

Dramaturgia de la reverberación. Sobre *Paseos* de Noëlle Renaude

Laura Fobbio

A la obra *Paseos* de Noëlle Renaude la componen cinco momentos o ‘escenas’, donde las voces de los personajes exigen que las escuchemos *decir*. Discurrir acerca de la amistad entre Jim y Bob, y de las relaciones amorosas y derruidas entre Bob y Mag, y Pat, y entre Bob y Marie-Claire; hablar sobre el accidente de Bess y Matt, y los recuerdos de Tom, amigo de Bob, entre otras voces que se van sumando.

Los personajes –seres verbales– deambulan, vagan por distintos e imprecisos tiempos (“lo que siguió y precedió”, “desde hacía mucho”, “desde entonces”), y espacios (la ruta del sur, el viejo castillo, un departamento, un tren, un canal, el jardín de Tom, una playa, una clínica, un país al cual se lo “asociaba con la idea de una felicidad atemporal e inalievable”, entre otros). Paseos por las palabras que los personajes dicen y repiten: frases que van y vienen dando cuenta, como anuncian las indicaciones, de lo que “precedió” y “siguió”.

Los personajes se interpelan brevemente, hasta que los saltos de tiempo y espacio los interrumpen. Ellos no hablan persiguiendo un intercambio, sino el ‘no dejar de decir’, particularmente, lo que ya fue dicho en contextos diferentes al de la obra. Dicen lo que otros (les) dijeron: “Me lo dijo palabra por palabra dijo todo eso antes de accidentarse con el auto con Matt”. Las palabras no solo son enunciadas, son puestas en boca, regurgitadas por uno y otro cuerpo-voz, dando performatividad a lo narrado.

En esta obra de Renaude, el habla se ubica entre el teatro y la narración, y en ese limen se destaca el actor como un “cuerpo parlante” (Ubersfeld, 2003: 10). Se recuperan mecanismos narrativos como los diálogos en estilo indirecto, donde el devenir se demora, se suspende en aclaraciones que funcionan como matrices de representación: los decires guían al lector-espectador y al hacedor teatral, al tiempo que juegan a confundirlos. Focalizada en la verbalidad, la acción resulta sugerida, postergada, cuando las palabras *hacen decir*.

En consonancia con ello, se destaca la figura del narrador, recurrente en el teatro de las últimas décadas cuando se reformulan figuras como la del Recitante presente en la poética

beckettiana.¹ Peter Szondi refiere a un “yo o relator épico” (2011: 199 y ss.), Jean-Pierre Sarrazac prefiere hablar de un “rapsoda moderno” (2009), y desde nuestra perspectiva estamos ante un “monologante dramático” (Fobbio, 2014): una figura que monologa y cuyo discurrir reflexivo la sitúa en el *entre*, ya que conjuga tanto decisiones dramáticas como escénicas. Se constituye en voz única que, habilitada para decir por la dramaturga y el contexto de interacción de la obra, interpela al público-lector desde un lugar próximo al de la creación. En *Paseos*, el monologante dramático presta su voz a las indicaciones escénicas, arriesgando decisiones para una posible puesta; enmarca con su discurrir el diálogo de los personajes, lo interrumpe, ostenta omnisciencia al mencionar lo que estos piensan; hilvana el pasado con el presente escénico y prologa un futuro que se desconoce si ocurrirá en el marco de la obra. Introduce los momentos/escenas mediante frases que coquetean con el suspenso y el desconcierto. Así leemos: “LO QUE PODEMOS IMAGINAR QUE PRECEDIÓ A LO QUE SEGUIRÁ Y PUEDE SER VISTO COMO UN PRINCIPIO DEL FINAL”.

En esa estructura inusual y ambigua, son escasas las indicaciones escénicas próximas a la convención, y se emplean para mencionar algunas acciones, describir la incerteza e incoherencia de los personajes pero, especialmente, destacar el modo en que estos enuncian y se vuelven voces, y voces de voces. Así, se indica en mayúscula sostenida: “VOZ AGUDA”, “CAOS DE GRITOS”, “VOZ BAJA AGOBIADA”, “VOZ CORTANTE”, “VOZ DE JIM POR EL PORTERO ELECTRÓNICO”, “UNA VOZ ANÓNIMA”... Voces que dicen, y dicen lo que dijeron las demás: recuperan frases emitidas en otro espacio y tiempo, las traducen, las reverberan, las ecualizan, las hacen resonar. Los personajes, incontinentes y con un discurrir cercenado, se nombran tantas veces ¿para reconocerse? ¿para confirmarse? que sus identidades terminan manoseadas, se desgastan... Por momentos son solo nombres, intercambiables, que permiten sostener un decir mayor.

En ocasiones, los parlamentos aparecen unificados y resulta confuso distinguir quién dice qué, si a coro o en contrapunto, ni qué dicen, porque lo que se busca destacar es *que dicen*: “BESS & MATT: Tom ah Tom. Es Tom./ BESS & TOM: Bess. Bess y Matt. Bess Matt;

¹ Advertimos en otras dramaturgias contemporáneas que representar el pasado convoca la narración, y se ponen en escena diálogos pretéritos, por ejemplo, en *El pasado es un animal grotesco* del dramaturgo y director argentino Mariano Pensotti, quien concibe la “identidad como construcción narrativa” en tanto “somos lo que narramos” (2010: 5).

Bob”. Vale mencionar la situación en que Pat, tras conocer el engaño de Bob, arroja las pertenencias de este por el balcón del departamento, mientras unas Voces Anónimas describen lo que cae desde ese tercer piso. Y es El Peatón quien lee en voz alta las cartas de amor entre Bob y Pat. El decir resulta apropiado, regurgitado, traducido: El Peatón reemplaza los nombres de los amantes y se burla mientras lee. Los efectos personales caen del tercer piso como las palabras, arrojadas de las bocas de los personajes: a veces, veloz y contundentemente; otras, dilatadas en el discurrir mediado por diferentes bocas, en particular la del monologante dramático. Palabras que, pareciera, nunca dejan de caer.

Estamos ante la reiteración de lo dicho en distintos ‘planos’, vinculados a la ubicación de los personajes en el espacio y en el tiempo; planos que se superponen, conviven, se vuelven simultáneos: metaficción, situaciones predichas, imaginadas, definidas como “reales”: “En la ruta del sur, Pat dice: –Estamos otra vez en el ámbito de lo real. / Bob se sorprende: –¿Por qué? ¿Lo dejamos alguna vez?”. Preguntas retóricas enmarcadas en la narración del monologante dramático, inmediatamente seguidas por otra escena: “LO QUE SIGUIÓ Y PRECEDIÓ A LA LLEGADA DE BOB A LA CASA DE SU AMIGO TOM”.

Las tensiones dramáticas de amores y amistades traicionadas, de abandono, de maltrato y decisiones violentas, y aun la proximidad de la muerte –propia o de otros– se desdibujan, cuando lo que importa es el decir/las, narrar/las. No se trata de una reflexión sobre el lenguaje, sino que interesan las acciones en tanto estén sustentadas por el diálogo que las ecualiza, con la atención puesta en pasearse por el decir: así, Bess y Matt mencionan el accidente que tuvieron con su auto para destacar que, en el momento del choque, conversaban acerca de lo que habían dicho sobre el saludo de Bob desde una tapia. La conversación sobre la conversación cobra más relevancia que el accidente en el que casi pierden la vida. Sin embargo, la obra de Renaude no pretende una reflexión acerca de la comunicación (metacomunicación) como puede observarse en algunas producciones de finales del siglo XX, donde los personajes vuelven sobre lo dicho para ‘escapar de’ o perpetuar interacciones conflictivas (Fobbio, 2014). En cambio, estamos

aquí ante una dramaturgia de la reverberación de la palabra ya dicha.² La autora logra captar y condensar el relato de la comunicación; se focaliza, no en el intercambio, sino en el relato del intercambio. Así, las interacciones son ‘traducidas’ por los personajes, por el monologante dramático, restando protagonismo a los hechos y a las reflexiones que estos pudieran convocar: “Y así sucesivamente hasta que regresaron de la playa. Todo se desarrolló de esta manera durante el verano, era fácil imaginar la continuación que ya hemos visto, digámoslo otra vez, la escena del lago de los cisnes y sus consecuencias./ Y estábamos en: Aquí./ Con él, Bob./ En Neuilly”.

En relación con la puesta, *Paseos* resulta sumamente atractiva para actores y directores, dada la experimentación y las cuestiones que plantea el ‘teatro narrado’: ¿cómo resolver en escena la figura del monologante dramático y las situaciones que este relata? Funcionan entonces como guía para la escenificación, las decisiones tomadas por Renaude en torno a la puesta en página; es decir, la composición de una escritura dramática que también configura el habla de los personajes a partir de juegos con la tipografía, empleo de números, onomatopeyas en cursiva que funcionan como didascalias, mayúsculas sostenidas, signos matemáticos...

Asimismo, *Paseos* abre interrogantes que parten de la obra para incluir al teatro, con mayúsculas, en torno a los efectos que busca producir la puesta en escena de las resonancias y reverberaciones. El decir presentiza el pasado, lo trae a colación, y esa narración de lo que sucedió y se dijo ‘antes’, ‘fuera’ de la obra, permite repensar al teatro como fragmento, momento de historias –ficticias/reales– que lo abarcan, enmarcan y atraviesan: las historias de los personajes y de los espectadores antes y después de la función. *Paseos* posibilita reflexionar sobre la constitución misma de cada función escénica –en tanto ‘volver a decir’–; sobre lo efímero del teatro como acontecimiento que, aunque se reitera, las voces y los cuerpos que comparten el convivio proponen, cada vez, un encuentro irrepetible. De allí que el final de *Paseos* no sea el fin, sino la presentación de escenas que permitirían distinguir poéticas teatrales puestas en tensión en una misma obra, y mensurar así la apuesta poética de Renaude. Por un lado, reconocemos la

² Esto podría vincularse a las apreciaciones del dramaturgo y director argentino Alejandro Tantanian (2007), quien reconoce en su teatro que “los personajes ya no están en conflicto, me parece que son como reverberaciones de algo muy trágico, de un conflicto que estalló y que tiene sus consecuencias” y sus discursos son “casi como discursos de muertos”, situación próxima a otras creaciones.

construcción de un teatro del decir y sus resonancias, en las tres primeras escenas y la última, propio de comienzos del siglo XXI. Por otro lado, un teatro de los “dramas imposibles”, como decide nominar a la cuarta escena, próximo a la tradición rupturista de las vanguardias históricas de la segunda mitad del siglo XX. En esta escena-paréntesis, el narrador interviene menos, el diálogo fluye más, y el denominador común con el resto de la obra es la fugaz aparición de Bob. Se pone en evidencia allí, mediante el discurso, la coexistencia de dos planos: en el primero, según la indicación escénica, se encuentran Sheila y su Abuela en una interacción conflictiva, sustentada en descripciones poéticas de lugares, recomendaciones y maltrato por parte de la Abuela, y deseos de asesinarla por parte de Sheila. En un segundo plano están los Gordos, un puñado de gente vestida con ropa elegante, con un discurso que se superpone y torna confuso, construido en base a imágenes absurdas, grotescas, chistes cínicos, un repaso por títulos de notas de revistas y publicidades. La presentación vaga de los hechos, la dificultad para determinar a qué plano corresponde cada interpelación, las situaciones absurdas, entre otros recursos del teatro de vanguardia, convocan el humor de mueca tirante y tensión visceral.

En la escena final la obra recupera, inmediatamente, el tono, el ritmo de la oralidad y la voraz dilación de lo narrado. Bob desaparece y un Hombre y una Mujer no logran precisar hacia dónde se fue, porque, más allá de cualquier dato factible que puedan aportar, no son capaces de dialogar y su interacción deviene en monológica: aunque comparten el mismo espacio, dicen pero no logran ni pretenden comunicar(se).

La experimentación de Renaude requiere la mirada atenta del espectador, la imaginación del lector pero, especialmente, la escucha de ambos, en tanto los personajes son figuras-vozes-ecos. Una escucha lúdica, activa, capaz de advertir las búsquedas en una dramaturgia que invita a la relectura, mas no en vistas a una interpretación unívoca, sino para que se perciba, en su complejidad, el devenir fragmentado, ambiguo, múltiple.

El final no ostenta el cierre de una historia, se asume como “lo que no se resolvió”; *otro* deambular por el decir y hacer de los personajes, que se reanuda, quizás, en una próxima función, cuando los cuerpos-vozes regurgiten las mismas y otras palabras; pero también cuando el lector-espectador reflexione sobre lo que vio y escuchó, y el teatro siga resonando, reverberando.

Bibliografía

Fobbio, Laura. 2014. *Interpelación e interacción en el monólogo dramático argentino de finales del siglo XX*, tesis doctoral. Doctorado en Letras, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, Inédita.

Pensotti, Mariano. 2010. *El pasado es un animal grotesco*. Buenos Aires, Gayo.

Sarrazac, Jean-Pierre. 2009. *El drama en devenir. Apostilla a L'avenir du drame*. Trad. Víctor Viviescas. México D.F., Paso de Gato.

Szondi, Peter. 2011. *Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico*. Trad. Javier Orduña. Madrid, Dykinson.

Tantanian, Alejandro. 2007. Entrevista a Alejandro Tantanian realizada por Nayla Pose, en *Revista digital Territorio Teatral*, diciembre 2007, nº 2.