**El teatro de Fosse o la «emoción sonora» en busca de «otras emociones sonoras»**

## Descripción

**José Gabriel López Antuñano**. Profesor de Dramaturgia y Ciencias Teatrales, crítico de teatro y dramaturgo.

### Avance

Las piezas de Jon Fosse son poco convencionales y se inscriben en el llamado Teatro Posdramático. Fosse es un dramaturgo eminentemente autorreferencial. Su teatro gira entorno a cuestiones personales, sucesos de su vida o próximos: acontecimientos reales, guardados en su memoria, pero filtrados en su imaginario y el territorio de sus emociones. Bajo estos temas se aprecia un trasfondo de nihilismo, determinismo, desesperanza y contingencia que, en determinadas obras, atisba en la muerte el único escape, señala López Antuñano.

Nuevarevista.net

Sus personajes, abstractos e irreconocibles, mantienen una intensa actividad interior fruto de sensaciones, emociones o frustraciones. Las obras de Fosse se alejan de la tradicional pieza dramática, con un indiscutible hilo argumental y sucesión de acciones. El teatro del Nobel noruego se asemeja a un poema escénico. Cada personaje, afirma el Nobel noruego, es «una emoción sonora siempre en relación con otras emociones sonoras, como ocurre en un empaste de colores».

La combinación entre palabras y silencios en la puesta en enunciación es una importante tarea, porque para el dramaturgo «no es trascendental lo que se dice, y lo que se dice no está precisamente ni en las palabras ni en los sonidos. Lo que está en el lado invisible, es lo importante, porque en lo invisible está lo dicho. Para escribir una buena obra, tienes que escribir pensando en esas fuerzas que no se ven».

### Artículo

Jon Fosse, un dramaturgo muy poco representado en España, fue en 2013 el autor más estrenado en Europa por grandes directores: Thomas Ostermeier, Claude Régy, Christoph Marthaler, Denis Marleau, Patrice Chéreau y Ivo van Hove, entre otros. Traducido al francés, inglés o alemán, espectadores o lectores de esos países y otros próximos tuvieron la fortuna de aproximase a **un teatro poco convencional, en nada dramático e inscrito en el ámbito de las Nuevas Escritura Escénicas, que sustentan en parte el llamado Teatro Posdramático**. Las trayectorias poética o

narrativa despuntan antes que la dramática, porque dejó de frecuentar los teatros de su país en la década de los noventa, a causa del escaso interés por las escenificaciones, tanto por los dramaturgos escogidos (Ibsen no contaba en sus preferencias) como por la concepción de las propuestas escénicas. Por el contrario, le atrajeron otros nombres de dramaturgos, Samuel Beckett, Thomas Bernhard, Harold Pinter, Lars Noren, Sarah Kane, David Harrower y García Lorca, de los que se perciben huellas en su quehacer dramático.

Hasta la fecha ha escrito una treintena de obras, que se encuentran disponibles para la escenificación, aunque no todas se han publicado (aproximadamente faltaban antes de la concesión del Nobel media docena). **Se encuentran traducidas al español, en el arranque de 2024, *Eg er vinden* [*Yo soy el viento*], publicada por la editorial Astillero (2015), y media docena de obras más, recogidos en un volumen de una editorial argentina en 2010, vertidas con poca fidelidad al espíritu y lenguaje del dramaturgo noruego. Por fortuna la edición se encuentra descatalogada**. Algunas de las obras más conocidas son: *Nokon Kjem Til à Komme* [*Alguien va a venir*] (1996), *Sonen* [*Los hijos*] (1997), *Dranm om husten* [*Sueño de otoño*] (1999), *Dodsvariasjonar* [ *Variaciones sobre la muerte*] (2001), *Leve hemmeleg* [*Vivir en lo secreto*] (2004), *Svevn* [*Los días pasan*] (2005), *Eg er vinden* [*Yo soy el viento*] (2007) o *Desse auga* [*Estos ojos*] (2009). Y más recientes, *Slik var det* [*Así fue*](2020), *Sterk vind* [*Viento fuerte*] (2021) o *I svarte skogen inne* [*En el interior del bosque negro*] (2023).

Nuevarevista.net

**Jon Fosse es un dramaturgo eminentemente autorreferencial. Todo su teatro gira entorno a cuestiones personales, sucesos de su vida o próximos: acontecimientos reales, guardados en su memoria, pero filtrados en su imaginario y el territorio de sus emociones.** Estos asuntos se encauzan mediante una escritura esencial y contenida, de elevada densidad poética, que se transmite mediante la musicalidad de la palabra, las expresiones poéticas del lenguaje, el ritmo impreso en las acciones de los intérpretes y una permanente mezcla de planos (pasado, presente y futuro). Forma y contenido se unen para expresar emociones o mejor la huella de las vivencias impresas en el dramaturgo, que necesitan una corporeización en el espacio, fusión «necesaria, pues con la escritura ocurre igual que con un ser humano: no se pueden separar el alma del cuerpo. Un cadáver no es una persona» [Aguilar, 2019].

Una primera lectura sugiere temas ligados a lo cotidiano y local: las relaciones familiares, la emancipación temprana de los hijos, las relaciones de pareja, la muerte y el paisaje que invita al aislamiento o a la pérdida de la mirada en el mar o las infinitas tundras nevadas. Sin embargo, debajo de estas cuestiones se descubren **otras existenciales, para encontrar respuestas a los grandes interrogantes del hombre en relación con su presente, el sentido de la vida y la propia identidad.** Asimismo, se percibe una suerte de destino en las decisiones de las personas, que produce inacción, indecisión o indiferencia; el transcurrir cíclico y previsible del tiempo con un pasado, presente y futuro que forman parte de un *continuum*; la soledad, procedente de las desfavorables condiciones climáticas, a modo de metáfora de la mirada hacia sí; el amor con un marcado cariz circunstancial, donde las crisis del desamor surgen por diferentes motivos (encerramiento en el propio yo, encuentro con otra persona o desgaste de las relaciones). **Bajo estos temas se aprecia un trasfondo de nihilismo, determinismo, desesperanza y contingencia que, en determinadas obras, atisba en la muerte el único escape. Acaso, *Dodsvariasjonar* [*Variaciones sobre la muerte*] sea la obra que mejor refleja este panorama desolador.**

**Los personajes, abstractos e irreconocibles, mantienen una intensa actividad interior fruto de sensaciones, emociones o frustraciones, poseen un marcado carácter actancial y se erigen en sujetos transformadores de las ideas dramáticas en un acto elocutivo, que se escucha a través de diferentes voces que fragmentan el discurso unitario del dramaturgo**

. De este modo, los personajes se constituyen en entidades no antropomórficas ni figurativas, con una existencia teórica y coherente en la acción dramática, sin reflejo en la realidad, por lo que no existe posibilidad de detectar marcadores psicológicos ni reconocimiento o empatía por parte de los espectadores; tan solo cabe una relación más emocional que intelectual, a través de la escucha.

De este modo, **las obras de Fosse se alejan de la tradicional pieza dramática, con un indiscutible hilo argumental y sucesión de acciones, consecuencia de la causalidad o la consecutividad; conducidas por personajes, miméticos e identificables en su construcción, con un objetivo dramático preciso y que entran en conflicto con otros, creando tensión dramática y avance de las tramas**. **Por el contrario el teatro del Nobel noruego se asemeja a un poema escénico**, sin una evidente estructura aunque, en ocasiones, se percibe una cierta circularidad en torno al tema organizador, donde la fábula palidece y se remplaza por una sucesión de conjunto dinámicos, con personajes diluidos, que proporcionan una información fragmentaria y que el lector/espectador debe ordenar y significar al finalizar la lectura/escenificación. Este planteamiento conlleva falta de univocidad en las respuestas de los espectadores.

Detenerse en estos aspectos, excede la longitud de este artículo, pero se apuntan algunas pautas para realizar una lectura comprensiva o la escenificación porque, «cuando escribo no tengo sentimientos desgarradores. Las emociones no son deletreadas, están contenidas. Todo tiene que ver con la forma y con la música. Las personas que imagino son más sonidos o colores, metáforas, que seres humanos» [Aguilar, 2019]. Esta expresión emotiva y concentrada necesita una expansión, una *puesta en enunciación,*[1] que permita trasladar al escenario un lenguaje que puede resultar críptico en un principio.

Nuevarevista.net

**En primer término, importa familiarizarse y comprender (más bien sentir) el lenguaje cotidiano, preciso y no adjetivado; formado con palabras polisémicas**, más por la elocución coloreada de estas que por la pluralidad de significados, a las que el lector o director de escena deben dar un impulso y una emoción precisa dentro de un contexto, el de la obra dramática; dispuestas en verso blanco, anisosilábico y sin signos de puntuación. A continuación, detectar el ritmo de la composición versal, el acompasamiento creado por la combinación y sucesión regular de sílabas, acentos, pausas versales, encabalgamientos, versos compartidos entre personajes, salmodias en algunos parlamentos; desentrañar las figuras retóricas (iteraciones sintácticas, repeticiones, aliteraciones y onomatopeyas, elipsis…), donde se aprecian cadencias musicales que transmiten emociones o sentimientos, o bien los *crescendos* o *decrescendos* en la formación de los enunciados; y comprender la combinación de sonidos y silencios. La necesidad de efectuar esta notación musical se precisa porque, explica Fosse, «la historia transcurre por derroteros más profundos y sutiles, difíciles de apresar en una explicación, en un resumen. Su comprensión exige adentrase en sus fondos hacia lo inaccesible, en sus ritmos, en sus latidos, en sus contrastes» [Rodríguez, 2018].

Estos juegos de lenguaje no obedecen a artificios del poeta dramaturgo, sino a la necesidad de crear atmosferas en cada escena, sentir los cambios de ritmo según avanza la trama, detectar una «cadencia hipnótica» y trasladar las sensaciones de los personajes actanciales. De este modo, las palabras adquieran en su emisión una función emotiva, encaminada al impacto en el tejido emocional del espectador, transfiriendo así sus propios sentimientos, porque a Fosse le importa más el contacto emocional que la comprensión racional. **Cada personaje, afirma el Nobel noruego, es «una emoción sonora siempre en relación con otras emociones sonoras, como ocurre en un empaste de colores» [Fosse 2010: 93]. De ahí que la música o la pintura sirven de referencias para la comprensión de su obra.**

**La combinación entre palabras y silencios en la *puesta en enunciación* es una importante tarea, porque para el dramaturgo «no es trascendental lo que se dice, y lo que se dice no está precisamente ni en las palabras ni en los sonidos. Lo que está en el lado invisible, es lo importante, porque en lo invisible está lo dicho. Para escribir una buena obra, tienes que escribir pensando en esas fuerzas que no se ven» [Fosse: 2012]**. Por este motivo, las acotaciones que escribe después de algún intercambio de parlamentos («Silencio», «Breve silencio», «Muy breve silencio», «Se interrumpe» …) son indicaciones que requieren una detención de la palabra y la acción. Cada silencio suspende la emisión de un pensamiento, paraliza el ritmo musical y se precisa deducir el motivo de estas breves interrupciones: incapacidad para expresar lo inefable, interrumpir algo que se desea ocultar, cambiar el tono de la elocución o la incomunicación entre dos personas que desarrollan su actividad en diferente plano emocional, afectivo o temporal… En cualquier caso, corresponde al lector o director conocer las motivaciones para que el personaje calle, detenga la frase, elida la causalidad o consecutividad del pensamiento lógico, o bien busque los contrastes que tanto gustan a Fosse. Y remplace el silencio por una acción física que verbalice la interrupción del discurso, como afirmaba el director canadiense Denis Marleau: «Transformar los silencios en signos expresivos cohesivamente ligados a la palabra no-dicha o en movimientos significantes resulta de vital importancia para no dejar la escena inmersa en un mutismo enojoso, enervante y aburrido» [Marleau 2010: 101].

Nuevarevista.net

De lo escrito hasta el momento podría parecer que el teatro de Fosse se caracteriza por la quietud y precisión del texto mediante un recitado, para captar el sentido mediante cadencias, el hallazgo de la palabra clave organizadora de un parlamento o el desvelamiento de una figura retórica. Nada más lejos de la realidad porque la palabra además de transformarse en acción (ninguna palabra sale de un cuerpo sin una intención y una coloración emocional), induce a un movimiento, que el propio dramaturgo marca, en ocasiones, de modo explícito en los textos: «Se acerca y toca la tripa de la Primera Mujer Joven», «La Mujer Mayor mira a su alrededor, y empieza a caminar como una sonámbula», «Se para, mira al Hombre Maduro», se leen con frecuencia, por ejemplo, en *Svevn*. Los movimientos los propone Fosse como manifestación externa del sentir del personaje, pero la escenificación encuentra otros para proponer una coreografía de movimientos.

Asimismo, la lectura de un texto podría inducir a pensar que la escenificación requiere una ejecución con *tempo* lento, porque —por ejemplo— las acciones, marcadas en las acotaciones transcritas en el párrafo precedente, invitan a la calma o la quietud. No sería un procedimiento acertado, pues el *tempo* , entendido como velocidad del ritmo, debe ser rápido o *vivace*. Es el ritmo el que presenta más oscilaciones a causa de las diferencias que derivan de la entonación, organización y musicalidad en la dicción, el vínculo entre texto y signos cinésicos o proxémicos, o la presentación fragmentaria de la historia. Por esta engañosa creencia en el *tempo* lento, Fosse no comparte un buen número de

escenificaciones de sus textos, porque exceden una duración razonable.

Para concluir este breve acercamiento, un par de notas referentes a la interpretación y el espacio. **El teatro de Fosse, sin personajes en sentido tradicional, necesita un actor *performer*, «ejecutante de una serie de acciones en el escenario porque no actúa»** [Del Hoyo y Fernández Villanueva 2021: 206], que elimina cualquier tipo de expresión mimética del habla, gesto o movimiento, porque basta con la «presencia del cuerpo hablante en su simplicidad más básica, recuperando el puro acto de hablar» [Lehmann 2011: 319], que tan solo tiene una existencia necesaria para el desarrollo de un discurso, el de la obra dramática. El actor busca las emociones, inscritas en las palabras y sus cadencias, para transmitirlas connotadas y de modo orgánico; es decir, distribuyendo a través de todo el organismo, en las dosis justas, la cantidad de energía que el cuerpo necesita para la ejecución de una acción, que acompaña o precede una emoción, y gestionando los recursos energéticos a fin de producir los signos (cinésicos, proxémicos y paralingüísticos), que corresponden a esta emoción.

Al espacio le conviene la abstracción sin atisbos de elementos realistas, porque permite libertad a los intérpretes para aflorar sentimientos y moverse en la indeterminación de planos temporales. No obstante, Fosse indica en sus obras objetos concretos: en *Svevn*, por ejemplo, un coche de niño, una silla de ruedas, un bastón y una camilla. La importancia de estos objetos reside en que alcanzan su valor de signos en la escenificación: los dos primeros se relacionan con la circularidad del tiempo y la fusión de planos temporales, y el resto con la decadencia que conlleva el paso del tiempo. Estos temas se escuchan en *Svevn* al salir de la boca de los personajes y también se plasman en las acciones realizadas con estos elementos. En este texto, además de estos precisos signos, se encuentran otros comunes en las obras del dramaturgo, que importa detectar y desencriptar para la escenificación.

Nuevarevista.net

El teatro de Fosse además de la densidad poética y candencia musical exige un desarrollo plástico, un espacio sonoro significante y unos actores con presencia imperceptible, pero deja mucho espacio creativo a intérpretes y directores que «gustan de mi escritura porque les deja margen a la interpretación. Mis obras se pueden montar de muchas maneras. Cuando escribo no visualizo las escenas de forma realista» [Aguilar, 2019].

Bibliografía

Andrea Aguilar (2019): «Nunca he podido escribir cuando bebía» en *El País* https://elpais.com/elpais/2019/06/03/eps/1559571383_074568.html (ref. 15 de febrero de 2024).

Jon Fosse (2010). «Laisser les petites choses raconter les grandes» en *Alternatives théâtrales*, nº 106-107. Bruxelles.

Jon Fosse (2012). Dossier de Prensa del Théâtre de la Ville. Paris.

Marga del Hoyo, Juan José Fernández Villanueva, (2021). «Actuación y dramaturgias del personaje» en Jara Martínez Valderas y José Gabriel López Antuñano (eds), *El análisis de la escenificación*, Madrid, Fundamentos.

Hans-Thies Lehmann (2013). Teatro posdramático. Cendeac. Murcia.

Denis Marleau (2010). «Jon Fosse, Beckett et Maerterlinck, les affinités électives» en *Alternatives Théâtrales*, nº 106-107. Bruxelles.

Patrice Pavis (1980) *Diccionario del teatro*. Barceloan. Paidos.

Enma Rodriguez (2018). «Cuando la literatura se hace música» en *Lecturas Sumergidas* (ref. 15 de febrero de 2024).

Foto: Jon Fosse en 2011. CC Wikimedia Commons / © 2011 Jarle Vines

**Fecha de creación**
20/02/2024
**Autor**
José Gabriel López Antuñano

Nuevarevista.net