



LA ALTERIDAD EN EL TEATRO ESPAÑOL
CONTEMPORÁNEO: LA REPRESENTACIÓN DE LA
IDENTIDAD MULTICULTURAL EN EL CAMBIO DEL
SIGLO

OTHERNESS IN CONTEMPORARY SPANISH THEATER:
PERFORMING MULTICULTURAL IDENTITY AT THE
BEGINNING OF THE CENTURY

Ivana Krpan

Universidad de Zagreb
(ikrpan@ffzg.hr)



Resumen: En el artículo se estudian los textos dramáticos de la primera década del siglo XXI cuya pluralidad estructural concuerda con sus ejes temáticos acerca del mestizaje cultural, la alteridad, la cuestión fronteriza y las migraciones del mundo actual. El postmodernismo heterogéneo y polifónico en las obras de Jerónimo López Mozo, Carles Battle, José Sanchis Sinisterra, Sergi Belbel y sus contemporáneos ofrece la variedad de perspectivas y discursos necesarios en la dramatización de la multiculturalidad, inscribiendo el género teatral en las corrientes éticas y estéticas predominantes de nuestra época. A través del análisis de sus técnicas dramáticas observamos las estrategias configurativas en el proceso de escritura y producción de significados culturales que manipulan el imaginario acerca de nuestras identidades y alteridades.

Palabras clave: dramaturgia española contemporánea, frontera, postmodernismo, multiculturalidad, metateatro

Abstract: The article studies Spanish plays at the beginning of the 21st century whose structural plurality correlates with their topics regarding cultural crossing, otherness, border issues and migration in the modern world. The heterogeneous and polyphonic postmodernism in the plays of Jerónimo López Mozo, Carles Battle, José Sanchis Sinisterra, Sergi Belbel and their contemporaries offers a variety of perspectives and discourses required for the dramatization of multiculturalism, which enrolls their theatre work in current ethical and aesthetic tendencies of our time. The analysis shows dramatic techniques and configurative strategies in the writing process and production of cultural meanings that manipulate the imaginary concerning our identity and our otherness.

Key words: Spanish Contemporary Spanish Drama, border literature, postmodernism, multiculturalism, metatheatre



DRA. IVANA KRPAŃ (27 de febrero de 1980), Profesora Doctora Ayudante en la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad de Zagreb. Colaboradora científica en las revistas croatas literarias y teatrales *Književna smotra* y *Kazalište*. Directora del grupo teatral Teatro de Hispanistas de la Universidad de Zagreb. Forma parte de los proyectos *Frontera Global: Mediterráneo y Mundo Colonial*, S. XVI-XXI (Universidad de Alcalá) y *Croatas en archivos ibéricos e hispanoamericanos, 1516-1800* (Universidad de Zagreb). Intereses de investigación: teatro español contemporáneo, literatura de la frontera y otredad, teatro histórico, teatro de los Siglos de Oro, semiótica teatral y ritual.

I. INTRODUCCIÓN

A partir de los años 90 el corpus dramático contemporáneo demuestra un cambio de paradigma en lo que concierne a los temas polémicos relacionados con la inmigración, la marginalidad, los derechos civiles, el postcolonialismo, la asimilación, la agresión social y los temas fronterizos que marcan el desplazamiento desde la posición geográfica hacia la cuestión de los límites dentro de la supuesta homogeneidad de la cultura occidental. En la tensión dialéctica entre lo *nuestro* y lo *otro* nacen los textos que desde el punto de vista estructural incorporan las estrategias teatrales concordantes con la dinámica multiperspectivista de la temática tratada. Estos planteamientos también se deben a la poética postmodernista que cuestiona la tradición y relativiza las bases ideológicas de la cultura en su hipotético monolitismo, mientras que el deconstructivismo formal les permite reflejar la pluralidad de las experiencias en la escena. La perspectiva postmodernista se manifiesta como la crítica y la problematización del discurso institucional y oficial, a través del enfoque interdisciplinario y la hibridez genérica, lo que permite cuestionar los paradigmas estéticos, sociales, ideológicos, nacionales, culturales o sexuales que determinan nuestra identidad como fija y cerrada (Habermas, 1992, pág. 128; Hutcheon, 1996, págs. 25-33; Butler, 2000, págs. 15-23). En los textos indicados la temática fronteriza se vincula a los aspectos formales de la obra y mediante la escritura problematiza las convenciones discursivas, la creación de significados dentro de varios sistemas semióticos y la posibilidad de transferir el conocimiento cruzando los límites entre las estructuras herméticas. Aunque los argumentos del corpus elegido no son de índole histórica, los autores adoptan un enfoque crítico y analítico hacia las versiones oficialistas que perciben el desarrollo histórico de la cultura dominante como proceso que lleva a la estabilización de la identidad nacional uniforme. La relectura postmodernista consiste en un examen (frecuentemente paródico) de narraciones históricas como construcciones textuales, conceptos “meta-históricos” (Ricœur, 1999, pág. 14) de sistemas simbólicos cronológicos y configurativos o “metaficciones históricas” (Hutcheon, 1996, pág. 36), dialogando con las convenciones discursivas y las formas de historiar el pasado. No obstante, no niega la tradición, sino que indica que la relación intrínseca entre la estructura narrativa del relato histórico y

del relato de ficción requiere un estudio sobre la transcripción de la documentación histórica y la representación artística, ya que ambas de la misma manera “contribuyen a describir o a re-describir nuestra condición histórica” (Ricoeur, 1999, pág. 84). Con este objetivo, las obras postmodernistas problematizan la omnisciencia del Historiador/Escritor en una constante actitud autorreferencial e invitan al lector a la participación activa en la relectura y la reconstrucción de los acontecimientos representados (Hutcheon 1996, págs. 136-146; Butler, 2000, págs. 23-59; Calinescu, 2003, pág. 294). En caso de la dramaturgia postmodernista, los autores reconstruyen los arquetipos narrativos que manipulan la experiencia histórica, nacional o cultural de los personajes a medida que la puesta en escena facilita revelar la codificación múltiple de los signos culturales y su paralela decodificación en el montaje escénico. Como se va a demostrar a continuación, en el corpus elegido sobre la temática fronteriza los autores dramáticos realizan la labor crítica mediante los recursos postmodernistas recurrentes: la dramatización transhistórica de los acontecimientos, fragmentación del contenido, rompecabezas lúdico e interpretación multiperspectivista de los hechos, descomposición espacio-temporal, heterogeneidad estilística, parodia del discurso oficial, antimimetismo escénico, reconstrucción metateatral, introducción de elementos oníricos y subconscientes en la reproducción de la memoria, deconstrucción estética de clichés lingüísticos o culturales y frecuentes referencias intertextuales. El análisis de las obras dramáticas publicadas a partir de la última década del siglo XX demostrará el vínculo entre la temática multicultural tratada en las obras y su heterogeneidad estructural postmodernista, destacando las singularidades del género teatral en la reconstrucción y la representación de la(s) identidad(es) en la época contemporánea.

2. POLIFONÍA ESTRUCTURAL EN LA RECONSTRUCCIÓN ESCÉNICA DE LA IDENTIDAD Y LA ALTERIDAD

En los años 90 Jerónimo López Mozo destaca como el precursor de las iniciativas estéticas dentro del campo de ideas relacionadas con la (in/e) migración, alteridad y temas fronterizos, lo que se establecerá como la norma durante las primeras décadas del siglo XXI¹. El autor combina los modelos escénicos tradicionales con las innovaciones tecnológicas, ofreciendo un discurso heterogéneo en el análisis dramático del mundo moderno. En su obra galardonada con el premio Tirso de Molina en 1996, *Ahlán*, López Mozo observa la problemática de la inmigración africana en España desde distintos puntos de vista geográfico-históricos; entre Barcelona, Madrid, la costa sureña y Marruecos, en el momento presente y en la memoria de los personajes. El uso de la pantalla en la escena facilita la proyección de diversos espacios, geográficos y mentales, contruidos por los recuerdos fragmentados de los protagonistas. Por un lado, este enfoque crea el dinamismo escénico en los cambios espacio-temporales imprevistos, pero simultáneamente permite la combinación paródica de la retórica oficialista, periodística, documental o cinematográfica, descubriendo los mecanismos que colaboran en la creación de los significados del sistema nacional. La diversidad de variantes estilísticas y referencias intertextuales ofrece una pluralidad de voces y perspectivas sobre los acontecimientos y relativiza el discurso oficial sobre el inmigrante.

La frontera con la costa africana constituye el motivo central, recordando la herencia xenófoba de la civilización occidental que a lo largo de la historia ha marcado los límites que definen su identidad e integridad cultural. El personaje de Comisario lo comenta de la forma siguiente:

Hay que levantar los muros en vez de derribarlos. Habría que buscar los pedazos del de Berlín y reconstruirlo a toda prisa. Entre el Moisés que abría caminos en el mar y el Hércules que creaba abismos apartando las tierras, hoy elegiríamos a éste. ¿No te parece que aquella orilla tiene el aspecto de una herida abierta e infectada? (López Mozo, 1997, págs. 21-22)

El motivo de la herida, frecuentemente aplicado en la simbología fronteriza, destaca el carácter traumático del encuentro cultural y denota los sistemas de su narración (o dramatización) en la memoria colectiva. Los personajes arquetípicos revelan el “autismo cognitivo” (Krotz, 2002, pág. 300) europeo mientras la dramatización polifacética y la reconstrucción escénica múltiple cuestionan sus bases ideológicas. Las acciones paralelas transcurren entre la costa sureña de España, Marruecos, los prostíbulos en las afueras de Tarifa o de Algeciras, restaurantes magrebíes en Madrid y Barcelona como lugares simbólicos de la fluctuación inmigrante que contrastan con la imagen centralista, acentuando la necesidad de contemplar la problemática desde la diversidad de perspectivas que forman parte de este contacto cultural. La realidad urbana se representa con una serie de fotografías proyectadas en la pantalla que ilustran el ambiente o introducen acciones paralelas, revelando la problemática social actual – “a cámara lenta imágenes de un magrebí acosado por un grupo de policías que le gritan y le zarandean” (López Mozo, 1997, pág. 87) – detrás de la acción dramática principal. De esta manera se crea una posición dialéctica entre el centro y la periferia, pero no solamente en la reafirmación postmodernista de lo marginal, como lo propondría Butler (2000, pág. 45), sino en un examen minucioso de la relación que se establece entre ellos (Hutcheon, 1996, pág. 125) y crea nuevos significados en el sistema fronterizo de su contacto.

Las video-imágenes también aparecen como recurso intertextual que por medio cinematográfico relaciona la violencia de la sociedad madrileña actual con la herencia cultural de la península. Los paralelismos entre la persecución policial dramática del inmigrante y los fragmentos de la película *La caza* de Carlos Saura, proyectados sincrónicamente, culminan en las tragedias simultáneas de la agresión cometida en el escenario y las voces de las últimas escenas de la caza cinematográfica en *off*: “Voces de cazadores: Ahí lo tienes. ¿Pero qué haces? Se multiplican una barbaridad [...] habría que inyectarles algo que los dejara estériles” (López Mozo, 1997, pág. 170). A continuación, las escenas ofrecen una explicación científica sobre la cría y la caza de los conejos en una conferencia escenificada, haciendo claras alusiones al mismo procedimiento al que se somete el extranjero marroquí en España.

Hasta aquí he hablado de los conejos domésticos. Sin embargo, estos miembros de la familia de los lepóridos también se encuentran entre

nosotros en estado salvaje. Procedentes del norte de África, se cree que en Numidia tuvieron su primer asiento, han invadido el sur y el oeste de nuestro continente y, siendo de naturaleza prolífica, han llegado a convertirse en una verdadera plaga [...]. Son tímidos, pero astutos, y cuando sienten nuestra proximidad procuran pasar desapercibidos. Todo lo arrasan a su paso y todo lo cubren con sus sucios excrementos [...]. El exterminio del conejo es nuestra más urgente tarea. (López Mozo, 1997, págs. 173-174)

El texto abunda en escenas parecidas que no influyen directamente en la trama, sino que estudian la idea principal desde otra disciplina y en ese sentido son “mucho más discursivas y reflexivas que dramáticas, casi no contribuyen a la acción de la pieza y presentan interpretaciones negativas de la inmigración desde puntos de vista contrarios a las convicciones del autor” (Kunz, 2002, pág. 246). La heterogeneidad discursiva y su planteamiento paródico permiten enfocar el motivo desde varios puntos de vista, lo cual confirma que la sociedad de acogida en distintos planos formula las estrategias aniquiladoras con el objetivo de proteger su inventada integridad nacional.

Los textos de la primera década del siglo XXI desarrollan las técnicas introducidas por López Mozo; entre los primeros, Carles Batlle, que recurre a la distorsión del mimetismo artístico en el drama *Tentación* (2004) donde problematiza el espacio fronterizo a través de la relación entre una chica marroquí y un joven catalán cuyas vidas se entrecruzan en España. Para los dos la alteridad presenta la amenaza, debido al arraigo que tienen en su cultura de origen; la inmigrante está perseguida por su tradición marroquí en la figura de su padre, y se vuelve objeto de manipulación del mundo occidental xenófobo, personificado en el novio español. El dramaturgo estudia la multiculturalidad como proyecto imposible que desemboca en violencia, degeneración y maltrato, finalizando con el asesinato del padre como metáfora de la aberración de la tradición africana. La dificultad de entender y conocer al otro se enfatiza en la estructura dramática, donde el autor emplea la técnica monologuista y cinematográfica que acentúa la imposibilidad de comunicación directa entre los personajes. Antes de desembocar en una violencia real, los conflictos de los personajes se plantean a través de los monólogos grabados con una videocámara y se enseñan simultáneamente al otro personaje y a los espectadores a

través de la pantalla. El alejamiento crítico postmodernista se introduce con el montaje de “imágenes del primer metraje de una película: rayas, números [...]. Finalmente, escritas a mano, más o menos borrosas, unas palabras: Hassan. Escena primera” (Batlle, 2005, pág. 23). Con este procedimiento el autor destaca el papel contemplativo del consumidor contemporáneo pasivo que consigue satisfacer sus necesidades sociales evitando la implicación directa y actuando solamente en el mundo virtual que ha reemplazado la materialidad de la vida. La despedida de la joven protagonista con su padre evoca la compasión televisiva del público voyeur que acepta al extranjero solamente como un producto del mundo capitalista, como otra construcción exótica, fabricada por la industria telenovelesca:

Aixa: era extraño, me parecía que estábamos en medio del serial de la tarde y que había gente, mucha gente, gente por todo el país llorando en el sofá de su casa y mirándonos, que la gente nos conocía, que todo el mundo me quería. (Batlle, 2005, pág. 33)

La correlación entre el centro y la marginalidad no representa solamente la oposición nacional, sino que enfatiza la sustitución del antiguo sistema imperialista (basado en las estrategias geopolíticas) por las “dinámicas capitalistas de la propiedad” (Jameson, 1997, pág. 46) establecidas entre el sujeto de poder económico (el joven catalán) y el objeto asequible (la joven marroquí) en la era postnacional. La incompreensión transcultural y la degradación del otro también se manifiestan en la comunicación verbal, donde la lengua no sirve como herramienta de comunicación, sino como modelo de estigmatización y estereotipación del extranjero:

GUILLEM.- Muy bien, hablemos del trabajo, ¿okey?
 HASSAN.- ¿O qué?
 GUILLEM.- ¿O qué, qué?
 HASSAN.- No te entiendo.
 GUILLEM.- Cojones, Saddam, parecemos idiotas.
 HASSAN.- Hassan.
 GUILLEM.- ¿Hassan? ¿Y qué coño quiere decir Hassan?
 HASSAN.- Que me llamo Hassan.
 GUILLEM.- ¿Y eso qué tiene que ver?

HASSAN.- Tú me has dicho Saddam.
(Batlle, 2005, pág. 41)

Las equivocaciones en el nombramiento del inmigrante o en el empleo del vocabulario perteneciente a su cultura y costumbres son frecuentes en distintos textos dramáticos, como mostrarán otros ejemplos tratados en este trabajo. Los clichés lingüísticos en la terminología referente a la extranjería y su uso paródico en los dramas denotan tanto el valor ideológico de la palabra como la actitud hegemónica de la cultura occidental y su “monopolio sobre la producción de significados” (Bessis, 2002, pág. 227).

Batlle retoma los modelos dramatúrgicos parecidos en *Combate, Paisaje para después de la batalla* (1998), donde problematiza el contacto entre varias etnias, sin precisar los ambientes, pero con el mismo desarrollo temático y el enlace que conduce al fracaso inevitable. El texto está estructurado como un diálogo indirecto entre Él y Ella, los protagonistas procedentes de dos etnias que están en guerra continua y que mantienen la comunicación a través de los recuerdos de su relación anterior al conflicto y su posterior mutilación horrible. Su relación de amor/odio hace que la actitud de rechazo y reconocimiento simultáneos hacia el otro lleve a la fantasía, la histeria y la muerte como los únicos lugares neutros que permiten su contacto. El “final feliz” se resuelve con su unión en la eternidad, intertextualmente vinculada con el cuadro *La dama de Shalott* que decora la habitación desolada de la protagonista. El fallecimiento dramático de Ella se sumerge en el ambiente apacible de la pintura de John William Waterhouse, indicando que la reconciliación y la paz son solamente posibles en el arte y la muerte.

ELLA.- Tú desaparecerás conmigo porque eres lo único que me queda, lo único que ya soy. No podré hacer desaparecer todas las innumerables reproducciones colgadas en las infinitas paredes del mundo. La única posibilidad de seguir después del final, el único futuro posible. Con eso me vale. En esas reproducciones nuestra unión será la única verdadera, la unión entre alguien que es, que soy, y alguien que no es, tú, la unión con la que tú sabes recubrir todos mis actos, mi propia y sorprendente irrealidad. No nos engañemos: yo soy tú. Y si a veces me cuesta aproximarme a ti y mirarte, es porque no me atrevo a contemplar en un espejo el más puro de mis rostros. (Batlle, 2008, pág. 126)

El encuentro de los protagonistas conduce al auto-reconocimiento, donde la imagen del otro les devuelve su propio rostro deformado y siniestro, lo que provoca la sensación freudiana de lo *unheimliche*² en el intento fracasado de distinguir la seguridad de la identidad conocida de la otredad amenazadora. El personaje postmodernista se descubre como entidad bipolar, incierta, polifónica, dividida en sí misma (Hutcheon, 1996, pág. 268) y entre varios sistemas significativos, en este caso entre étnico, artístico y sexual que estructuran la identidad de la protagonista. Aunque el sujeto “no puede existir como tal sin su antagonista histórico” (Eagleton, 1997, pág. 25), la imposibilidad de reconciliar las señas de identidad que se desdobl原因 entre el yo y el tú conlleva a la locura, el rechazo y la destrucción de ambos participantes. No obstante, la superación del conflicto es posible a través de la imaginación, lo que plantea la pregunta sobre las particularidades del texto literario y la expresión plástica cuyos recursos facilitan el acercamiento a los temas sociales y los tabúes más arraigados mediante las formas artísticas. Se considera que la obra hace referencia al ambiente de guerra en Bosnia, aunque el texto no ofrece ninguna precisión geográfica, permitiendo que el lector/espectador lo relacione con cualquier lugar donde dos etnias o dos culturas entran en conflicto.

Opuestos a este enfoque universal hacia la temática en cuestión, un gran número de dramaturgos muestra la tendencia a concretizar las coordenadas espaciotemporales y ubicar la acción en el contexto real, con el propósito de destacar la actualidad del problema y su vínculo con la experiencia viva del espectador. Para mostrar un ejemplo analizaremos “La carta”, uno de los monólogos de Juan Diego Botto, publicado en la tetralogía *El privilegio de ser perro* (2005). La trama se basa en la noticias sobre dos niños africanos que fallecieron escondidos en el tren de aterrizaje de un avión que viajaba camino hacia Europa, dejando una carta a las “autoridades de Europa” donde expresaron sus ilusiones y fantasías sobre Occidente. El autor utiliza el texto de la verdadera carta que se encontró junto a sus cuerpos y en material documental dramatiza las últimas horas de sus jóvenes vidas. La obra concluye con la reproducción de la carta traducida al español en la pantalla, en la versión y formato publicado en la prensa. Usando intertextualmente los fragmentos de la prensa en un montaje repetitivo y en forma de collage escénico, el autor ha demostrado la faceta postmodernista que “celebra el arte como ficción y el teatro como proceso, como performance, non-textualidad,

donde el actor [y la escritura dramática] se transforma[n] en el tema y el personaje principal” (De Toro, 1997, pág. 22). Como también hemos notado en algunos dramas anteriormente analizados, el autor recurre al desdoblamiento escénico entre el texto y la realidad, entre la configuración artística y la supuesta objetividad documentada para enfatizar la necesidad de una actitud crítica e interpretación multiperspectivista del discurso oficial, en este caso publicitario.

Además del texto mencionado, la colección de Botto y Cossa incluye tres monólogos más que ofrecen distintas visiones de la problemática inmigratoria, haciendo hincapié en la necesidad de abordar dicho tema desde los enfoques múltiples y otorgando voces a los personajes de distintos grupos sociales. El primero, que lleva el título de la tetralogía “El privilegio de ser perro”, presenta el monólogo interior de la voz silenciada de un inmigrante clandestino. De esta manera, la forma textual se ajusta a la problemática tratada, ya que el testimonio del protagonista sobre el rechazo, la incomunicación, la desintegración y el aislamiento aparece como el modelo constitutivo de la escritura. El segundo texto, titulado “Arquímedes”, descubre el odio suprimido hacia el extranjero por boca de un funcionario en la oficina de inmigración, donde la “intimidad” del monólogo permite expresar el racismo ocultado de la sociedad de acogida. Sin embargo, podríamos considerar que la tetralogía establece un diálogo silenciado, y por tanto paradójico, entre los dos textos, entre el discurso oficial y la marginalidad subalterna. Los textos no pretenden tomar una postura política o ideológica, sino problematizar sus configuraciones lingüísticas y, desde dentro, revelar las construcciones del poder que denominan las retóricas del opresor y del oprimido.

La última parte de la tetralogía, “Definitivamente, adiós”, escrita por argentino Roberto Cossa, presenta la historia de exilio de una familia, encarnada en un actor solo que desdobla en varias generaciones de la tradición migratoria entre España y Argentina. Los saltos en el tiempo evocan los recuerdos de distintos miembros de la familia y relacionan los destinos que se repiten eternamente, sin proporcionar un futuro mejor al que aspiran todas las generaciones. El monólogo interior y la estructura dramática libre manipulan el pasado y el presente, detectando los puntos comunes en la memoria colectiva que perpetúan los antagonismos entre el yo y el otro, dejando la palabra a las voces suprimidas por el discurso oficial. El tiempo histórico se manifiesta como categoría subjetiva, individual y distorsionada entre la memoria fragmentada de los distintos

miembros de la familia. La idea se enfatiza con el montaje escénico, que a la vez enlaza los cuatro monólogos en el mismo ambiente simbólico

El espacio escénico está constituido por una montaña de maletas, creando un espacio abstracto que puede sugerir una terminal de aeropuerto, una terminal de trenes o una gigantesca nave donde los nazis acumulaban las pertenencias de los desposeídos que eran conducidos a los campos de concentración. (Botto, Cossa, 2005, pág. 9)

De acuerdo con las indicaciones del autor, durante el último monólogo el actor debería jugar con la arena sacada de las maletas en los primeros dos monólogos y mezclarla con la ceniza de los padres fallecidos. El valor metafórico de la escenografía minimalista formada únicamente de dos objetos, maletas y arena, potencia la imagen del exilio como la multitud caótica de vidas fragmentadas y disminuidas al tamaño de una maleta, “historias rotas” (Clifford, 1999, pág. 263) y disfuncionales de los personajes configurados como seres anónimos y en constante movimiento hasta su descomposición en la nada.

La escritura cooperativa facilita crear una polifonía estructural, lo que igualmente percibimos en el trabajo colectivo de seis autores latinoamericanos, publicado bajo el título *La cruzada de los niños de la calle* (2001). Coordinados por José Sanchís Sinisterra, los dramaturgos exploran las posibilidades de creación global reunida en torno a la temática multicultural. La polémica sobre la explotación infantil en los países latinoamericanos se construye como un texto heterogéneo cuya forma dialoga con la escritura tradicional monofónica e “intenta conciliar la creación individual con la composición colectiva” (Sanchis Sinisterra, 2001, pág. 8), invitando al lector/espectador a reconstruir y enlazar distintos niveles de la historia dramática. Las tramas que se entrelazan desde México, Costa Rica, Colombia y Ecuador, hasta Brasil y Bolivia ofrecen múltiples perspectivas hacia el problema común, denotando las similitudes estratégicas de la violencia urbana en diferentes contextos geopolíticos. Las historias entrecruzadas de los países llevan al mismo final, que presenta el modo de escape colectivo para la juventud pobre y marginada, mostrando que en la época de las “culturas híbridas” (García Canclini, 1990, pág. 14) el estatus étnico se encuentra sustituido por la discriminación del mercado capitalista. Figurativamente, el destino de los niños abandonados proyecta la posición de los escritores unidos en

el proyecto, que de la misma manera enlazan su conocimiento creativo en la búsqueda de una escritura postmodernista polifónica que pueda relatar la diversidad de experiencias vitales y artísticas del mundo contemporáneo.

Otro motivo recurrente suele ser la relación entre la memoria y el olvido en la reconstrucción de la historia nacional y los modelos sociales que manipulan la percepción y la recepción de la alteridad. Sergi Belbel en *Forasteros* (2006) reconstruye una historia familiar en dos acciones paralelas; una a mediados de los años 60 y otra a principios del siglo XXI, donde las nuevas generaciones difícilmente superan las desconfianzas hacia el otro y los miedos heredados de sus antecesores. La manipulación escénica permite potenciar la idea de la atemporalidad de las colisiones histórico-sociales y ofrece una mirada crítica hacia la perpetuación de modelos nacionalistas en las estructuras educativas de nuestras instituciones básicas, la familia y el Estado.

Espacio:

Un piso grande del centro de una ciudad. Salón comedor y dormitorio, separados por una puerta. [...] Algún detalle de la decoración puede cambiar de una época a otra. También el vestuario y la caracterización. Ahora bien, todos los cambios deben ser casi instantáneos. Aunque es la luz, débil y amarillenta en los años 60, blanca y potente en el siglo XXI, lo que mejor distingue los dos momentos del tiempo. (Belbel, 2006, pág. 7)

Los personajes se desdoblan en varios miembros de la familia en distintas generaciones: el padre del siglo XX asume el papel del Abuelo del siglo XXI, la Hija del pasado es la Madre del presente, etc., sugiriendo que en su interpretación “es incluso recomendable una cierta confusión” (Belbel, 2006, pág. 7). Al principio son notables los paralelismos entre los personajes y las situaciones escénicas en el nivel de la trama, lo que gradualmente desemboca en la (con)fusión completa de las dos épocas, donde los personajes empiezan a percibir la continuidad de su historia familiar.

Se oye el ruido de los vecinos de arriba. EL HIJO mira arriba, luego vuelve a mirar al PADRE y al NIETO. Ya ha vivido esa escena, prácticamente idéntica, hace un montón de años. El tiempo le está jugando una mala pasada. Se lleva una mano a la boca, estupefacto. (Belbel, 2006, pág. 72)

La coherencia temporal y dramática se vuelve con cada escena más discutible, llegando a ser otro punto de reflexión dramatúrgica en las didascalias de la obra:

LA MADRE, tras la puerta de la habitación, asiste al encuentro, a la comunión de estos dos personajes, pero... ¿es realmente LA MADRE, en el siglo XX, quien está mirando lo que sucede en ese momento, o...? (Belbel, 2006, pág. 92)

Estamos en el siglo XX y en el siglo XXI a la vez. Indistintamente. Tiempo y personajes mezclados. Las paredes, el techo y los muebles de la casa parecen desenfocados. O líquidos. En la habitación, LA MADRE-HIJA está en la cama, agonizando. (Belbel, 2006, pág. 100)

La forma dramática antimimética se “transforma en el verdadero mediador del mensaje de la obra” (Floek, 2008, pág. 49), lo que sugiere la existencia de realidades paralelas a través de su simulación metateatral. El texto presenta la duda intencionada del autor “no omnisciente” que aprovecha los recursos teatrales para problematizar la relación entre el pasado y el presente, dejando al espectador desorientado ante el reto de descifrar la pluralidad de signos escénicos. Las historias familiares se reconstruyen en un trabajo perenne de “composición y de recomposición que refleja la tensión ejercida por la espera del futuro sobre la interpretación del pasado” (Augé, 1998, pág. 47). Los viejos tópicos no desaparecen con el auge migratorio, sino que se contextualizan y adaptan a las épocas nuevas, reconociendo la multiculturalidad como desafío de nuestra modernidad.

La reconstrucción de la memoria también se manifiesta en el campo idiomático, en la descomposición de sus estructuras mentales, orales o escritas y la creación de significados nuevos en la dramaturgia experimental. El texto *Lista negra* (1999), de Yolanda Pallín, muestra un ejemplo representativo donde la autora emplea la técnica heterofónica a través de cinco monólogos interiores que siguen la corriente de conciencia de varios personajes, víctimas y agresores en la contemporaneidad rutinaria, capitalista y xenófoba de la sociedad madrileña moderna. El

lector/espectador tiene el acceso exclusivo a sus historias silenciadas y construidas como fragmentos de pensamientos, recuerdos, sus miedos y odios. La desintegración discursiva del texto indica la incapacidad de los personajes de formar pensamientos lógicos y coherentes o comunicarlos con su entorno.

Somos un ejército la cabeza y las mano
Mañana mañana mañana
Eres una mierda eres una mierda vamos a divertirnos joder
No ves a los negros con sus putas a los moros con sus putas
A los malditos chinos con sus zorras amarillas
Yo soy un soldado éste es mi botín
Vamos juntos nos hacemos una negras esta noche
Yo sé dónde paran nadie las echa de menos
Yo me acerco a una negra solo para volarle la cabeza
Bum
(Pallín, 1999, pág. 45)

Las innovaciones estructurales y lingüísticas del texto ofrecen una interpretación polisémica en distintos niveles de la lectura dramática, “desde la puramente semántica hasta la dramaturgia original” (Lax, 1999, pág. 21). A través de la escritura abierta y la descomposición gráfica se crea un ritmo frenético que refleja la dinámica de la violencia urbana, la xenofobia latente y el capitalismo opresivo de nuestra época. La variación expresiva y la ausencia de coherencia lógica, tanto entre las distintas voces como dentro de cada uno de los monólogos, acentúan la distorsión comunicativa entre los ciudadanos en un ambiente multicultural. Se trata al mismo nivel realidad e imaginación, “verdad y mentira, original e imitación, como un medio de subrayar la indecibilidad; autorreferencialidad y «metaficción» como medios de dramatizar la inevitable circularidad; versiones extremas del «narrador no fiable», utilizado a veces, paradójicamente, para propósitos de una rigurosa construcción” (Calinescu, 2003, pág. 294). Por consiguiente, la dramaturga “no fiable” muy conscientemente busca al lector activo, capaz de resolver el rompecabezas lingüístico, estilístico, social e ideológico dispersado en la consciencia de varios personajes que pertenecen a los grupos sociales enfrentados.

Asimismo cabe mencionar la obra de Juan Pablo Vallejo, dramaturgo colombiano que desde el año 2000 reside en España y cuyo drama *Patera*, si no autobiográfico, está inspirado en la experiencia inmigrante del autor. El reconocimiento del texto, galardonado con Premio Born en 2003, hace que consideremos relevante incluirlo en este estudio del corpus dramático español. Vallejo combina los espacios geográfico-mentales de los personajes cuyas vidas transcurren entre las costas española, americana y africana, entretejiendo las historias polifónicas que llegan a unirse en un destino común de exilio. Vallejo pone énfasis en las estructuras discursivas que determinan nuestros conceptos sobre el otro mediante los significados escondidos del idioma y analiza la transferencia de conocimiento entre tradiciones distintas.

JUAN.- ¿Mustafá?

MUSTAPHA.- Mustapha.

JUAN. ¿Ah...?

MUSTAPHA.- Mustapha. Mustapha.

JUAN.- Mustafa.

MUSTAPHA.- Olvídalo.

JUAN.- Yo soy Juan...

MUSTAPHA.- Bien. ¿Juan?

JUAN.- Sí, Juan.

MUSTAPHA *ríe discretamente*.

JUAN.- ¿Qué?

MUSTAPHA.- Nada.

JUAN.- ¿Qué es tan gracioso?

MUSTAPHA.- Nada amigo, que Jawán quiere decir ladrón en mi lengua.

JUAN.- ¿Y soy el primer Juan que conoces? Si es el nombre más común del mundo.

MUSTAPHA.- No sabía que existiera un nombre tan gracioso. Juan, Jawán, Juan, Juan, Juán, Jawán, madre mía, será mejor que vigile la cartera.

JUAN.- Y la boca.

(Vallejo, 2004, págs. 28-29)

Creando en la posibilidad de dejar a las generaciones futuras una herencia culturalmente enriquecida, dando la palabra a las voces marginadas, fragmentadas y minoritarias en la cultura europea occidental, el autor afirma que es necesario dialogar sobre los tabúes que están presentes y negados a la vez en la sociedad española, como la inmigración que todavía “no está dentro de las convenciones del imaginario colectivo” (Martorell Coca, 2004, pág. 16). Con este propósito da voz a los personajes silenciados cuyas historias inmigrantes compartió durante los primeros años de su vida en España, y de esta forma intenta rescatar y retratar “la vitalidad del África negra, la tradición popular, la tradición oral, el cuento y [...] darles la oportunidad para enseñar toda la riqueza que tienen” (Martorell Coca, 2004, pág. 11). La forma dramática le permite diferenciar las voces y los registros que se fusionan en este diálogo lingüístico-cultural, donde el autor no usa la lengua solamente como herramienta comunicativa, sino como medio artístico cuyas modalidades creativas posibilitan la reconstrucción de la escritura castellana y la expresividad oral árabe.

A este círculo temático cabe añadir dos trabajos de dramaturgos jóvenes, publicados por la RESAD, que a través de la forma postmodernista tematizan las dificultades de la asimilación china en la cultura española. Entre un número considerable de textos novísimos que dramatizan la problemática migratoria, la obra de Jesús Laiz, *Phil o Sophía* (2002), y *Taihú, cabaret oriental* (2003), de José Cruz, destacan por su acercamiento polifacético a la materia en cuestión. En *Phil o Sophía* el autor parodia los géneros teatrales clásicos, enriqueciendo el drama cómico-sentimental a través de la introspección moderna de la antigua tragedia griega. La historia amorosa entre los protagonistas del título se desarrolla dentro de la perfecta estructura clásica en la que los personajes de extranjeros aparecen como mediadores metateatrales de la acción principal; las cubanas como narradoras y como el antiguo coro trágico que comenta la historia, y el chino como *deus ex machina* que resuelve el conflicto amoroso al final de la obra. Su visión de los hechos y la implicación directa en la trama evocan las voces colectivas de sus culturas y maneras de entender y moderar los acontecimientos.

VOZ.- Dolores.

DOLORES.- Dígame señor demiurgo.

VOZ.- Empieza.

DOLORES.- (Mirando hacia arriba.) A sus órdenes señor dramaturgo, pero no se me enfade “papito”, (Fuera foco.) yo sólo “les” contaba a nuestro querido público (sube al escenario.) las maravillas de esta fabulosa comedia que nadie nunca jamás debería perderse. Lo que aquí se va a tratar compañeros... “los” digo compañeros, entiéndanme, no se me vayan a enfadar, porque yo soy cubana, yo antes vivía en La Habana “lo que” me vine para acá porque en mi país en mi país la cosa está que no se vive, el caso es que...

VOZ.- (Interrumpiendo a DOLORES.)

DOLORES.- Está bien, “suavecito” mi amor, que estas casas llevan su tiempo. “Oká”, “Oká”. Lo que aquí se va a ver compañeros, es una divertidísima comedia al estilo clásico, con su prólogo, sus episodios, sus “estasimos”, su “parodo”, su “parabasis”.

(Laiz, 2002, pág. 86)

El autor une tradiciones dramáticas y narrativas distintas, explorando las posibilidades de un discurso lingüísticamente heterogéneo y teatralmente heterodiegético (entre el autor, los personajes mediadores en el plano extradiegético y los protagonistas en el nivel diegético de la obra). Este modelo reanuda un tema nuevo dentro del género romántico, que es la reconstrucción del proceso creativo y la escritura colectiva que encamina a los personajes hacia el final feliz. Se relativiza la dicotomía realidad/ficción y la posición omnisciente del autor, mediante el juego metateatral entre la escritura dramática y su modificación escénica por parte de los personajes creados en el “texto original”. Asimismo, el pluripectivismo se potencia a través del modelo dialogado entre las partes del Coro que a lo largo de la obra discuten sobre el destino de los personajes dramáticos:

CORO.- “Oká”, intentemos ser educadas/ y estudiar con atención el problema/para así resolver nuestro dilema,/ y dejar ya de hacer mamarachadas. [...]. Está bien hermanas, pues empecemos,/ discutamos bien, sin atropellarnos/ y así seguro que antes nos iremos. [...].

DOLORES.- “Oká”, pues empecemos: primero hablarán las que estén a favor de ayudar a Phil y después lo harán las que estén en contra; luego de escuchar todos los argumentos, decidiremos. [...].

CORO A FAVOR.- La primera razón por la que debemos ayudar a Phil es la solidaridad. Hermanas, vivimos sociedad en este cochino mundo y

si no nos ayudamos los unos a los otros lo llevamos jodido, con perdón. El segundo motivo es que si nosotros no ayudamos, tampoco nos van a ayudar y si no nos ayudamos los unos a los otros lo llevamos... pues eso. [...].

CORO EN CONTRA.- (*Parodiando a la otra mitad del CORO.*) “Porque si no nos ayudamos los unos a los otros lo llevamos...”. Cuánta originalidad, qué manera de meterse al público en el bolsillo, bravo, bravo, viva la “demagogía”.

(Laiz, 2002, págs. 101-102)

El autor aprovecha la estructura clásica para poder cuestionar los rasgos formales del teatro como género basado en el encuentro con el otro, el diálogo y el ensayo de la alteridad. De ese modo la dramatización no se reduce solamente a la configuración literaria de la cotidianeidad, sino que se vuelve el tema principal de la obra mediante el análisis escénico del mismo proceso creativo. La inclinación “solidaria” del coro sugiere la necesidad de entendimiento y colaboración entre los ciudadanos de las sociedades heterogéneas modernas, pero simultáneamente descubre sus puntos débiles en los clichés discursivos y la realidad de ese encuentro cultural, visto desde la mirada del otro. La tipificación paródica de los extranjeros sale del nivel dramático diegético, para reforzar su papel de orientadores en la historia amorosa de los protagonistas españoles.

PHIL *abre temeroso. Sin embargo, en décima de segundo, se le cucla en el salón un chino, vestido de chino, con un gorro de chino y con cuatro, cinco o catorce barras de incienso en una mano, y un puntero láser en la otra. EL CHINO conecta un pequeño radiocasete que lleva atado a la espalda: la extraña “musiquilla oriental”. Phil no sabe qué hacer, claro.*

EL CHINO.- (*Hablando al estilo “Joda”.*) Gran día hoy tú tendrás/ y un buen viaje, te auguro,/ olvidamos nunca has/ y brillará tu futuro. (*Ahora EL CHINO, con el puntero, proyecta la silueta de un dragón sobre las paredes y sobre el humo que desprende el incienso.*) Tu despedida hoy es,/ apunta la dirección:/ Restaurantes El Dragón,/ Quintanilla treinta y tres. (*Ahora acompaña el texto con una bonita coreografía.*) Suerte tengas en Sudán,/ que veas mucho “badajo”./ Te quieren y te querrán:/ tus” compis”, las del trabajo. (*EL CHINO ofrece a PHIL una invitación.*)

PHIL.- (*Entre el sueño y el asombro.*) A ver, ¿qué es esto exactamente?

EL CHINO.- Restaurantes El Dragón.

PHIL.- Sí, ya, pero ¿de qué se trata? ¿Quién se va?

EL CHINO.- Restaurantes El Dragón.

PHIL.- Esto va a ser muy divertido. ¿Sabes español?

EL CHINO.- Sí, sí. Arroz tres delicias, rollito de primavera, pan chino, salsa de soja, [...].

PHIL.- Basta, por favor, basta. A ver, ¿dónde vas?

EL CHINO.- (*Ajustado*.) ¿Restaurantes El Dragón?

PHIL.- (*Muy nervioso*.) No, no, no. Sophía, ¿dónde se va Sophía? (*Cierra la puerta*. EL CHINO *se ajusta más*.) A ver, repíteme el numerito. (EL CHINO *no comprende*.) Sí, hombre, sí. Lo del dragón y todo eso.

(Laiz, 2002, págs. 135-136)

Como en el caso del coro de voces cubanas, a la imagen estereotipada del chino se le otorga el papel de guía en la búsqueda amorosa del protagonista. Sin embargo, la discrepancia entre su rol explicativo y la falta de código lingüístico común resalta la posición paradójica del otro en la sociedad de acogida. Su estatus de “perdido en la traducción” se potencia con la deconstrucción paródica de los clichés culturales extranjeros, que al mismo tiempo ridiculiza al personaje español en el intento de descifrar los signos de otro sistema comunicativo sin modificar su perspectiva monofónica.

Es significativo que José Cruz, el autor de otro texto publicado por la RESAD, también tematice la asimilación china, escasamente retratada en el corpus analizado. Debido al carácter conservador de la comunidad china en la sociedad española y por falta de una continuidad histórica de los procesos migratorios entre los dos países, para los escritores pudo significar un verdadero reto acercar la cultura oriental al canon representativo de receptor: el público español. En cuanto a las innovaciones estructurales, *Taihú, cabaret oriental* representa un examen multidiscursivo del género teatral en la recreación de una verdad escénica nueva entre la ilusión artística y la realidad del espectador. El texto está destinado a representarse entre las mesas de un verdadero restaurante chino donde los actores se desdoblaron en los personajes dramáticos y los moderadores que se comunican directamente con el público:

La obra ha sido concebida para representarse en un restaurante chino. Conviven, de esta manera, dos mundos. El de la realidad, encarnado por FENG y sus compañeras, y el de la fantasía, en manos de los personajes de ficción. Entre las mesas, se

jugarán las transiciones, se cantará, se comentará lo que esté sucediendo sobre las tablas. El auténtico escenario será necesariamente austero, remendado la viaja ceremonia del teatro oriental...El resultado ha de rezumar precariedad, rito, magia.
(Cruz, 2002, pág. 118)

La puesta en escena incluye elementos parateatrales y poligenéricos de canciones, danzas tradicionales y cabarés que acercan la escenificación al canon representativo oriental, mientras que el texto abunda en referencias intertextuales y fraseológicas relacionadas con la cultura china; las escenas llevan los títulos compuestos de frases hechas que contienen la palabra “chino” y sus derivaciones:

I. Tener alguien un chino atrás. Frase coloquial. Tener mala suerte.
(Cruz, 2002, pág. 121)

IV. Trabajo de chinos. Dicho de un trabajo, de una labor, etc.: Muy difícil. (Cruz, 2002, pág. 132)

IX. Tocarle a alguien la china. Frase coloquial. De nuevo, tener mala suerte. (Cruz, 2002, pág. 149)

X. Cuento chino. Embuste.
(Cruz, 2002, pág. 152)

La posición del oriental en la sociedad europea se acentúa mediante las referencias explícitas a los significados que esta cultura forma en la conciencia colectiva del hispanohablante, mayoritariamente con la noción negativa creada por el discurso oficial. Los tópicos sobre la asimilación se caricaturizan y llevan hasta el absurdo en una imagen grotesca de la hibridación cultural encarnada en el personaje de Taihú. Ella representa a una china joven, ansiosa por “españolizarse”, pero ese intento fracasa en la mutilación degradante de su tradición y de su posible modernidad. Su papel “convertido en el paradigma grotesco y tierno de la perfecta asimilación con la sociedad receptora” (Soria Tomás, 2010, pág. 130) representa un extraño y desagradable híbrido de folclore andaluz y mitología oriental:

CHANGTSEÉ.- A cuento de que eres china. ¡China! Tienes ojos de china, nariz de china y eres más amarilla que un limón. Esas pintas, ¿quién podría quererte por esposa?

TAIHÚ.- Yo no soy amarilla, soy gualda. ¡Roja y gualda! Como la bandera.

(Cruz, 2002, págs. 126-127)

FENG.- Y ahora sí, señoras y señores, llegó el final. Ha sido un verdadero placer aderezarles los tallarines esta noche. Sí. Ya sé que no casan demasiado bien con el Ketchupág. Pero, ¿no les ha convencido la salsa agridulce? La salsa agridulce es uno de los grandes inventos de la China. Es como la salsa brava para ustedes. ¿Conocen algo más español que la salsa brava? ¡Oh, seguro que sí! Y esta noche nos acompaña en el cierre. Damas y caballeros, con ustedes, Taihú, la gitana de los ojos rasgados. (*Irrumpe por primera vez, entre las mesas del restaurante, TAIHÚ, con un canastillo de flores huérfanas.*)

TAIHÚ.- Me vuelvo con la pena/de una docena/ de rosas rojas./ Nadie quiso comprarlas/ y se van a morir./ [...] Si te llevas el ramo/ me tiés ganá/ y a quien se lo regales/ no digo ná.

(Cruz, 2002, págs. 153-154)

La ridiculización de las referencias culturales, la hibridación del género teatral en su nivel extradiegético y diversidad escénica problematizan la transculturalidad a través del examen estructural del género dramático y sus posibilidades comunicativas. En este ejemplo la escritura dramática postmodernista también se ha manifestado como uno de los hilos temáticos sobre la frontera, como el rito de paso entre distintos sistemas significativos, superando los obstáculos en la transferencia de conocimiento entre las dos tradiciones literarias y representativas.

3. LOS ESCRITORES SOBRE SU DRAMATURGIA (A MODO DE CONCLUSIÓN)

Mediante la reconstrucción dramática y con la finalidad estética y ética, los textos abogan por una experimentación discursiva en búsqueda del verdadero diálogo entre las culturas en contacto, donde la literatura ofrece una libertad formal y estilística a la hora de problematizar la sociedad global del mundo contemporáneo. Al observar el proceso de la creación literaria, los dramaturgos destacan la necesidad de enfocar la materia desde una perspectiva compleja y de establecer los paradigmas nuevos de acuerdo con los conocimientos dados en otras disciplinas. En

la introducción al texto coordinado por Sanchis Sinisterra, *La cruzada de los niños de la calle*, se acentúa la dimensión comunicativa del género teatral y la puesta en escena que siempre supone un encuentro con el otro, el diálogo y la recreación de nuestra realidad actual en el espectáculo. En palabras del coordinador dramático, las tramas paralelas de la obra “se entrelazan para formar una única obra, un texto polifónico que brota de un común matriz argumental” (Sanchis Sinisterra, 2001, pág. 8), indicando que el teatro debería aprovechar esas particularidades estructurales e insistir en la experimentación formal que puede ofrecer la visión polifónica necesitada. Igualmente, en el prólogo de la obra se indica que el proceso deconstructivo de la escritura debería cuestionar la tradición literaria y las normas de creación mimética para poder “construir un mundo que sea autónomo y que al mismo tiempo se inserte en la memoria del espectador” (Víctor Viviescas, 2001, pág. 17). Carles Battle (2008), el autor de dos obras previamente analizadas, se opone a la dramaturgia que trata los temas del choque cultural a través de las visiones ideológicas estables, sin reflexionar sobre la necesidad de variar la forma en que transmiten el mensaje, y por lo consiguiente propone la unión entre la realidad y ficción como el punto de partida para un modelo nuevo de “postdrama occidental” (pág. 16). De la misma manera, Juan Pablo Vallejo reconoce que su primer intento fue escribir Patera como texto narrativo, pero que descubrió que el género teatral disponía de una diversidad reflexiva que necesitaba el contenido: “Me salió un cuento que era una serie de escenas sueltas [...]. Pero no tenía ese peso de la actualidad, de la humanidad, de la combinación de las dos cosas. Faltaba algo más real. [...]. Dos personas hablando: pues el mejor medio es el teatro. De otra forma no tendría la inmediatez que tiene el teatro” (Martorell Coca, 2004, pág. 14). Estas afirmaciones y los textos analizados demuestran una clara tendencia de superar la insuficiencia del modelo monofónico occidental mediante la dinámica discursiva del arte dramático. La poética postmodernista facilita este manejo retórico y dentro de los paradigmas nuevos de la literatura comparada propone una visión hipergenérica e interdisciplinaria del asunto.

El postmodernismo literario no está situado fuera de la cotidianidad social de su época y de una manera transigente tiende a formar parte constitutiva de la cultura masiva (Hutcheon, 1996, págs. 62-88). Igualmente, las obras estudiadas (entre)cruzan los límites analíticos y, por medio de recursos posmodernistas, recrean los principios

metodológicos establecidos en las humanidades y ciencias sociales modernas. La cuestión migratoria se percibe como tema dramático y como precepto estructural en cuanto al motivo de “cruzar las fronteras”, geográficas, culturales, económicas, pero a la vez, literarias, discursivas, estilísticas, disciplinarias, etc. Las investigaciones en la era “postnacional” y “posthistórica”, desde Anderson, Eagleton y Augé hasta nuestros días han proporcionado una mirada total a los procesos de la creación de la alteridad, donde los estados límites han creado zonas de investigación e improvisación de la diversidad cultural. La índole polisistémica del arte postmodernista lleva a la conclusión de que la literatura como medio de intercambio y circulación de conocimiento “puede contribuir de manera decisiva a crear un repertorio de opciones que organizan la interacción social; un repertorio cultural que además genera cohesión, prestigio y sentimiento de pertenencia entre los que se adscriben a él” (Iglesias Santos, 2008, pág. 28). De esta forma el teatro puede crear una dinámica entre las voces dramáticas y, asimismo, vincularla a la experiencia real del espectador involucrado en la recreación escénica de su cotidianidad. Este teatro invoca al “espectador interpelado” (Pavis, 2000, pág. 29), que está implicado como ciudadano en la historia sobre un asunto polémico como la xenofobia o la inmigración, donde el hiperteatro llega a ser el medio estético y político a la vez. La dramaturgia contemporánea revela la posición todavía monocultural del sistema dominante, pero a la vez los autores introducen novedades en cuanto a la forma, lo que les permite imaginar o ensayar las posibilidades de comprensión transcultural, basada en intercambio de conocimiento y la emancipación de distintos colectivos que forman parte de la sociedad actual. La expresión mimética de la realidad se sustituye por su creación escénica, la observación del proceso de codificación cultural y producción de significados, culminando en la muestra de los puntos no-representables de la memoria cultural, en cuyos lugares ocultos los autores buscan “nuevas representaciones, pero no para consumirlas, sino para sensibilizar la conciencia de la existencia de lo irrepresentable” (De Toro, 1997, pág. 15). En este sentido, las innovaciones estructurales y el mestizaje genérico en las obras estudiadas han conseguido iluminar los momentos silenciados de las memorias colectivas que en nuestra época reclaman una redefinición “postnacional”. Finalmente, podríamos afirmar que los modelos observados se inscriben en la dramática comprometida con la historia y con el presente multicultural, lo cual han conseguido mediante la

expresión postmodernista y los ajustes configurativos a la problemática de la alteridad en el último siglo.

4. BIBLIOGRAFÍA

- Augé, Marc (1998). *Las formas de olvido*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Batlle, Carles (2005). *Tentación*. Madrid: Fundación Autor.
- Batlle, Carles (2008). *Combate, Paisaje para después de la batalla*. Madrid: Teatro Autor.
- Batlle, Carles (2008). Drama contemporáneo y choque de culturas (o la dramaturgia del mestizaje). En Gemma Lezanun Echalar y Rachid Mountasar (coords.), *Teatro y diálogo entre culturas, I Jornadas 2006/07* (págs. 11-16). Murcia: Ayuntamiento de Murcia.
- Belbel, Sergi (2006). *Forasteros*. Ciudad Real: Editora Ñaque.
- Bessis, Sophie (2002). *Occidente y los otros. Historia de una supremacía*. Madrid: Alianza Editorial.
- Botto, Juan Diego y Cossa, Roberto (2005). *El privilegio de ser perro*. Barcelona: El Aleph Editores.
- Butler, Christopher (2002). *Postmodernism. A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Calinescu, Matei (2003). *Cinco caras de la modernidad. Modernismo. Vanguardia. Decadencia. Kitsch. Postmodernismo*. Madrid: Alianza Editorial.
- Clifford, James (1999). *Routes – Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge-London: Harvard University Press.
- Cruz, José (2002). Taihú, cabaret oriental. En *Teatro, Piezas Breves Alumnos RESAD, Curso 2001-2002* (págs. 117-154). Madrid: Espiral/Fundamentos.
- Eagleton, Terry (1997). Nationalism: Irony and Commitment. En Jameson Eagleton, Frederic Terry y Edward Said, *Nationalism, Colonialism and Literature*. Minneapolis, London: University Minnesota Press, págs. 23-38.
- Floek, Wilfried (2008). *Estudios críticos sobre el teatro español, mexicano y portugués contemporáneo*. Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag.
- García Canclini, Nestor (1990). *Culturas híbridas*. México: Editorial Grijalbo.

- Habermas, Jürgen (1992). Modernity – an Incomplete Project. En Peter Brooker (ed.), *Modernism/Postmodernism* (págs. 125-138). London and New York: Longman.
- Hutcheon, Linda (1996). *Poetika postmodernizma: historija, teorija, fikcija* (*A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction, 1988*). Novi Sad: Svetovi.
- Iglesias Santos, Montserrat (2008). Sistemas culturales y nuevo comparatismo. *Ínsula El reto de la literatura comparada – In memoriam Claudio Guillén (733-734)*, 27-28.
- Jameson, Frederick (1997). Modernism and Imperialism. En Jameson Eagleton, Frederic Terry y Edward Said, *Nationalism, Colonialism and Literature* (págs. 43-64). Minneapolis, London: University Minnesota Press.
- Krotz, Esteban (2002). *La otredad cultural entre utopía y ciencia – un estudio sobre el origen, el desarrollo y la reorientación de la antropología*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Kunz, Marco (2002). El drama de la inmigración: La mirada del hombre oscuro de Ignacio Moral y Ahlán de Jerónimo López Mozo. En Irene Andrés-Suarez, Marco Kunz, Inés D’Ors, *La inmigración en la literatura española contemporánea* (págs. 215-256). Madrid: Verbum.
- Laiz, Jesús (2002). Phil o Sophía. En *Teatro, Piezas Breves, Alumnos RESAD, Curso 2001-2002* (págs. 83-145). Madrid: Espiral/Fundamentos.
- Lax, Fulgencio M (1999). Introducción. En Yolanda Pallín, *Lista negra* (págs. 21-30). Murcia: ESAD.
- López Mozo, Jerónimo (1997). *Ahlán*. Madrid: AECID.
- Martorell Coca, Pep (2004). La entrevista son Juan Pablo Vallejo: ¡Hay que hundir el barco! ¡El billete se tiene que quemar! *Primer Acto* (302, I), 7-17.
- Pallín, Yolanda (1999). *Lista negra*. Murcia: Escuela Superior de Arte Dramático.
- Pavis, Patrice (2000). La cooperación textual del espectador. A propósito de algunas puestas en escena de textos contemporáneos en Aviñón. En Francisco Corpas, Francisco Valcarce y M. Ángeles Grande (coords.), *Las fronteras del teatro. Tercer milenio-I, Cuaderno de estudios Teatrales* (págs. 9-45). Málaga: Universidad de Málaga.

- Ricœur, Paul (1999). *Historia y narrativa*. Barcelona: Ediciones Paidós, Universidad Autónoma de Barcelona.
- Sanchis Sinisterra, José (coord.) (2001). *La cruzada de los niños de la calle*. Madrid: Teatro Autor.
- Sanchis Sinisterra, José (2001). Presentación. En Sanchis Sinisterra, José (coord.), *La cruzada de los niños de la calle* (págs. 7-8). Madrid: Teatro Autor.
- Soria Tomás, Guadalupe (2010). Inmigración y novísima dramaturgia española. En Montserrat Iglesias Santos (coord.), *Imágenes del otro: identidad e inmigración en la literatura y el cine* (págs. 117-138). Madrid: Biblioteca Nueva.
- De Toro, Alfonso (1997). Fundamentos epistemológicos de la condición contemporánea: postmodernidad, postcolonialidad". Alfonso de Toro (ed.), *Postmodernidad y Postcolonialidad. Breves reflexiones sobre Latinoamérica* (págs. 11-40). Madrid: Iberoamericana.
- Vallejo, Juan Pablo (2004). Patera. *Primer Acto* (302, I), 27-54.
- Viviescas, Víctor (2001). Prólogo. En José Sanchis Sinisterra (coord.), *La cruzada de los niños de la calle* (págs. 9-17). Madrid: Teatro Autor.

4. NOTAS

- 1 En este análisis incluiremos solamente los textos estructuralmente innovadores que muestran la correlación multiperspectivista entre la forma dramática híbrida y la materia en cuestión. El estudio no abarca el corpus dramático sobre la alteridad que opta por la representación mimética tradicional, como hemos notado en la obras siguientes: *La mirada del hombre oscuro* (1991), de Ignacio del Moral; *Veinte años no es nada* (1994), de Eduardo Recabarren; *Salvajes* (1996), de José Luis Alonso de Santos; *Bazar* (1997), de David Planell; *Cachorros de negro mirar* (1999), de Paloma Pedrero; *Los viernes del Hotel Luna Caribe* (1999), de Alberto de Casso Basterrechea; *De Jerusalem a Jericó* (2006), de Ignacio Amestoy, y *Maldita cocina* (2007), de Fermín Cabal, para mencionar solamente algunos. Asimismo, a esta línea temática y estructural incluimos las obras de los dramaturgos jóvenes, publicadas por la RESAD al principio del siglo XXI: *¡Comed mucha fruta!* (1999), de Mahor Galilea Pascual; *Emigrantes* (1999), de Sara Rosenberg; *Akua, perdida en el tiempo* (2003), de Malco Arijá Martínez; *Amarga ilusión*

(2003), de Francisco José Martínez Cernadas, y *Ulises* (2003), de Alfonso Pindado.

- 2 En el ensayo “Das Unheimliche” (1919), Sigmund Freud cuestiona la contradicción del término *heimliche* que en lengua alemana significa ‘familiar’ o ‘conocido’ y de esa manera aparece como antónimo de la palabra *unheimliche* en sentido de ‘sospechoso’ o ‘siniestro’. Sin embargo, la noción *heimliche* a la vez puede significar ‘oculto’ o ‘escondido’ y en ese caso coincidir en el significado con su antónimo. Según el autor, este fenómeno implica que las características ocultas en un contenido familiar en un determinado contexto pueden volverse siniestras y amenazadoras para el individuo. Esta sensación se produce en las situaciones en las que el sujeto percibe los rasgos ocultos en el objeto aparentemente familiar, como puede ser el caso de los objetos animados sin vida, figuras de cera o los sueños, lo cual produce la desconfianza del otro y la sensación de amenaza hacia la integridad del individuo.