

INTERRUMPIR LA TIRANÍA DE LAS FRONTERAS: EL SABOTAJE DE LOS DISCURSOS

MICAELA VAN MUYLEM¹

RESUMEN

En 1894, el anarquista francés Martial Bourdin planificó un atentado contra el Observatorio de Greenwich. Un ataque simbólico a la tiranía de la universalización de principios occidentales, eurocéntricos: el reloj madre como elemento normalizador, que en adelante controlaría los movimientos del mundo entero. Bourdin muere antes de llegar al lugar y no puede llevar a cabo el plan, porque la bomba estalló antes de tiempo. Esta figura inspiró al belga Paul Pourveur (Amberes, 1952) para escribir una obra de teatro en que se cuestiona la tiranía de los dispositivos sobre los individuos. Uno de los temas recurrentes en la obra de Pourveur es la violencia ejercida por diferentes aparatos: las leyes económicas, la política, la lengua, los sistemas de pensamiento. Veremos en el presente trabajo de qué manera el tiempo funciona como herramienta para pensar estratificaciones que restringen la libertad individual en sociedades contemporáneas de tendencia globalizante y homogeneizadora. En el trabajo de desmantelamiento de la forma y los elementos teatrales tradicionales se desmantela asimismo la normalización de las lenguas y los individuos. Presentamos un trabajo sobre búsquedas en Europa en torno a los Derechos Humanos desde la construcción de los discursos, para ponerlas en diálogo con las problemáticas de nuestro continente.

En los años que van de 1865 a 1875 algunos grandes anarquistas, sin saber unos de otros, trabajaban en sus máquinas infernales. Y lo asombroso es que pusieron, independientemente uno de otro, su reloj a la misma hora, y cuarenta años más tarde explotaban al mismo tiempo en Europa Occidental los escritos de Dostoievski, Lautréamont y Rimbaud. (Benjamin).

1 Facultad de Lenguas, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

Micaela van Muylem nació en 1979. Estudió Letras Modernas y Bellas Artes en Córdoba y se especializó en traducción literaria en Bélgica, los Países Bajos y Alemania. Se encuentra a la espera de la evaluación de su tesis doctoral sobre Teatro flamenco contemporáneo (Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba). Traduce prosa, teatro y poesía del neerlandés y del alemán al español. Es profesora titular de las cátedras del área de Literatura y de Traducción Literaria de la sección Alemán, y dirige el proyecto de investigación Recorridos por la ciudad: voces marginales en la metrópoli europea contemporánea, radicado en la Facultad de Lenguas, Universidad Nacional de Córdoba. Es profesora de los cursos de lengua neerlandesa de la misma institución. Ha publicado artículos en libros y revistas nacionales e internacionales.

En 1894, el anarquista francés Martial Bourdin planificó un atentado contra el Observatorio de Greenwich. Un ataque simbólico a la tiranía de la universalización de principios occidentales, eurocéntricos: el reloj madre como elemento normalizador, que en adelante controlaría los movimientos del mundo entero. Bourdin muere antes de llegar al lugar y no puede llevar a cabo el plan, porque la bomba estalló antes de tiempo. Esta figura inspiró a Joseph Conrad para la novela *El agente secreto* (1907)² y al belga Paul Pourveur (Amberes, 1952) para crear una obra de teatro *Tiranía del tiempo* (2005. Traducción en español 2013)

Uno de los temas recurrentes en la obra de Pourveur es la violencia ejercida por diferentes aparatos: las leyes económicas, la política, la lengua, los sistemas de pensamiento. Suele proponer en sus piezas la reflexión acerca de los discursos y manipulación que implica un lenguaje, un género, un estilo, un texto. Para escribir esta obra, que tematiza el ejercicio del poder a partir de la noción occidental de tiempo, invitó a dos escritores a trabajar en colaboración: Stefan Hertmans (Gante, 1951) y Claire Swyzen (Rabat, Marruecos, 1973). Después del trabajo de campo —se desplazaron juntos a Londres, para visitar Greenwich— y de leer cierta bibliografía, cada uno de los dramaturgos escribió una serie de fragmentos que Pourveur ensambló luego, para componer una obra en la que se reflexiona de manera poética acerca del tiempo, en sus diferentes facetas, y se experimenta con él en los aspectos materiales de la obra, en relación con personajes-figuras y en el uso de las repeticiones. *Tiranía del tiempo* fue representada por la compañía neerlandesa Het Zuidelijk Toneel, en noviembre de 2005, en Tilburg, ciudad de los Países Bajos, y editada ese año la obra por el sello editorial de la compañía.

En el comienzo de la obra nueve pasajeros que están esperando el tren en la estación de Greenwich. «Los nueve viajeros están de pie o sentados en los bancos, en silencio. Tienen la mirada fija o perdida y sus pensamientos se dispersan como nómadas por el andén número 2» (2013: 25). Son dichos pensamientos nómadas los parlamentos que se dicen en escena y en los que se exponen reflexiones acerca del tiempo: el biológico (las marcas del paso del tiempo en el cuerpo, la mujer que debe decidir si será madre, porque «se le acaban los óvulos»), el científico (la velocidad de la luz), el histórico (expuesto en varios anacronismos), el psicológico (la espera del ser amado, la percepción de lo que ocurre en el mundo, mediado por la pantalla del televisor).³ A lo largo de la obra no ocurre nada, solo se repite varias veces el estallido

2 Józef Teodor Konrad Korzeniowski (Berdyczów, entonces Polonia, actualmente Ucrania, 1857-Bishopsbourne, Inglaterra, 1924). Escritor polaco que adoptó el inglés como lengua literaria. En el prólogo a la novela leemos: «... recordamos la ya vieja historia del intento de volar el observatorio de Greenwich; una sangrienta insensatez, [...] uno quedaba ante el hecho de un hombre hecho pedazos por nada que pudiera, ni en lo más remoto, parecer una idea, anarquista o no. En cuanto al muro exterior del observatorio, no sufrió ni la más ligera grieta» (Conrad, 1988).

3 El tiempo como medida del grado de explotación, una ejemplo la tiranía definida desde este continente: dice Galeano acerca de la conquista de la jornada laboral de ocho horas: «Cada 1º de mayo el mundo recuerda a esos mártires, y con el paso del tiempo las convenciones internacionales, las

de la bomba (ruido, apagón). Tras cada estallido las figuras se incrementa el desmantelamiento de las figuras, los parlamentos y la lengua, como veremos más adelante.

En una entrevista el director de la puesta, Matthijs Rümke, se refirió la obra y a la elección de una figura como Boudin y la ruptura temporal como aquellos elementos que pueden entenderse como contrahegemónicos:

Cuando hablamos de un atentado bomba en una estación de trenes todos piensan inmediatamente en Madrid [11 de marzo de 2004] y en Londres [7 julio de 2005]. Pero no era la destrucción, el terror o el fundamentalismo la motivación de los escritores. Se centraron en lo que la «tiranía del tiempo» hace con sus súbditos. La esencia de la soledad es que todos avanzamos de manera asíncrona en relación con los demás, e intentamos siempre poner en hora los relojes, infructuosamente. Entre tanto, el tiempo nos impone una forzada sincronía, un único ritmo. La flecha del tiempo es irreversible, nada puede volver a ser. Todas las fibras de nuestro cuerpo quieren detenerse, pero ese deseo no se nos concede. Envejecemos, somos cada vez más complejos, hasta que lo somos tanto que nos desintegramos. Establecer el horario de Greenwich fue un paso importante en el proceso de globalización, una coordinación de las economías y con ello, del ritmo vital de todo el planeta. En ese sentido, Bourdin fue un antiglobalista (Rühmke en Takken, 2005, trad. nuestra).

Es por ello que a lo largo de la obra también hay un juego con la forma que cuestiona las leyes de Cronos. No estamos ante un relato lineal, no hay personajes sino solo figuras portadoras del texto, que carecen de profundidad psicológica e historia (véase al respecto Fobbio, 2013: 288 y ss). Todos los elementos de la obra dan cuenta de un estallido, de un desmantelamiento. «Tiempo de ruptura, tiempo de desguace» repiten las figuras a lo largo de la obra; un desguace de la historia, del texto, de los elementos dramáticos que han desaparecido en un teatro denominado postdramático (Lehmann, 2008). El investigador alemán Hans Thies Lehmann se remite al dramaturgo y director Heiner Müller para una primera definición de este tipo de teatro:

Müller denomina su texto postdramático *Bildbeschreibung*, «un paisaje más allá de la muerte» y «explosión de un recuerdo en una estructura dramática muerta». Se puede describir así el teatro posdramático: los miembros o las ramas del organismo dramático están siempre presentes, aún como material moribundo, y constituyen el espacio de un recuerdo que estalla y que *es un estallido de placer* al mismo tiempo (Lehmann, 2008: 35, destacado nuestro).

El estallido en la puesta: la bomba de *Tiranía del tiempo*. Dado que no se puede anular la tradición ni el discurso opresor de manera dialéctica, dado que todo movimiento contrahegemónico es absorbido el sistema dominante, se realizan nuevas

constituciones y las leyes les han dado la razón. Sin embargo, las empresas más exitosas siguen sin enterarse. Prohíben los sindicatos obreros y miden las jornadas de trabajo con aquellos relojes derretidos de Salvador Dalí» (Galeano, 2012).

búsquedas, en las fisuras, en los intersticios.⁴ Es un tipo de texto y puesta que pone en escena aquello que el teatro dramático, de estructura tradicional y forma cerrada ha dejado sin respuesta. Acerca de la forma del teatro postdramático, y la escritura «de la escena» el investigador belga Bruno Tackels dice:

Una vez que el texto (como drama) ha sido despojado de su rol hegemónico, el conjunto de elementos teatrales intenta construir nuevas sintaxis escénicas. [...] el teatro escrito a partir del escenario no se preocupa por defender un territorio puro. Por el contrario, está abierto inmediatamente a nuevos aportes de otras formas artísticas, plásticas, visuales, musicales, coreográficas y tecnológicas (Tackels, 2005: 16, trad. nuestra).

En estas aperturas a otras formas se introduce en la escena y el texto la heterogeneidad que cuestiona, justamente, lo hegemónico y los dispositivos de poder. La «unidad perfectamente cerrada hacia el exterior» del teatro dramático estalla, se fractura, fracturándose así la unidad del discurso. La obra de arte como unidad cerrada fundada en el logos se abre, la frontera entre el mundo y el modelo se desdibujan, disolviéndose las certezas que ello implica. En las obras de Pourveur se cuestionan los discursos monolíticos que permiten constituir unidades de sentido e identidades, y esto nos permite pensar el rol del espectador como ciudadano dentro de la sociedad contemporánea. En el caso concreto de Pourveur, hablamos de un territorio política y socialmente muy complejo como el Flandes, Bélgica. Sin embargo, podemos trasladar dichas búsquedas a nuestra realidad, tanto en similares inquietudes estéticas —y por ello, políticas— y en la reflexión de lo que implica habitar este mundo globalizado y marcado por las leyes de mercado.

Varias reseñas de la puesta en escena de *Tiranía del tiempo* destacaron el desconcerto y la falta de elementos teatrales «tradicionales», la «falta de asidero», el «caos» en la puesta, la «dificultad por seguir los textos», precisamente, aquello que los autores querían exponer: la consecuencia de la explosión, o el estallido mismo de la bomba en la palabra. En una reseña de la obra, un periodista relata la experiencia de lectura en el tren antes de ver el estreno

(11.23) El corresponsal —quien escribe— parte de la estación de Ámsterdam Central a Roosendaal y va leyendo el texto de *Tiranía del tiempo*. Al llegar a Schiphol (11.40) se había puesto de mal humor, porque no entendía nada. A la altura de Den Haag Hollands Spoor (12.05) vislumbró de qué se trataba el asunto. Y en Róterdam (12.24) ya le parecía bello y fascinante. Incluso leyendo la obra a un ritmo propio es difícil de entrar en él. La primera página, por ejemplo, recién se entiende al leer la 46. Es un texto complejo, filosófico, sobre un tema abstracto en el que apenas se vislumbran personajes o una línea narrativa (Takken, 2005).

4 Y se expone a la vez el fracaso del movimiento anarquista: la bomba estalla antes de tiempo y Boudin muere, pero en la pieza se materializa y se hace efectivo esto que se dice que es un fracaso: duplicar la apuesta como línea de fuga. Es el «encontrar el propio punto de subdesarrollo» como dirían Deleuze y Guattari (1978: 34). Aquello que no logra el anarquista: su fracaso y su objetivo, se plasman en el texto y en la puesta.

En la reflexión acerca del tiempo que nos tiraniza también se exponen y atraviesan las fronteras del tiempo teatral, las unidades dramáticas de tiempo, espacio y acción. En esta obra de un carácter muy autorreflexivo se interrumpe el tiempo lineal del drama. No hay suspenso, no se resuelve quién de los nueve viajeros es el terrorista, ni qué ocurre con estas «víctimas de la humanidad», como se definen, no sin ironía. No existe un protagonista, no logramos reconstruir ninguna historia. El texto es filosófico y a la vez poético, no representa —en el sentido aristotélico— sino que expone, traduce en escena diferentes tiranías: la tiranía del tiempo es la tiranía de la palabra y de los discursos opresores, se interrumpe el tiempo, se sabotea la sintaxis. En este collage, las voces de los tres autores cuestionan asimismo la categoría tradicional de autor, en un texto híbrido, pero también los parlamentos de las figuras que continúan unos en la boca de otros.

A medida que avanza la obra, se incrementa el grado de abstracción de la lengua. Los textos expositivos y sintácticamente coherentes, y algunos esbozos o retazos de diálogos del comienzo, devienen un texto cada vez más poético, cada vez más abstracto, destruyendo paulatinamente convenciones sintácticas. Al comienzo se utiliza una forma y lenguaje «científicos»:⁵

Ella 1: Si la luz viaja a una velocidad de 300.000 kilómetros por segundo, ¿podría seguir viendo entonces el reflejo de mi imagen mientras me desplazo con un espejo en la mano a una velocidad de 300.001 kilómetros por segundo? En teoría, no.

Sea como fuere, ahora dispongo de más opciones: o bien una cirugía estética, o bien Marrakech, o bien viajar a una velocidad de 300.001 kilómetros por segundo (TT, 25).

Luego, hacia el final de la obra, desaparecen gradualmente los elementos estructurantes y las diferencias significantes:

Él/a: [...] El cadáver putrefacto de un fusil que desgarrar el abdomen de un perro en las colinas. El sonido iracundo y explosivo de un amor. Su abdomen comienza a hincharse por el fuego de artillería. La mujer que en una calle encuentra la muñeca está llena de explosivos y estalla. El cuerpo putrefacto de un enemigo. La niña que la muñeca en un edificio dispara a todo lo que se mueve: un gato, un niño. La mujer derribada en la calle que nadie va a buscar porque un guerrero hecho jirones. Se pasea el feto como trofeo por el mundo entero que nadie va a buscar por una riña callejera. Su abdomen comienza a hincharse por el gas en sus tripas que se dilatan. El hombre cuyo brazo fue cortado de cuajo por una explosión. En la mesa se confunden pies, piernas, manos, un poco más allá hay unas masitas. Un hombre tenía un ataque de tos. Cada vez que tose las balas sobre la pista de aterrizaje del niño. El hombre cuyo brazo fue cortado de cuajo con un hacha, en la calle y comienza a

5 Exponiendo la vacuidad del discurso científico, al igual que en *Woyzeck*, de Georg Büchner (1813-1837) escrita en 1836, publicada por primera vez póstumamente en 1879, obra en la cual el tema central es también la explotación del hombre por el hombre. La crítica del dramaturgo alemán en una obra extremadamente fragmentaria también es desde el uso del lenguaje, exponiendo sucesivas falacias en boca de los representantes del poder (militar, científico, político).

disparar. La mujer es violada por sexta vez partida en dos por el gas que comienza a hincharse con el calor qué extremidad corresponde a qué cadáver de niño. La bayoneta se hunde en las calles el guerrero con las manos y pies atados en dos Mercedes listos para salir en los que el cuerpo descompuesto del aeropuerto el cuchillo la sangre disecada (TT, 187).

Como podemos observar, se desmantela la sintaxis, hay un extrañamiento dado por un desguace desde el interior mismo de la frase. El paisaje de destrucción, terror y miedo es expuesto en la alteración de todo orden lógico. Aquello que es imposible de decir con el lenguaje ordinario, es dicho con un uso alterado —saboteado— de la lengua. Como bien dice Bruno Tackels, el problema del artista «es siempre la forma»:

Cómo decir la situación actual —el drama político contemporáneo, aquel que ha ensangrentado el siglo de las guerras mundiales —con medios que ya no son los adecuados. En el arte es una constante la búsqueda de esos medios para decir y traducir la realidad. Esas cosas que no se pueden decir con la lengua ordinaria, «de todos los días» (2005: 35).

En ello se centra Pourveur, en cómo decir (o escribir) para sabotear la tiranía (del tiempo, de la lengua, de los dispositivos que regulan las relaciones entre los sujetos).⁶ Sin embargo, tampoco es posible hablar en otra lengua que la adquirida. Deleuze-Guattari analizan el uso menor de la lengua en Kafka: la imposibilidad de escribir en alemán y la imposibilidad de no escribir en alemán. Algo similar ocurre en el caso de Pourveur. Es por ello que pensar la escritura de estas obras como literatura menor, como un uso menor de la lengua, es una manera de comprender el gesto individual, a la vez que colectivo. Pourveur escribe obras de teatro en dos lenguas, y explora los límites de cada una de ellas, desmantela, deconstruye toda convención sintáctica, estética, política.

La investigadora Hanna Bobkova (2005), sostiene que los atentados anarquistas como el de Bourdin tienen una motivación romántica e idealista que difiere de los atentados terroristas que se han multiplicado en la actualidad, basados en un fundamentalismo (religioso), en ambos encontramos gestos de violencia contra el poder occidental como síntomas de una opresión política y económica, y consecuencia de especulaciones de un capitalismo cada vez más salvaje.

6 Entendemos la categoría de dispositivo que Agamben toma de Foucault y define del siguiente modo: ... llamaré literalmente dispositivo cualquier cosa que tenga de algún modo la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivientes. No solamente, por lo tanto, las prisiones, los manicomios, el panóptico, las escuelas, la confesión, las fábricas, las disciplinas, las medidas jurídicas, etc., cuya conexión con el poder es en cierto sentido evidente, sino también la lapicera, la escritura, la literatura, la filosofía, la agricultura, el cigarrillo, la navegación, las computadoras, los celulares y —por qué no— el lenguaje mismo, que es quizás el más antiguo de los dispositivos, en el que millares y millares de años un primate —probablemente sin darse cuenta de las consecuencias que se seguirían— tuvo la inconciencia de dejarse capturar (Agamben, 2014: 18).

Pourveur vive en Bruselas, una ciudad multicultural, abigarrada, diversa, conflictiva, atravesada por innumerables fronteras políticas y lingüísticas: Flandes, Valonia y Bruselas; el neerlandés, el francés, el alemán y sus dialectos.⁷ A la lucha interna de las comunidades nacionales se le suman los continuos movimientos migratorios de sus residentes: por un lado, los políticos europeos que trabajan en organismos internacionales generando un constante flujo hacia y desde la ciudad y, por otro lado, desde los comienzos del Estado Belga, en 1830, una continua inmigración proveniente de África, sobre todo, del Congo, antigua colonia del país. En una superficie muy reducida conviven quienes de lunes a viernes deciden las reglas de juego de gran parte del mundo y quienes, desplazados de sus hogares, como consecuencia de esas políticas, buscan refugio en la gran ciudad que los dejó sin tierra. El centro de Bruselas plasma así la contraposición entre la ciudad como concepto y los recorridos de los habitantes por ella, dando cuenta del abismo que separa las políticas de diseño urbanístico contemporáneo y los habitantes (De Certeau, 2000: 139 y ss.):⁸ el contraste entre el edificio del Parlamento Europeo que se erige imponente y la pobreza en las calles a sus pies es el espacio que transita, todos los días, el dramaturgo. No nos sorprende entonces, que el dramaturgo exponga en sus obras realidades heterogéneas, en la que presenta la manipulación discursiva y los abusos de poder en la política junto con los problemas de los sujetos y las relaciones interpersonales.

En este teatro contemporáneo se interpela desde el descentramiento, un descentramiento de la mirada que expone los mecanismos (del teatro, de los discursos, de los dispositivos). Estas obras no echan luz sobre el caos de nuestro mundo, lo exponen, junto con la red de relaciones imprevisibles que se va tejiendo azarosamente y que es imposible de desentrañar con la lógica —que, dice Pourveur que aplica, «contra toda lógica»—, no para dar respuestas, sino para crear nuevos interrogantes: «La evolución de la humanidad es la evolución del interrogante» (1996: 365). El dramaturgo belga entiende el teatro como un intento de traducir «la complejidad y las interferencias de la realidad occidental actual» (en Castadot, 2012). En este sentido, podemos pensar la traducción de la realidad en el teatro como una «vía de acceso a la comprensión de las complejas relaciones entre lengua, cultura, sociedad» (Trastoy, 2012), en un teatro con una fuerte impronta política, no en el sentido partidario o coyuntural, ni temático: «un teatro político en sentido amplio y complejo, en la medida en que el quehacer escénico de algún modo colmó —y quizás aún colma—, vacíos y necesidades participativas». Se trata de entender lo político no como en la década de setenta, que creía en una posibilidad de una construcción utópica, que por ello se puede decir, como afirma Trastoy, que «marcó la culminación y la declinación del proyecto de la modernidad teatral» y por ello «estaba guiado por un propósito esencialmente didáctico». Esta concepción del teatro suponía evidentemente la idea

7 Para una descripción más exhaustiva de la problemática lingüística del país, véase: van Muylem, 2016 y Cortegoso, 2016.

8 Véase también Canavosio y Götze, 2016.

de que existía una realidad fuera de la escena, una realidad «representable y modificable». El teatro contemporáneo quiere ser una estrategia política de reflexión sobre nuestra realidad, nuestra comunidad y el rol de cada individuo en la sociedad actual a través de «perspectivas inhabituales» (Trastoy, 2012), «descentralizando la mirada» diría el dramaturgo argentino Daniel Veronese (2000). Por ello creemos que podemos pensar la escritura de este teatro como traducción, como lo hacen los estudios postcoloniales al analizar las producciones de autores que escriben necesariamente en la «lengua de otro», apropiándose de la del colonizador. Pensar toda la literatura desde esa perspectiva nos permite exponer los mecanismos. Pensar la lengua propia como extranjera⁹ nos permite pensar en los mecanismos que la constituyen y restituirle la historicidad a un dispositivo que es el resultado de luchas de poder (Suchet, 2014). Exponiendo el funcionamiento de los dispositivos políticos, lingüísticos, como lo define Agamben:

... cualquier cosa que tenga de algún modo la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivientes. No solamente, por lo tanto, las prisiones, los manicomios, el panóptico, las escuelas, la confesión, las fábricas, las disciplinas, las medidas jurídicas, etc., cuya conexión con el poder es en cierto sentido evidente, sino también la lapicera, la escritura, la literatura, la filosofía, la agricultura, el cigarrillo, la navegación, las computadoras, los celulares y —por qué no— el lenguaje mismo, que es quizás el más antiguo de los dispositivos (Agamben, 2015).

En la estructura de las piezas de Pourveur emerge una acumulación de dispositivos del capitalismo occidental actual: el tiempo, la tradición, la comunicación, el dinero, todo aquello que condiciona al sujeto en su relación con los otros. Las relaciones interpersonales están condicionadas siempre por los dispositivos sociales, entre los que está la lengua. La relación ambivalente respecto de estos dispositivos se traduce, como observa Castadot (2012), en un efecto de suspensión entre compromiso y pasividad; es decir: las figuras que aparecen en las obras de Pourveur son solitarias, incapaces de comunicarse y de establecer vínculos reales y tampoco pueden reapropiarse de los dispositivos sociales, una reapropiación que sería imposible. Nos interesa en ese sentido lo que afirma Giorgio Agamben:

No sería probablemente errado definir la fase extrema del desarrollo capitalista que estamos viviendo como una gigantesca acumulación y proliferación de dispositivos. Ciertamente, desde que apareció el *homo sapiens* hubo dispositivos, pero se diría que hoy no hay un solo instante en la vida de los individuos que no esté modelado, contaminado o controlado por algún dispositivo. ¿De qué manera podemos enfrentar, entonces, esta situación? ¿Qué estrategia debemos seguir en nuestro cuerpo a

9 ¿De quién es la lengua que hablamos? El castellano o español en Argentina, en Latinoamérica, ¿es nuestro o es de otro?; el neerlandés de los flamencos ¿es propio o impuesto? Eso nos permite pensar en las convenciones y las imposiciones del discurso para la normalización de los sujetos. Ver el análisis al respecto, en torno a la categoría de «traje de domingo» en Cepernic y Zampieri (2016).

cuerpo cotidiano con los dispositivos? No se trata sencillamente de destruirlos ni, como sugieren algunos ingenuos, de usarlos en el modo justo (2015).

Los textos de Pourveur proponen, por el contrario, un desplazamiento en la exposición y en el uso de los dispositivos. Nos serviremos, para entenderlo, de la propuesta de Agamben para pensar desde ahí la puesta en historicidad de los dispositivos (en este caso, de la lengua) del modo en que lo piensa Suchet. Es así como se desnaturalizan ciertos mecanismos, dispositivos y normas, permitiendo otro acercamiento, por fuera del canal institucionalizado. En ninguna obra, por ejemplo, se observa un cierre, un final como elemento estructurante:

En el trabajo con la estructura de la obra, de Pourveur, se encuentra, en efecto, una apertura hacia la subjetivación, que se abre paso en la complejidad misma. La diseminación y el estallido que arrastra el sujeto hacia la pasividad son retomadas en un modo lúdico para proponer una recuperación de los procesos de subjetivación. La dramaturgia de la pieza exige un involucrarse y una participación de parte del espectador (Castadot, 2012).

Es decir, se involucra al espectador desde el reconocimiento y la identificación con la temática, que, a su vez, se presenta desfasada. Las referencias familiares y lugares comunes se presentan extrañados con la parodia, la caricaturización, la yuxtaposición de elementos que exponen un absurdo de los discursos, desnaturalizando el dispositivo dramático.¹⁰ A su vez, las figuras que narran lo que no ocurre en escena, y apenas dialogan (o alternan monólogos),¹¹ no poseen identidad, están escindidas. Los personajes de *Tiranía...* carecen de identidad, se llaman Él1, Él2, Ella/a, Ella/b. Como consecuencia de la explosión, los cuerpos estallan, los textos están hechos jirones y una figura literalmente «se sale de sí misma», el cuerpo se desdobra:

Él4bis: Me salí de él.

Pero él, aquí a mi lado,
también puede decir:

Él se salió de mí.

¿No, amigo?

(grita al oído del otro, que no reacciona)

Él4: (impasible)

El paso se produjo de forma natural. Primero sentí que chocaba con algo así como una cáscara dura, después le siguió un poco de masa blanda, trémula, tibia y un poco nauseabunda, lo admito. Pero luego me encontré ahí, vacío y deshabitado, y junto a mí.

Así podría describirlo él, aquí a mi lado (TT, 53).

¹⁰ Ver Bobkova (2005) y el análisis de la bidimensionalidad de los personajes en *Tiranía del tiempo*: «como caricaturas de comics».

¹¹ Ver Fobbio (2009 y 2016), acerca del monólogo y lo monologal en el teatro contemporáneo.

El individuo carece de identidad en la ausencia de nombre propio, está escindido en sí mismo y es consciente de esa existencia vacía, deshabitada, salida de sí. Se trata de pensar la subjetividad conformada por mecanismos de normalización, con los dispositivos sociales que se extrañan, en el sentido que ya lo proponía Brecht:

Os lo pedimos expresamente, ¡no encontréis natural lo que ocurre siempre! Que nada se llame natural en esta época de confusión sangrienta, de desorden ordenado, de planificado capricho y de humanidad deshumanizada, para que nada pueda considerarse inmutable (1990).

Las figuras en *Tiranía...* son portadoras de discursos que reúnen múltiples voces en un dialogismo infinito, una intertextualidad que actualiza los discursos del mismo modo en que los medios, en la velocidad y la superposición exponen una yuxtaposición vertiginosa y caótica. Se deconstruye la premisa falaz de que las redes y los medios empoderan a los ciudadanos, cuando en realidad los confrontan con la libertad cada vez más reducida en una sociedad de control que coarta cualquier ejercicio de esa libertad. En sociedades cada vez más complejas, el control es cada vez más sofisticado y, como consecuencia, la posibilidad de ser libre es cada vez es más reducida, paradójicamente, sin embargo, esta libertad se presenta como un imperativo moral. Se condena la falta de libertad desde espacios que constriñen, reducen el margen de juego y presentan dicho proceso como una expansión de la libertad.¹² La tiranía del tiempo es la tiranía de esos discursos, que convierte a los ciudadanos en fragmentos de una historia que se ha acabado, en la chatarra del desguace a la que se le promete una vida con pleno ejercicio de sus derechos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, G. (2014). *¿Qué es un dispositivo?* Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- (2015). *¿Qué es un dispositivo? seguido de El amigo y de La Iglesia y El reino*. Barcelona: Anagrama.
- BRECHT, B. (1990). *La excepción y la regla*. Madrid: Alianza (trad. por Miguel Sáenz).
- BOBKOVA, H. (s/f). «Over Tirannie van de Tijd van het Zuidelijk Tonneel». *Revista de Teatro: Lucifer*. Disponible en: <<http://www.theaterschriftlucifer.nl/>> [Consultado el 4 de setiembre de 2016].
- CASTADOT, E. (2010). «Assumer sa finitude pour éviter sa dissolution. Parcours subjectifs dans le théâtre de Paul Pourveur». *Interférences littéraires*, n.º 5, pp. 45-54.
- (2012). «L'abécédaire des temps (post)modernes de Paul Pourveur: entre sujet et dispositifs». *Projections. Revue culturelle pluridisciplinaire*. Disponible en: <<https://revueprojections.wordpress.com/>> [Consultado el 4 de setiembre de 2016].
- CANAVOSIO, J. y GÖTZE, K. (2016). «Las periferias en el centro de Berlín en la novela alemana Walpurgistag», en *Actas del I CILMIC*. Córdoba: Ed. Facultad de Lenguas.
- CEPERNIC, S. y ZAMPIERI, A. (2016). «El ciudadano flamenco como migrante lingüístico en la obra *Slagschaduw* de David Van Reybrouck», en *Actas del I CILMIC*. Córdoba: Ed. Facultad de Lenguas.
- CONRAD, J. (1998). *El espía secreto*. Santiago de Chile: B.S.A. (trad. de Alberto Martínez Adell).

12 Véase la descripción de las «sociedades de control» en Deleuze, 1991.

- CORTEGOSO VISSIO, N. (2016) «Dispositivos heterolingües y construcción de literaturas urbanas: Bruselas» en: *Actas del I CLIMIC*. Córdoba: Facultad de Lenguas.
- DE CERTEAU, M. (2000). *La invención de lo cotidiano I. Artes del hacer*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.
- DELEUZE, G. (1991). «Posdata sobre las sociedades de control», en FERRER, CH. (comp.) *El lenguaje literario*. Montevideo: Nordan.
- y GUATTARI, F. (1978). *Kafka. Por una literatura menor*. Ciudad de México: Biblioteca Era.
- FOBBIO, L. (2009). *El monólogo dramático: interpelación e interacción*. Córdoba: Comunicarte.
- (2013). *Interpelación e interacción en el monólogo dramático argentino de finales del siglo xx* (tesis doctoral) Universidad Nacional de Córdoba: Facultad de Filosofía y Humanidades, Córdoba.
- (2016). «Monologar desde el entre», en VAN MUYLEM, M. (comp.) *Paisajes dramaturgicos. Ensayos de teatro comparado*. Córdoba: Editorial de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba.
- GALEANO, E. (2012). *Conferencia dictada en la Ciudad de México*, 9 de noviembre. Disponible en: <http://www.clacso.org.ar/difusion/galeano_2015/1940_2015_completo.html>.
- LEHMANN, H.-T. ([1999] 2008). *Posdramatisches Theater*. Bielefeld: Verlag der Autoren.
- POURVEUR, P.; HERTMANS, S. y SWYZEN, C. (2013). *Tirannie van de tijd/Tiranía del tiempo*. Villa María: Eduvim (trad. Micaela van Muylem, edición bilingüe).
- TACKELS, B. (2005). *Les Castellucci. Écrivains de plateau I*. Besançon: Les solitaires intempestifs.
- TAKKEN, W. (2005). «Ontploffing als oneindig momento» [La explosión como momento infinito], *NRC*, 18 noviembre. Disponible en: <<https://www.nrc.nl/nieuws/2005/11/18/ontploffing-als-oneindig-moment-11044354-a899813>> [Consultado el 4 de setiembre de 2016].
- TRASTOY, B. (2009). «Miradas críticas sobre el teatro posdramático». *Aisthesis*, 46, pp. 236-251.
- VERONESE, D. (2000). *La deriva*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.