asociar con el citado autor. No parece una coincidencia inocente. Joyce se propone una reinención del lenguaje, una renovación de esas «palabras duras como piedras» de las que



hablaba Mauthner (Casals, 2003: 213). Al decir de Agamben «en *Finnegans Wake* el monólogo interior puede ceder su lugar a una absolutización mítica del lenguaje más allá de cualquier 'experiencia vivida' y de cualquier realidad psíquica que lo preceda» (2010: 64). La libertad en el tratamiento del lenguaje que se concede en *Finnegans Wake*, que prescinde de la sujeción a tantas normas gramaticales y narrativas, tiene su correlato en una escritura teatral en la que la palabra subsume a los demás elementos de la construcción dramática. En la escena española cabría pensar, por ejemplo, en Nieva o Romero Esteo, o, en la escena reciente, en la obra de José Manuel Corredoira Viñuela, por ejemplo, su *Diferencias sobre la muerte*, (2014), en la que el lenguaje se libera, no ya de su presunta función comunicativa, sino de su tradicional relación con personajes y acciones; un lenguaje que juega con las posibilidades de la glosolalia (Virno, 2005: 94) de la ecolalia y, entendidas en el sentido que le da Virno:

la actitud lúdica en relación con el lenguaje, saborear la relación material de las sílabas, ¿qué otra cosa indican más que un acentuada indiferencia por el mensaje expresado y la concomitante pretensión a experimentar una y otra vez el *factum loquendi*, la inserción del lenguaje en el mundo? (Virno, 2005: 79)

Murray Schafer, citando a Jespersen, asociaba el origen de la lengua a un ejercicio muscular destinado a producir sonidos agradables o extraños. (Schafer, 2013: 68).

Beckett pone en práctica el deseo de Mauthner de «bañar en silencio» las palabras, de «aprender a callar» (Casals, 2003: 210-211) abre al teatro las posibilidades de esa escisión entre el personaje y la palabra pronunciada y entre el discurso y su significado, como puede verse en toda su obra dramática, pero singularmente en algunas de las piezas cortas. Pero también ha explorado las posibilidades de un lenguaje no articulado. La escena contemporánea ha retornado una y otra vez a las exploraciones iniciadas por Beckett en muchos aspectos. No es preciso insistir en la influencia que ha ejercido sobre escritores como Harold Pinter o José



Sanchis Sinisterra, y, a partir de ellos, en muchos otros dramaturgos más jóvenes. Pero quizás sea conveniente prestar una mayor atención a la huella beckettiana en las formas escénicas que rompen con los modelos dramaturgicos clásicos. Ahora nos interesan singularmente los aspectos que tienen que ver con la disociación entre el emisor y el discurso mediante el desdoblamiento (*La última cinta de Krapp, Impromptu de Ohio*); las fracturas, vacilaciones e interferencias en el proceso comunicativo (*Astracanada radiofónica, Vaivén, Catástrofe*); la verborrea inconexa del discurso (*No yo, Fragmento de monólogo*); los silencios (*Acto sin palabras I y II*); la imposibilidad de pronunciar un discurso (*Aliento*), etc. Son solo algunos ejemplos.

El silencio es también una forma de renuncia. El *alter ego* de Hofmannsthal que renunciaba a la escritura contaba ya con un predecesor. Melville había publicado en 1853 su emblemático *Bartleby el escribiente*, si bien Ricardo Piglia ha anotado que Melville bien pudo haber leído la novela de Dickens, *La casa lúgubre*, publicada en Nueva York en abril de 1853. La novela de Melville, dice Piglia, se publicó en noviembre. (Piglia, 2019: 271-2). Al personaje de Dickens que pudo haber inspirado el Bartleby de Melville, se le conoce por el opaco nombre de Nemo y ocupa los capítulos X y XI de *La casa lúgubre* (aunque el personaje aparece también en los capítulos V, XII y XVI). Como Bartleby, ejerce la labor de copista y vive una vida oscura, que oculta un turbulento pasado y su verdadero nombre. Precisamente Deleuze, en su ensayo sobre Bartleby, sin hacer mención a la novela de Dickens, define al personaje de Melville del modo siguiente:

I PREFER NOT TO es la fórmula química o alquímica de Bartleby, que también podemos leer en su reverso: I AM NOT PARTICULAR, no soy particular, como su complemento indispensable. La búsqueda de este hombre anónimo, regicida y parricida, Ulises de la modernidad («Mi nombre es nadie») atraviesa todo el siglo XIX: el hombre anonadado y mecanizado de las grandes metrópolis, pero de quien se espera que surja, quizá, el Hombre del porvenir o de un mundo nuevo. (Melville, 2005: 68)



La lectura de Deleuze subraya, por una parte, la transformación del lenguaje en fórmula, lo que paradójicamente, despoja de sentido al enunciado y a la vez lo eleva y lo resignifica. En el mismo volumen, el ensayo de Pardo habla de «formulismo» y, apoyándose en Deleuze, explica que en este enunciado «no hay ninguna incoherencia gramatical (...) porque lo que su uso produce es una *infracción pragmática*: la frase, perfectamente correcta en el nivel sintáctico es, para empezar, incompatible con la situación en la que se utiliza.» (Melville, 2005: 172-3). Pero, sobre todo, Deleuze pone de relieve esa disolución del sujeto, ese abandono que tiene su correlato en el uso de una correcta expresión gramatical incompatible con la situación comunicativa de la que habla Pardo. Si el copista o el escribiente renuncian a la voz propia para reproducir las palabras de otros (generalmente, por lo demás, palabras mostrencas procedentes de contratos, de cartas comerciales o de documentos forenses), esta esquivada negativa de Bartleby a continuar con su labor de vicario de la palabra ajena constituye una suerte de doble negación que deja inevitablemente un vacío. Cabría establecer una analogía con ciertas prácticas visibles en la escena contemporánea. Si aceptamos como hipótesis la semejanza –acaso excesivamente forzada– entre el copista, que transcribe textos ajenos, y el actor que pronuncia las palabras que otros escribieron, podemos considerar que el recurso a la indolencia, a la corrección, a la discrepancia, a la dilación, a la negativa misma de encarnar un personaje en escena, de asumir una responsabilidad o hasta de actuar, al menos en el sentido habitual que le damos al término, o a la conversión del espectáculo en un proceso inconcluso y fallido, admiten alguna similitud con la negativa de Bartleby o con la renuncia de Nemo. Ciertamente, lo que en Bartleby o en Nemo resulta grave, estas prácticas escénicas se llevan a cabo desde una actitud en apariencia despegada e irónica. Piénsese, por ejemplo, en algunos de los trabajos últimos (y penúltimos) de Matarile, a partir de los textos de Ana Vallés –*Cerrado por aburrimiento*, *Staying alive*, *El cuello de la jirafa*, *Teatro invisible*, *Circo de pulgas*, etc.–; algunos de los trabajos que en la



década anterior presentaron Elisa Gálvez y Juan Úbeda: *–Los días que todo va bien* o *Trece años sin aceitunas*– o, en una línea estética distinta, en alguno de los trabajos de El conde de Torrefiel, con textos de Pablo Gisbert: *Observen cómo el cansancio derrota al pensamiento* o, sobre todo, *La posibilidad que desaparece frente al paisaje*.

Volvamos a la ruptura con el lenguaje de que hablaba Steiner. Octavio Paz encuentra en Baudelaire un anticipo de esa ruptura entre lenguaje y mundo, y glosa la audaz y brillante formulación del poeta francés, según la cual «Dios profirió el mundo como una indivisible y compleja totalidad». Paz subraya:

Baudelaire no escribe: Dios creó al mundo, sino que lo *profirió*, lo dijo. El mundo no es un conjunto de cosas, sino de signos: lo que llamamos cosas son palabras. (...). El mundo pierde su realidad y se convierte en una figura de lenguaje. En el centro de la analogía hay un hueco: la pluralidad de textos implica que no hay un texto original. Por ese hueco se precipitan y desaparecen, simultáneamente, la realidad del mundo y el sentido del lenguaje. (Paz, 1989: 108)

Sin embargo, Paz viene a concordar con Steiner en que es Mallarmè quien se enfrenta a esa ausencia: «Pero no es Baudelaire sino Mallarmè, el que se atreverá a contemplar ese hueco y a convertir esa contemplación del vacío en la materia de su poesía» (108). Roger Bartra sitúa a Baudelaire (también a Poe, a Mallarmè, a Leopardi o a Verlaine) en los orígenes de la melancolía moderna, que entiende como el «malestar profundo» que «late en el centro de esa modernidad» y que «no desaparece con los ruidos de la expansión industrial» (Bartra, 2019: 57-58), sino que continúa habitando la contemporaneidad. Bartra cita al historiador del arte Jean Clair, para quien

la melancolía moderna es una «melancolía radical: es el presentimiento de que ninguna *mathesis universalis* [matemática universal] puede ya reordenar y reunir los *disjecta membra* [miembros dispersos] de lo real». Clair cree que la melancolía es la conciencia de que ninguna norma o ley general puede volver a ensamblar los estallidos dispersos de lo visible y que ningún reordenamiento nos proporciona ya la presencia de lo perceptible. (Bartra, 2019: 84)



Slavoj Žižek recupera una evocación de Mallarmé: «nada habrá tenido lugar más que el lugar», para explicar la paradoja de que «*solo un elemento que esté completamente 'fuera de lugar'* (un objeto excrementicio, un trozo de 'basura' o residuo) *puede soportar el vacío de un lugar desocupado*». Así, «el lugar vacío en la estructura es en sí mismo *correlativo* con el elemento errático que carece de lugar» (Žižek, 2002: 40). Aunque el sentido inmediato de la apreciación de Žižek parece referirse a la presencia de objetos en el espacio, para preservar, paradójicamente mediante la mancha o la profanación, el lugar sublime o el ámbito de lo sagrado, cabe pensar en su aplicación al territorio lingüístico: el ruido, el exabrupto, el balbuceo o la palabra soez preservan el espacio destinado a la belleza, al testimonio limpio o al silencio, como no pueden hacerlo ya las palabras gastadas por la banalidad que les confiere un uso mostrenco o desconsiderado, una colonización por el sistema que corrompe cuanto toca, como han visto Mauthner o Müller. Steiner entiende que «los experimentos tipográficos [de Mallarmé] con *les blancs* –los espacios en blanco del papel, los abismos blancos de silenciosa nada entre las líneas resultaron fundacionales para la literatura moderna» (1998: 152). El propio Žižek utiliza el ejemplo del papel en blanco que expulsa el aparato del fax. La ausencia, el vacío de Mallarmé, constituyen el lugar de la desintegración y la melancolía, pero también el espacio que espera ser ocupado, el ámbito que se reserva para lo noble o para lo bello. «No el pensamiento, sino la potencia de pensar; no la escritura, sino la hoja en blanco: eso es lo que la filosofía no quiere de ningún modo olvidar», ha escrito Agamben en su ensayo sobre Bartleby (Melville, 2005: 105).

Steiner (1998: 116-117 y 142) y Agamben (2008: 119-120) han mencionado el breve e inquietante texto de Kafka sobre las sirenas (1999: 81-82). Piglia (2014: 44) se ha referido al capítulo 11 del *Ulises* de Joyce, dedicado a las sirenas (Joyce, 199: 273 y ss). Pascal Quignard (2011) ha reinterpretado el pasaje de las sirenas relatado por Apolonio de Rodas



(2015: 207), para quien el personaje relevante del episodio no es Ulises, sino Butes. Desde sus orígenes el motivo mitológico admite variaciones, que, a su vez, suscitan las relecturas de escritores y ensayistas como los mencionados, pero cabe advertir en todas ellas algunas significativas concomitancias. La voz de las sirenas, sea esta un «sonoro canto» (Homero, 2001: 221); «dulces cánticos» y «voces de lirio» (Apolonio de Rodas, 2015: 207); «voz 'acrítica', es decir, no separada, continua» (Quignard, 2011: 14); «silencio» (Kafka, 1999: 81); «bronce junto a oro oyeron ferrocascos, aceradosonantes» (Joyce, 1999: 293); «ciénaga de ruidos» (Piglia, 2014: 44), «precauciones que invitan a no actuar» (Piglia, 2019: 228), se presenta siempre como un fenómeno seductor e irresistible, impregnado de erotismo y de pasión, y como un elemento discordante respecto a otras manifestaciones del sonido, extraño y diferenciado. Además, su emisión obliga al receptor a adoptar una decisión extrema, límite, que condiciona su vida y las de los otros. Quignard subraya cómo Apolonio de Rodas hace constar que este canto «arrebata el retorno» (Quignard, 2011: 15), de ahí el miedo y la fascinación que suscita. Los prudentes Ulises y Orfeo eligen no dejarse arrebatar, no aceptar su seducción, regresar al lugar seguro de que proceden; el temerario Butes escoge la renuncia al regreso, evita la nostalgia, se arroja a lo prometedor y a lo incierto. No obstante, un personaje de Piglia invierte el relato de la Odisea e imagina que «Ulises se tapó con cera los oídos para no escuchar los cantos maternos que nos previenen sobre los riesgos y los peligros de la vida y nos inmovilizan y anulan» (Piglia, 2019: 228). El canto de las sirenas fascina, pero también escinde y violenta. Joyce lo escucha como el ruido indiscernible y continuo de la urbe industrial en plena actividad. Y Piglia concluye «que la cultura de masas no es una cultura de la imagen sino del ruido.» (2014: 44). Kafka, como un inaccesible silencio. Steiner, a partir de Kafka, lo percibe como «iluminación y amenaza» (1998: 116), como verdad y desesperación (142). Quignard lo escucha como la voz femenina, acallada por el ritmo que impone Orfeo con su plectro a los remeros, todos varones. (Quignard, 2011:



15). «El hombre, en el encuentro con el lenguaje, con su propia íntima sirena, puede descubrir que ella calla o que no está, puede toparse con el propio silencio esencial», escribe Agamben (2008: 120). La escucha es atractiva, pero no es pacífica ni procura el sosiego, sino que, por el contrario, engendra división y exige compromiso. El uso del lenguaje en la escena no puede evitar asomarse a ese abismo, que es el abismo de la vida y la muerte.

Paolo Virno (2005: 42), José Luis Pardo (1996: 33) o Giorgio Agamben han subrayado «la escisión del lenguaje en dos planos irreductibles» (Agamben, 2003: 137). Los tres parten de Aristóteles: de la *Política*, la *Ética a Nicómaco* y la *Metafísica*, respectivamente, y tanto Pardo como Agamben se han planteado la relación en el ser humano entre la voz (que corresponde a su animalidad) y el lenguaje (que corresponde a su racionalidad). Este último explica cómo

La Voz es la dimensión ética originaria, en la que el hombre pronuncia su *sí* al lenguaje y consiente que él tenga lugar. Consentir (o rechazar el lenguaje) no significa aquí simplemente hablar o (callar). Consentir el lenguaje significa hacer de tal modo que en la experiencia abismal del tener –lugar del lenguaje en el quitarse de la voz se abra al hombre otra Voz y, con esta, la dimensión del ser y, a la vez, el riesgo mortal de la nada. Consentir en el tener –lugar del lenguaje, escuchar la Voz, significa por eso también consentir en la muerte (Agamben, 2003: 139-140)

Si Eagleton (2010: 272-273) había destacado la paradoja del verso 293 de *Edipo en Colono* («Ahora que no soy nadie es cuando soy un hombre»), Agamben recoge los versos 1224-1227 («No haber nacido vence toda palabra; pero, habiendo venido a la luz, lo mejor es volver lo más pronto allá de donde se ha venido») como muestra de «la culpa que se constituye en el nexo de destino de *fysis* y *logos*, de viviente y lenguaje» (Agamben, 2003: 145). Podría recordarse también el verso 140, en el que el corifeo, al ver y escuchar a Edipo, exclama «¡Oh, oh, es espantoso a la vista y espantoso al oído.» La palabra de un Edipo despojado causa horror. Por



ello, continúa Agamben «lo mejor es para él retornar cuanto antes allí de donde vino, remontarse allende el nacimiento a través de la experiencia silenciosa de la muerte» (Agamben, 2003: 145). *Edipo rey*, de Sófocles, *Agamenon*, de Esquilo, y *Orestes*, de Eurípides aportan más ejemplos de la trágica división del lenguaje y la conciencia de la muerte. Nietzsche recurre también a Edipo para expresar en un intenso monólogo, al que da título el nombre del personaje trágico, la soledad y la escisión:

Yo me llamo el último filósofo, porque soy el último hombre. Nadie habla conmigo, sino yo mismo y mi voz me llega como la de un moribundo. (...) Muere también otro además de mí, el último hombre, en este universo: el último suspiro, tu suspiro muere conmigo, el largo ¡ay!, ¡ay!, suspirado encima de mí, el último de los hombres de dolor, Edipo. (Agamben, 2003: 153)

Hertmans se ha ocupado de esta relación lenguaje-silencio-muerte en la tragedia griega, que examina además desde una perspectiva política:

La política reaccionaria se ha manifestado siempre como un enemigo de la emancipación del lenguaje.
El icono de todas estas figuras fue Caspar Hauser, el extraño niño sin habla abandonado que fue asesinado en el instante en que se hubo familiarizado con el lenguaje. (Hertmans, 2009: 28)

El descubrimiento del lenguaje lleva a Caspar Hauser a la muerte. No debe extrañar que uno de los trabajos más relevantes de la escena española última haya sido una revisitación de este motivo: *Kaspar Hauser. El huérfano de Europa*, de la compañía La fármaco, un espectáculo consistente en un solo de danza en el que la coreógrafa Luz Arcas bailaba acompañada por la música de un piano, ejecutada en directo. Esa música y el sonido producido por las acciones físicas de la bailarina dejaban momentos para el completo silencio. La palabra estaba ausente.

El lenguaje como tragedia, como destrucción, como heraldo de la muerte. «El lenguaje es nuestra voz, nuestro lenguaje. Cómo hables ahora, eso es la ética», sentencia Agamben. (2003: 176)



Podemos concluir este recorrido con dos someras referencias a sendos espectáculos exhibidos en fechas muy recientes y que, a mi modo de ver, se asoman de una manera particularmente lúcida a las nociones aquí exploradas: La voz como enigma, la herida del lenguaje, el vacío, la nostalgia, la escisión entre el sujeto y la palabra, la ética en el uso del lenguaje. Son *Un idioma propio*, de Minke Wang, mencionado más arriba, y *PS/WAM (Piano sonatas. Wolfgang Amadeus Mozart)*, de Rodrigo García. Es significativo que, en ambos casos, el texto escrito y publicado sea mucho más amplio que el utilizado en el espectáculo. En el caso de Rodrigo García incluso el texto publicado aparece bajo otro título: *Cómo se llama*.

El trabajo de Minke Wang se asoma al doloroso proceso de adquisición de una nueva lengua y, tal vez sin proponérselo, ejemplifica lo que Agamben explica en su ensayo *Infancia e historia*: para quien, el hombre, a diferencia de los animales, «tiene una infancia, en tanto que no es hablante desde siempre», por lo que «escinde esa lengua una y se sitúa como aquel que para hablar debe constituirse como sujeto del lenguaje, debe decir *yo*» (Agamben, 2010: 71). Quien migra vive una nueva infancia, una lucha con un idioma que le rehúye, que le es esquivo, parece decir Wang. La disociación entre la voz, emitida a través del micrófono y escuchada mediante auriculares, y el cuerpo que la emitía se extendía a una suerte de desubicación corporal, o, paradójicamente, de una ubicuidad que resultaba envolvente y, por ello, carente de la limitación a que abocaba la ocupación de un lugar específico. La elección de la lectura –no la interpretación– como procedimiento para la transmisión del texto construía una imagen visual para el espectador: ni la actriz ni los folios que contenían el texto se sustraían a su mirada, aunque su interferencia en el ámbito en el que los *performers* ejecutaban sus acciones, sin apenas hablar, era muy reducida. El texto leído subrayaba la condición de extrañeza que se confiere a esa palabra. Se lee lo escrito por otro. El lector actúa como intermediario. Pero la correspondencia más relevante se encontraba en la fractura comunicativa entre la palabra y el sujeto: «Las figuras todas habían perdido en hábito-



energía reducidas a meras carcasas, ¿celebraban asamblea performativa para debatir sobre la nueva gramática?» (Wang, 2018: 121).

Rodrigo García mostraba en febrero de 2020 su *PS/WAM*, que tomaba como referencia, como el título indica, la música de Mozart, pero también, en lo que constituye una superposición que puede leerse también como escisión, las improvisaciones con la ondiola de Giacinto Scelsi. A diferencia de su producción anterior, *PS/WAM* no era un espectáculo que los espectadores pudieran ver sentadas en un lugar fijo, sino que se presentaba como una instalación por la que los visitantes deambulaban libremente mientras contemplaban objetos en desuso, modestas esculturas, reproducciones diversas, fragmentos de vídeos, etc., o escuchaban música o algunos efectos sonoros, mientras los dos actores-performers, grotescamente ataviados como personajes salidos de una ruinosa parodia dieciochesca, ejecutaban estrambóticas acciones. Largos rollos de papel estaban fijados en el suelo, en diversos lugares del espacio diáfano donde tenía lugar el evento, con fragmentos del texto que el paseante podía leer cuando quisiera hacerlo, pero para los que se dedicaban expresamente dos pausas específicas de diez minutos, preservadas por el silencio. Ecolalias, glosolalias, aforismos, digresiones sobre temas varios, pensamientos y relatos y descripciones distópicas ubicadas en un tiempo lejano en la cronología, pero que cabía sentir como próximas, e incluso como inminentes, ocupaban aquellas largas tiras verticales sobre las que el paseante se encorvaba para proceder a su lectura. El texto con el que se cierra el libro (previo a un hermoso epílogo que evoca *Accatone* y *Fresas salvajes*) ejemplifica elocuente, e irónicamente, la imposible y deseada armonía entre el sujeto y el lenguaje.

Este silencio y yo no somos compañía, vamos uno por delante o pisándonos los talones. No hacemos juntos el trayecto, nos movemos como riñendo en persecuciones.

Dios es el que pasa por al lado y sin querer tropieza con el cable y te desenchufa. (García, 2020: 87)



BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, Giorgio (2003): *El lenguaje y la muerte*, Valencia, Pretextos.
- ___ (2008): *La potencia del pensamiento*, Barcelona, Anagrama.
- ___ (2010): *Infancia e historia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.
- ___ (2011): *El sacramento del lenguaje*, Valencia, Pretextos.
- APOLONIO DE RODAS (2015): *Las argonáuticas*, Madrid, Cátedra, 5º edición
- ARANA, Itsaso; Fidalgo, Pablo, Gil, Violeta; Giménez, Celso (2010): *Actos de juventud*, Madrid, Aflera.
- ARISTÓTELES (1985): *Ética Nicomáquea*, Madrid, Gredos.
- ___ (1986): *Política*, Madrid, Alianza
- ___ (2013): *Metafísica*, Madrid. Espasa-Calpe
- BARTRA, Roger (2019): *La melancolía moderna*, Valencia, Pretextos.
- BECKETT, Samuel (1987): *Pavesas*, Barcelona, Tusquets.
- BLASCO, Lola (2019): *La armonía del silencio*, Valencia, Institut Valencià de Cultura.
- CANETTI, Elias (2005): *Auto de fe*, Barcelona Random House Mondadori.
- CARBALLAL, Lucía (2016): *Los temporales*, Madrid. CDN.
- CASALS, Josep (2003): *Afinidades vienesas*, Barcelona, Anagrama.
- CORNAGO, Óscar (2004): *Pensar la teatralidad. Miguel Romero Esteo y las estéticas de la modernidad*, Madrid. Fundamentos.
- ___ (2005): *Políticas de la palabra*, Madrid, Fundamentos.
- CORREDOIRA VIÑUELA, José Manuel (2014): *Diferencias sobre la muerte*, Ciudad Real, Ñaque.
- DICKENS, Charles (2016): *La casa lúgubre*, Barcelona, Penguin-Random House
- DOMÉNECH, Blanca: (2013): *La musa*, Madrid, AAT.
- EAGLETON, Terry (2010): *Los extranjeros. Por una ética de la solidaridad*, Barcelona, Paidós.
- ELLMANN, Richard (2002): *Joyce*, Barcelona, Anagrama.
- ESQUILO (1986): *Tragedias completas*, Madrid, Cátedra, 2ª edición.
- EURÍPIDES (1977, 1978, 1979): *Tragedias*, Madrid, Gredos. 3 vols.



- FIDALGO, Pablo: *Tres poemas dramáticos* (2015), Isla de San Borondón, Liliputienses.
- FIDALGO, Pablo y Giménez, Celso (2008): *Años noventa. Nacimos para ser estrellas*, Madrid, Aflera.
- FOUCAULT, Michel (2006): *Las palabras y las cosas*, Madrid, Siglo XXI.
- GÁLVEZ, Elisa y ÚBEDA, Juan (2003): *Los días que todo va bien*, Madrid, Aflera.
- ___ (2007): *Trece años sin aceitunas*, Madrid, Aflera.
- ___ (2015): *El quinto invierno*, Madrid, Aflera.
- ___ (2019): *Gota a gota*, Madrid, Aflera.
- GARCÍA, Rodrigo (2020): *Cómo se llama*, Segovia, La uña rota.
- ___ (2007): *Aproximación a la idea de desconfianza*, Madrid, Aflera.
- GIMÉNEZ, Celso (2018): *Future lovers*, INAEM, en línea
- GISBERT, Pablo (2016): *Mierda bonita*, La uña rota, Segovia.
- HERTMANS, Stefan (2009): *El silencio de la tragedia*, Valencia, Pretextos.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von (2018): *Una carta*, Buenos Aires, Interzona.
- HOMERO (2001): *Odisea*, Madrid, Cátedra.
- JAMESON, Fredric (2013): *Posmodernismos. La lógica cultural del capitalismo avanzado*, Vol. II, Buenos Aires, La Marca editora.
- JOYCE, James (1999): *Ulises*, Madrid, Cátedra.
- ___ (2012): *Finnegans Wake*, London, Wordsworth
- KAFKA, Franz (1999): *La muralla china. Cuentos, relatos y otros escritos*, Madrid, Alianza editorial.
- LA TRISTURA (2014): *El sur de Europa. Días de amor difíciles*, Madrid, Aflera,
- LEHMANN, Hans-Thies (2013): *Teatro postdramático*, Murcia, Cendeac.
- MELVILLE, Herman; Deleuze, Gilles; Agamben; Giorgio; Pardo, José Luis (2005): *Preferiría no hacerlo. Bartleby el escribiente*, Valencia, Pretextos, 2ª edición.
- MÜLLER, Heiner (1990): *Teatro escogido*, Madrid, Primer acto.
- MURRAY SCHAFER, R. (2013): *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*,



Barcelona, Intermedio.

- NIETZSCHE (1876): *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. En línea
- PARDO, José Luis (1996): *La intimidación*, Valencia, Pretextos.
- PAZ, Octavio (1989): *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 2ª edición.
- PÉREZ-RASILLA, Eduardo (2016): «El lugar de la palabra en el teatro español contemporáneo», en *Teatros y escenas del siglo XXI*, Mónica Molanes y Cristina Ferradás, editoras, Vigo, Academia del Hispanismo.
- ___ (2017): «La disociación entre la palabra y el cuerpo en el teatro español contemporáneo», en *Du pantin à l'hologramme. Le personnage désincarné sur la scène hispanophone contemporaine*, (Breton, Garnier, Saint-Martin, Blin, editores), Binges, Orbis Tertius
- PIGLIA, Ricardo (2014): *Formas breves*, Barcelona, Random House
- ___ (2019): *Blanco nocturno*, Barcelona, Anagrama.
- ROJANO, Antonio (2017): *Furiosa Escandinavia*, Madrid, Antígona.
- QUIGNARD, Pascal (2011): *Butes*, Madrid, Sexto piso.
- SÁNCHEZ, José Antonio (2016): *Ética y representación*, México, Paso de gato.
- SANCHIS SINISTERRA, José (2002): *La escena sin límites*, Ciudad Real, Ñaque.
- SÓFOCLES (1997): *Tragedias completas*, Madrid, Cátedra.
- STEINER, George (1998): *Presencias reales*, Barcelona, Destino.
- VALDECANTOS, Antonio (2019): *Signos de contrabando*, Madrid, Underwood.
- VALLÉS, Ana (2017): *Cerrado por aburrimiento, Staying alive, Teatro invisible, El cuello de la jirafa*, Vigo, Ediciones Invasoras.
- VIRNO, Paolo (2005): *Cuando el verbo se hace carne*, Madrid, Traficantes de sueños.
- WANG, Minke (2018): *Un idioma propio*, Madrid, CDN.
- ZIZEK, Slavoj (2002): *El frágil absoluto*, Valencia, Pretextos.

