

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA

Facultad de Filosofía y Humanidades
Doctorado en Letras Modernas

Teatro flamenco contemporáneo

Micaela van Muylem

Directora: Dra. Adriana Musitano

Codirectora: Dra. Ilse Logie

2017

Agradecimientos

A Adriana, por el tiempo compartido, el entusiasmo y la dedicación durante tantos años.

A Ilse, por la confianza y la generosidad.

A Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad Nacional de Córdoba, por la beca de investigación.

A la Facultad de Filosofía y Humanidades y la Facultad de Lenguas, de la Universidad Nacional de Córdoba, por ser mi espacio de formación y trabajo.

A la Nederlandse Taalunie, por hacer posible el trabajo de investigación en Bélgica, en especial, a Liesbet Vannyvel, Carlijn Pereira, Rob Visser y Karlijn Waterman.

Al Vlaams Fonds voor de Letteren y al Nederlands Letterenfonds por el apoyo en mis búsquedas, sobre todo, a Karen Thys y Alexandra Koch.

Por su tiempo y generosidad, a Paul Pourveur, a Jan Fabre y Miet Martens, de Troubleyn, a Jan Lauwers, a Elke Jansens y Needcompany, a Stefan Hertmans y Sigrid Bousset, a Claire Swyzen. A todos los autores, teatristas e investigadores que me ayudaron a trazar estos recorridos.

A mis compañeros de investigación, por pensar, hacer y entusiasmarlos juntos, en especial, a Laura.

A los amigos, por acompañarme de tantas maneras. A Magdalena, por estar siempre. A Katrien, Luc y Kristien. A Nora, por las preguntas.

A mi familia, porque ahí empezó todo.

A Eduardo, por ayudarme a encontrar el sentido a tantas cosas. Por el amor.

Índice

INTRODUCCIÓN

Elección del corpus	8
---------------------	---

PRIMERA PARTE

Flandes y el teatro europeo	15
Bélgica y lo flamenco	17
Tradición que se actualiza, la historia del teatro flamenco	24
La historia reciente: el teatro de los años ochenta	27
Autores y obras	35
Categorías teóricas	38
Del texto y la escena, un debate teórico de las últimas décadas	43
Poschmann y Wirth. El texto no más dramático	48
Lehmann. El teatro postdramático /el estallido	59
Deleuze. Lo figural o la opacidad	66
Barthes, la conmoción /el cascabel	67
Eiermann. El obstáculo	70
Adorno. La parataxis	71
Tackels. Escribir para la escena	73
Flamenco, neerlandés, conflicto de lenguas y escritura	76
La lengua del entre y la lengua parcelada	78
El flamenco en el teatro: un “ladrido sobre tablas”	83
La reinención desde el cuerpo	87
Autores bilingües y textos heterolingües	91
El mapa y la escritura	95
Traducir la realidad a/en/para la escena	99
El trampantojo	109
Teatro ciudadano: agonismo y antagonismo en diálogo y monólogo	112

SEGUNDA PARTE

Jan Fabre

El escarabajo	129
El propio cuerpo	133
Monólogos para el cuerpo y la voz	143
<i>El emperador de la pérdida</i> : el corazón del entomólogo	144
Escalda y Amberes: el río como corazón de la ciudad	151
<i>El rey del plagio</i> : el reflejo necesario para existir	155
<i>El servidor de la belleza</i> : los hilos de la marioneta	164
Un siervo visible y una invasión de pulgas	171
Soy flamenco: el dialecto, y lo heterolingüe como alternativa	176

Jan Lauwers

El artista plástico y performer	211
El teatrista	214
La compañía	216
Tragedias y monólogos	218
<i>Sad Face/Happy Face</i>	224
Puesta en escena y puesta en página	232
El arte visual en la escena	241

Las opciones del decir	243
Una serie de monólogos	250
Traducir o no traducir	261
Paul Pourveur	
El peso específico de las palabras	293
<i>Shakespeare is dead, get over it!</i>	303
Los recorridos por la ciudad ver mapa y la ciudad como superficie	310
Las puestas en escena. Diferentes lecturas y perspectivas	314
<i>Tiranía del tiempo</i>	316
El ataque terrorista como interrupción	321
<i>Moresnet</i> : vivir sobre la frontera	326
Anacronismo o acronía	341
El desguace de los dispositivos	344
Conclusiones y nuevos recorridos	371
BIBLIOGRAFÍA	385

Introducción

En Bélgica, más específicamente, en Flandes, la región norte del país, de habla neerlandesa, se observa en el siglo XX, desde la década del ochenta, una creciente producción teatral de compañías independientes como *Needcompany* de Jan Lauwers, Rosas de Anna Theresa De Keersmaecker y *Troubleyn* de Jan Fabre. Estos colectivos, junto con otros teatristas y performers, han creado en el arte escénico flamenco un espacio de experimentación, dejando una fuerte impronta en el teatro europeo e internacional e influyendo en los trabajos teóricos sobre el denominado teatro postdramático (Lehmann, 2008 y 2010; Malzacher, 2010). Con el tiempo, el paisaje teatral del país se ha ido multiplicando y diversificando, y sus producciones han recorrido Europa y el resto del mundo, generando un diálogo con artistas de otros espacios. En las últimas dos décadas, muchas de estas producciones han sido representadas asimismo en Latinoamérica, por ejemplo, en los festivales de Chile, Colombia y Argentina.¹ Sin embargo, son pocos los trabajos de investigación sobre esta producción en el mundo hispanohablante. Muchas de las producciones flamencas frecuentan festivales en España, pero también allí es muy reducida la producción de trabajos de investigación. Es por ello que consideramos pertinente realizar una investigación acerca de las búsquedas estéticas y políticas de estos teatristas, y permitir un diálogo no sólo desde la práctica sino también desde la teoría con investigadores y teatristas locales. Incluimos en este trabajo de investigación la traducción de obras hasta el momento inéditas en español. Consideramos esta tarea una parte integral de la investigación en literaturas escritas en otras lenguas, dado que abre la posibilidad a un mayor intercambio, otras lecturas e investigaciones.² A su vez, creemos que el trabajo de investigación y

¹ Para citar sólo algunos ejemplos: *Troubleyn*, de Jan Fabre estuvo en el festival de teatro Santiago a mil, en enero de 2008 y en el FIBA en octubre de 2014. *Needcompany* en Santiago a mil en 2011, en Bogotá en 2008, y en el FIBA en 2015, LOD, una compañía teatral de Gante, en 2012 y 2016 en Santiago a mil.

² En este marco hemos traducido cuatro obras de Jan Lauwers (2013a y 2015a, respectivamente), una de Pourveur, Hertmans y Swyzen (2013). En este momento estamos traduciendo un monólogo de Tom Lanoye, *Gaz*, para la colección PAPELES TEATRALES (editorial de la FFyH, UNC), y *Shakespeare is dead, get over it!*, de Pourveur. La traducción de la trilogía de Lauwers (2013a) ha obtenido el Premio mayor en la categoría traducción de los Premios Teatro del Mundo en la XVII edición (2014), Centro Cultural Rector Ricardo Rojas. La traducción de las obras de teatro en la colección Teatro europeo contemporáneo (Eduvim) del neerlandés Gerardjan Rijnders, de los belgas

especialización en el área nos brinda herramientas para una mejor traducción de este género particular.³

Hemos trabajado todos estos años en diversos proyectos radicados en la Facultad de Filosofía y Humanidades de nuestra Universidad. A saber: Musitano 2012, Musitano y Fobbio, 2014, cuyo objeto de investigación ha sido el teatro contemporáneo argentino (Musitano y Fobbio), flamenco (Musitano, Fobbio, van Muylem) y francés (González, Musitano), un espacio de investigación que nos ha permitido pensar el teatro flamenco desde Córdoba, en diálogo con otros investigadores y otros territorios, generando debates e intercambios sobre este teatro hasta ahora inexistente en Argentina, y que se continúa en un proyecto de investigación en la Facultad de Lenguas (van Muylem, 2016) que se desarrolla actualmente de manera articulada con el proyecto de Fobbio y Alegret (2016), de la Facultad de Filosofía y Humanidades.

Elección del corpus

Debido a la gran diversidad que se observa en la producción escénica y a que su difusión se realiza en trabajos interdisciplinarios que abarcan desde el teatro de autor hasta la danza, performance y el trabajo con las nuevas tecnologías, hemos efectuado un recorte temporal y también genérico, así en esta tesis nos centramos en las producciones de tres autores amberinos, Jan Fabre (1958), Jan Lauwers (1957) y Paul Pourveur (1952), en cuyo repertorio predominan las tragedias y los monólogos. Analizaremos tanto en los textos escritos como en las puestas en escena las diferentes estrategias estéticas utilizadas que nos permitan establecer una comunicación con el lector-espectador, ya que consideramos central en el teatro flamenco seleccionado el intento de restituir al teatro contemporáneo su carácter

Paul Pourveur, Stefan Hertmans y Claire Swyzen, del suizo Lukas Bärfuss y la alemana Rebekka Kricheldorf, han obtenido una mención en los mismos premios en la edición 2015. De Jan Fabre no consideramos imprescindible la traducción de obras, dado que existen dos antologías de obras publicadas por RIL, Santiago de Chile (2007 y 2009).

³ Existen numerosas reflexiones acerca de la traducción de textos dramáticos, véase por ejemplo, para los casos de traducción al español y la variante denominada rioplatense: Imbrogno, 2010; Eandi, 2010; van Muylem, 2012b.

ciudadano a través de, entre otros aspectos, usos particulares de las lenguas y los lenguajes, y géneros artísticos y textuales dentro de las obras. Trabajamos con una selección de obras escritas y representadas en las últimas dos décadas escritas por autores que, por haber participado de un movimiento de ruptura en el teatro y la danza, permitirán vincular su trabajo actual, más maduro, con experiencias más radicales y de carácter más vanguardista, de sus primeros años de producción artística.

Los dos primeros autores, Fabre y Lauwers, son, a la vez, directores de las compañías teatrales Troubleyn y Needcompany, respectivamente, con las que representan sus propias obras. El tercero, Paul Pourveur, escribe obras para compañías de teatro de Bélgica y de los Países Bajos –y, en los últimos años, sus obras también han sido llevadas a escena en Alemania, Francia y Turquía– sin participar directamente de la puesta en escena. En ese caso nos detendremos especialmente el texto, pero citaremos algunos ejemplos de las puestas para completar nuestro análisis.

Bélgica es un país muy complejo con una historia muy particular, por lo cual consideramos necesario realizar una breve contextualización histórica de su teatro y luego de la situación política y lingüística o, dicho de otro modo, referiremos a la política se refleja en el uso de la lengua. Veremos que, a través del uso particular del lenguaje los dramaturgos buscan un modo original de decirse en un contexto flamenco, belga, europeo e internacional al que, en esta presentación, podríamos caracterizar sucintamente dentro de un sistema globalizador y homogeneizador. Ciertos modos de trabajo innovadores, a saber, rupturas con la tradición dramática que se iniciaron en los ochenta en Flandes, han tenido gran repercusión en el resto de Europa y del mundo, y es a través de ello que el teatro flamenco se ha ganado un lugar importante en las escenas internacionales. Nos interesa aquí analizar de qué manera los dramaturgos que conforman nuestro corpus y que pertenecieron a la generación que en los ochenta marcó dicho corte en el modo de hacer teatro, intentan hoy, a través del uso particular del lenguaje, decirse y definirse de diferentes maneras, en oposición a los discursos alienantes de una sociedad

globalizada. Veremos de qué manera se actualizan ciertos elementos de la tradición artística flamenca y cómo se intenta, a través de la interrupción de dichos discursos, generar una conmoción en el lector-espectador, convocando un teatro ciudadano.

Como ya anticipamos, la categoría desarrollada por Hans-Thies Lehmann, de teatro postdramático (2008) se basa en la observación y el análisis de dramaturgos como Jan Lauwers y Jan Fabre, entre otros. Estos autores se consideran a sí mismos autores postdramáticos, y para ellos fue significativa la ruptura generada por un teatro performático y experimental, que funciona como punto de partida para sus trabajos posteriores. Los tres autores integraron en los ochenta un movimiento denominado “La nueva ola flamenca” (Jans, 2012a, Opsommer y Van Kerkhoven, 1998) que produjo en el teatro un movimiento de ruptura importante con respecto a un teatro de fuerte compromiso político cuyas formas dramáticas se consideraron entonces caducas. Ellos mismos se inscriben explícitamente en esta línea, como constatamos en las entrevistas (Pourveur, 2012 y 2013, Lauwers, 2012 y 2013a, Mertens, 2013). La influencia de los dramaturgos alemanes, sobre todo, Heiner Müller y Peter Handke, fue fundamental en dicho giro (Swyzen y Vanhoutte, 2011), y volveremos sobre este tema más adelante. En el trabajo actual de estos autores ocupa un lugar central la reflexión acerca del rol del artista y del ciudadano en un mundo cada vez más globalizado y en el que tienden a desaparecer ciertas fronteras y erigirse otras, un proceso complejo en el que se redefinen todo tipo de categorías y relaciones.

Por último, queremos hacer una breve mención al título del trabajo “Teatro flamenco contemporáneo.” Esta investigación implica, como todas, un necesario recorte, por lo cual no aspiramos a dar cuenta de la totalidad del teatro flamenco de los últimos años. Volveremos sobre dicho recorte más adelante. Ahora nos interesa aclarar brevemente que entendemos lo contemporáneo como lo define Agamben. tomando la propuesta de Nietzsche, que propone un desfase, una desconexión para comprender a quienes “pertenecen verdaderamente a su tiempo”:

... es verdaderamente contemporáneo aquel que no coincide perfectamente con él ni se adecua a sus pretensiones y es por ello, en este sentido, inactual; pero, justamente por esta razón, a través de este desvío y este anacronismo, él es capaz,

más que el resto, de percibir y aferrar su tiempo. (...) La contemporaneidad es, entonces, una singular relación con el propio tiempo, que adhiere a él y, a la vez, toma distancia; más precisamente, es aquella relación con el tiempo que adhiere a él a través de un desfase y un anacronismo. Aquellos que coinciden demasiado plenamente con la época, que encajan en cada punto perfectamente con ella, no son contemporáneos porque, justamente por ello, no logran verla, no pueden tener fija la mirada sobre ella (Agamben, 2008).

Por ello también no servimos, más adelante, del concepto de acronía (Lenk, 2008), para el análisis de ciertas obras. Es esta la mirada que observamos en los autores de nuestro corpus: una mirada “desencajada”, que desnaturaliza lo establecido e interpela al espectador.

Dada la predominancia del uso de la categoría de teatro postdramático, que ha marcado muchas de las investigaciones de teatro en los últimos años, y casi la totalidad de investigaciones realizadas en Bélgica, Países Bajos y Alemania sobre los autores trabajados, consideramos pertinente una revisión de la categoría, desde su configuración inicial hasta las reformulaciones posteriores. Para pensar la producción de estos autores nos enmarcamos en la propuesta de Jorge Dubatti (2016b, 2017) de pensar las categorías teóricas desde el lugar en que realiza la praxis teatral, conformando, como propone el investigador, una ‘cartografía radicante’⁴ definiendo las obras desde el lugar particular, para un intercambio posterior, en que se definan las categorías y se pongan en diálogo con otros espacios, para establecer qué significan los conceptos en los diferentes lugares, y para escuchar, a la vez, la voz del artista, a menudo, artista-investigador. Es por ello que el presente trabajo intenta dar cuenta de algunas categorías teóricas definidas desde Flandes, Bélgica, incorporando al análisis las maneras en que se dicen los autores con quienes trabajamos y abordar de qué manera son investigados en ese mismo territorio, para ponerlos en diálogo con las producciones y búsquedas locales, a la vez que pensamos de qué manera leemos nosotros aquí la producción, en una investigación situada, en diálogo con investigaciones locales. Consideramos este intercambio una parte fundamental de la investigación de literaturas extranjeras, en este caso específico, del teatro flamenco en Córdoba y en Argentina.

⁴ Término que utiliza siguiendo a Nicolás Bourriaud.

Realizamos en primer lugar una contextualización del teatro flamenco y de la situación lingüística y política en Bélgica, un país con tres lenguas oficiales y una conformación social y geográfica muy compleja, con una historia de ocupación extranjera muy extensa que ha marcado la idiosincrasia del país y se ve reflejada en el arte. En un segundo momento, exponemos las categorías teóricas con las que trabajamos, haciendo primero una necesaria revisión de la categoría de lo postdramático, luego describiremos aquellas categorías que utilizamos en la investigación para brindar un análisis de las obras que conforman el corpus. El trabajo de la segunda parte de la tesis está estructurado en el análisis de la producción de cada autor para exponer, por último conclusiones más generales y nuevas posibilidades de investigación.

PRIMERA PARTE

Flandes y el teatro europeo

La región en la que se escriben y ponen las obras analizadas en la presente investigación tiene una historia social y política muy compleja, no exenta de tensiones, unida a una tradición artística que precede a dicho Estado joven, fundado en 1830. A lo largo de su historia, Bélgica fue un terreno muy convulsionado por los conflictos internos de dos naciones que conviven en un mismo país, generando modos de afirmación y expresión propios que luchan por expresarse. Asimismo, dado el crecimiento económico de las últimas décadas del siglo pasado, existe un gran estímulo a la investigación y producción teatral mediante un sistema de subsidios que financia también a grupos emergentes y federaliza las puestas en escena, lo cual permite la experimentación en sus estadios más tempranos, y a compañías locales desarrollar programas ambiciosos (Lehmann, 2008; Malzacher, 2010).

El intercambio con otros países se extendió, y muchas producciones de compañías flamencas independientes, como la NeedCompany de Jan Lauwers, la compañía de danza Rosas de Anne Teresa de Keersmaecker y Troubleyn de Jan Fabre, pero también LOD muziektheater, entre otros, han recorrido el mundo con sus producciones. En Latinoamérica estuvieron en diferentes festivales Troubleyn, Needcompany y LOD, por ejemplo.⁵ Interesa destacar que los autores con los que trabajamos han establecido un vínculo importante con Latinoamérica. Jan Fabre y Jan Lauwers han visitado Chile, Colombia, Brasil con sus compañías, y en 2014 Troubleyn se presentó por primera vez en Buenos Aires, con dos obras, y una publicación: la traducción al español de *Corpus Jan Fabre*, trabajo de investigación sobre el grupo, los actores y las obras, de Luk Van den Dries (2013). Aunque aún no existen muchos trabajos de investigación escritos en nuestro país, sí contamos

⁵ NeedCompany estuvo en Latinoamérica en 2011 en el Festival Santiago a Mil, en Chile, en 2014 en el Festival Iberoamericano de Teatro Bogotá, Colombia, y en 2015 en el Festival Internacional Buenos Aires FIBA (<http://www.needcompany.org/NL/speeldata>). Troubleyn estuvo en la edición de 2008 del Festival Santiago a Mil (<http://janfabre.be/troubleyn/voorstelling/orgy-of-tolerance/>) y en Buenos Aires en el FIBA 2014. Asimismo, Jan Fabre expuso una retrospectiva de su obra plástica en Santiago de Chile en 2008-2009. <http://www.uchile.cl/agenda/48768/mac-las-obras-de-jan-fabre-por-primera-vez-en-latinoamerica>. LOD estuvo en Santiago a mil en 2012 con *Die siel van die mier*, de David van Reybrouck.

con interesantes críticas periodísticas (destacamos las entrevistas y notas de prensa de Ivanna Soto, para la revista Ñ), y un importante público a los espectáculos. En cuanto a las traducciones y publicaciones de obras podemos mencionar de Jan Fabre dos antologías de textos teatrales (2007, 2009), traducidas por la dramaturga Marieta Santi para la editorial RIL en Santiago de Chile. De Jan Lauwers, a través de la colección PAPELES TEATRALES de la Editorial de la Facultad de Filosofía y Humanidades contamos con la trilogía *Sad Face/Happy Face. Una trilogía de la humanidad*. En la editorial Eduvim, de la Universidad de Villa María (Colección de teatro europeo contemporáneo) se publicó en una edición bilingüe la obra *Tiranía del tiempo* (2013) de Paul Pourveur, Stefan Hertmans y Claire Swyzen, con un prólogo de Gabriel Fernández Chapo. Dada la estrecha vinculación de las letras flamencas y neerlandesas, creemos pertinente mencionar la obra teatral de un autor neerlandés, Gerardjan Rijnders (2013), publicado por primera vez en español, en la misma editorial, *Tragedia*, con prólogo de Soledad González.

Previamente a ello, el único trabajo de investigación y traducción más extenso en español fueron dos volúmenes de la colección de teatro contemporáneo de Aguilar, uno correspondiente a teatro flamenco (1962) y otro correspondiente al teatro neerlandés (1958), a cargo del catedrático español F. M. Lorda Alaiz. En cuanto a trabajos más recientes destacamos las investigaciones de Adriana Musitano (2014 y 2016), Laura Fobbio (2016a y 2016b) y las nuestras (2011, 2012b, 2013b, 2016a, 2016b, 2016c).

En Europa, especialmente en Flandes, existe una gran cantidad de equipos de investigación en Gante y Amberes. Véase, por ejemplo: Stalpaert, Le Roy y Bousset, 2007; Hertmans, 2009 y 2010; Van den Dries, 2013, también las publicaciones de Jans (2012) y Demets (2005) para mencionar sólo algunas. La producción sobre autores flamencos en Alemania también es abundante, véase por ejemplo a Hans-Thies Lehmann (1998, 2002, 2008), Florian Malzacher (2010, 2015), Koch y Vorhaben (2009) entre otros, que hemos consultado para nuestra investigación, lo cual también fue posible gracias a dos ayudas económicas para estancias de investigación (2012-2013 y 2015-2016) otorgadas por la Nederlandse

Taalunie, que permitieron la realización de entrevistas, hablar con especialistas, consultar fuentes, ver obras de teatro y dialogar con mi codirectora, la Dra. Ilse Logie, de la Universidad de Gante. A los trabajos teóricos publicados en español mencionados anteriormente, sumamos esta investigación de doctorado ya que con esta tesis esperamos contribuir al conocimiento y la difusión del teatro flamenco contemporáneo en Argentina.

Bélgica y lo flamenco

En una reseña del libro *Ciudades* (1998, en castellano: 2003), de Stefan Hertmans, publicada en *Standaard der Letteren*, leemos:

De mooiste resultaten van het speurwerk naar de mentaliteit van een stad bereikt Hertmans, naar mijn smaak, in twee steden die hij langdurig verkend heeft: Amsterdam en Brussel, allebei grootsteden, maar op een heel andere manier. Hertmans maakt aannemelijk dat het taalbewustzijn, heel evident aanwezig in Amsterdam, heel evident afwezig in Brussel, daar een grote rol in speelt. In dat hoofdstuk formuleert hij overigens kernachtig het politieke probleem van de hoofdstad Brussel in dit land van Walen en Vlamingen: “Brussel is het winkeltje vol bedorven waar, waar iedereen met een dichtgeknepen neus komt stelen wat nog niet bedorven is, om dan weer snel naar de eigen verkaveling te verdwijnen.”

[Los resultados más bellos de la búsqueda de la mentalidad de una ciudad los logra Hertmans en dos ciudades que exploró largamente: Ámsterdam y Bruselas, ambas, metrópolis, cada una de una manera muy diferente. Hertmans demuestra que la conciencia lingüística, de presencia tan evidente en Ámsterdam, y tan ausente en Bruselas, juega allí un rol más importante. En ese capítulo, además, formula de manera concisa el problema político de la capital Bruselas en este país de valones y flamencos: “Bruselas es el almacén repleto de mercadería en mal estado, a donde todos entran, tapándose la nariz, a robar lo que aún no está podrido para desaparecer luego en el barrio propio”] (Schaevers, 12/03/1998).

Esta cita resume el conflicto de lenguaje e identidad que se constituye en Bélgica, y la imagen que tiene el ciudadano belga (tanto flamenco o valón) del territorio de Bruselas, un conglomerado de contradicciones que dificulta la definición de sí mismos y sintetiza lo complejo de la conformación identitaria del país. Dada la complejidad del Estado belga, y para esbozar una definición que referencie nuestro objeto de estudio, describimos brevemente el contexto geográfico, histórico, político y cultural de Flandes.

En la presente investigación trabajamos con obras de teatro de autores belgas que escriben en neerlandés y que han sido estrenadas en la región de Flandes, Bélgica, y más allá de esta territorialidad necesitamos caracterizar de modo amplio las fronteras de ese espacio. Hoy, más que nunca podemos decir que las fronteras políticas son, en este país, totalmente arbitrarias y carecen de relación con la cultura y la sociedad que enmarcan.⁶ Los límites de Bélgica fueron trazados a mediados del siglo XIX, debido a intereses económicos de Gran Bretaña y Francia y conflictos internos entre el norte y el sur de la región bajo el dominio de Guillermo I de Holanda. Desde el siglo XVIII hasta la independencia, en 1830, Bélgica, conocida por ese entonces como los Países Bajos del Sur, fue el lugar de muchas batallas entre los poderes europeos, y es por ello que se ha ganado el apodo de "el campo de batalla de Europa". El territorio estuvo ocupado por España y Austria, y luego bajo las armas de Napoleón, junto con lo que ahora se denomina los Países Bajos. Tras la secesión en 1830 (la independencia del país belga fue reconocida en 1839 por el país del norte), Bélgica atravesó años de crisis de identidad que culminaron en un Estado federal, con tres lenguas oficiales. El sesenta por ciento de la población habla neerlandés, nombre oficial del idioma conocido como holandés y que a menudo es llamado flamenco, en la variante hablada en la región norte de Bélgica; un cuarenta por ciento habla francés, en la región sur, y una minoría (setenta mil habitantes) habla alemán como lengua materna. A su vez, y sin consonancia con esta división lingüística, el país está dividido en tres regiones autónomas: Flandes, en el norte, Valonia, en el sur, y Bruselas, la capital, oficialmente bilingüe. Junto con los Países Bajos, con que limita al norte, es uno de los países más densamente poblados del mundo (11.200.000 de habitantes en 30.500 km²). En Valonia, la zona limítrofe con Alemania, al este, existe además una serie de comunas en las que la lengua oficial es el alemán. Sólo el

⁶ Esta arbitrariedad es expuesta no en el arte, no en cuadros surrealistas sino en la geografía real. Existe una localidad, Baarle-Hertog, en la provincia belga de Amberes, con complicadas fronteras con Baarle-Nassau, Países Bajos. En total, consiste en 24 partes lotes de tierra: veinte enclaves belgas en los Países Bajos, y otros tres en la frontera belga-neerlandesa y siete enclaves neerlandeses dentro de los enclaves belgas. La frontera es tan complicada que algunas casas están divididas entre los dos países (figuras 9 y 10). Esto acarrea consecuencias complejas como los horarios de apertura de comercios. Durante un tiempo según las leyes holandesas los restaurantes debían cerrar más temprano que los belgas, con lo cual en algunos restaurantes en la frontera los clientes se debían desplazar a otra mesa.

1% de la población belga la considera su lengua materna, sin embargo, también dicha comunidad lingüística reducida cuenta con escuelas y medios de comunicación (radio y televisión públicos y prensa), al igual que las otras dos comunidades. La frontera lingüística entre neerlandés y francés va de este a oeste y divide el país en dos regiones, como dijimos, oficialmente monolingües; sin embargo, las divisiones reales entre los habitantes son mucho más profundas y complejas, y las fronteras internas se multiplican.

Históricamente, la región valona y la capital, Bruselas, fueron las más favorecidas por las minas de carbón de la región, y la explotación de materia prima de la colonia en el actual territorio del Congo, por lo cual sus economías florecieron. Flandes fue en esa época la parte más pobre del país, sede del campesinado, y de allí provenía la mano de obra barata para trabajar al servicio de la aristocracia (De Keyzer, 1995). Esto ha cambiado en los últimos años, pero las diferencias entre ambas naciones que conviven en el país sólo se han modificado, aunque no superado. Es por ello que decimos que los conflictos lingüísticos en realidad son políticos y da cuenta de tensiones internas que marcaron y marcan la vida en sociedad de los habitantes del país: las diferencias abundan entre flamencos, valones y bruselenses; entre los hablantes de las diferentes variantes dialectales del neerlandés en Flandes, y entre Flandes y los Países Bajos, como expondremos más adelante. Veremos de qué modo el teatro flamenco que analizamos apela al espectador en su rol de ciudadano belga y europeo, desde ese lugar de enunciación tan particular y complejo, a la que se le suma la culpa por el pasado colonial en África. También sobre ello volveremos más adelante.

Dicha diversidad cultural y lingüística ha dado lugar a un sistema político complejo en el cual economía, trabajo y obras públicas están en manos de las regiones autónomas (flamenca, valona y bruselense) y las competencias sociales como educación, cultura y bienestar social, en manos de las comunidades (flamenca, francesa y alemana). El Estado Federal está a cargo de defensa, justicia y seguridad social. Esta división, no exenta de conflictos y luchas, enmarca dos naciones dentro del territorio de un Estado, y cuya convivencia no siempre es

armónica (ver imagen 1).

El panorama es aún más complejo si nos detenemos en Bruselas, centro administrativo de la Unión Europea y sede de varios organismos internacionales, un distrito autónomo y oficialmente bilingüe, por lo cual toda nomenclatura está en dos lenguas, y las calles, por ejemplo, tienen legalmente dos nombres (imagen 2).

Este territorio no forma parte de Flandes ni de Valonia y a menudo queda relegado por los gobiernos de dichas regiones, convirtiéndose en un espacio con un fuerte carácter de desarraigo, cuya población es en gran medida, un conjunto de funcionarios europeos que sólo habitan la ciudad de lunes a viernes y por una cierta cantidad de años. El fin de semana, la configuración de la ciudad cambia, es el momento en que la mayoría de los diplomáticos regresan a sus ciudades, mientras que sólo los bruselenses se quedan a habitarla. Se estima que habitan al menos cien nacionalidades en dicha ciudad.⁷

Observamos que gran parte de los conflictos culturales y sociales se presentan de manera directa e indirecta en las obras con las que trabajamos. Dado que el aspecto de la variante lingüística, es decir, la diferencia del neerlandés, holandés y flamenco y el uso de otras lenguas y las variantes dialectales, juega un papel muy importante en la manifestación de dichos conflictos, por lo que en las obras nos detendremos en dicho aspecto conflictual en las siguientes páginas y en nuestro análisis.

Tras la independencia de los Países Bajos, Bélgica se convirtió en uno de los precursores de la revolución industrial decimonónica, junto con Inglaterra, por la que adquirió gran poder la región del sur, en donde se encontraban importantes fuentes de hierro y carbón. En contrapartida en ese periodo la región flamenca, del norte, a sufrió una depresión económica importante, por la cual perdió los beneficios antes adquiridos en la floreciente era en la que fuera centro el puerto de Amberes, y con eje en la industria textil de la ciudad de Gante, era que se remonta al siglo XVII. Flandes sólo logró recuperarse en la década de 1960, cuando también

⁷ Bruselas cuenta con 176.124 habitantes, de los cuales, 63.000 son extranjeros. En 32 km² conviven 163 nacionalidades. Por día llegan 350.000 personas a trabajar que viven en el resto del país, a menudo, en ciudades-dormitorio. En 2014 hubo 800 protestas/manifestaciones sociales. Fuente consultada: sitio oficial de la municipalidad de Bruselas: <https://www.brussel.be/artdet.cfm/438>

se trazó la frontera lingüística entre neerlandés y francés y se independizaron las colonias africanas, que junto con la explotación minera local significaron el enriquecimiento de este pequeño país europeo. Desde 1885 hasta 1908 el territorio que hoy corresponde a las repúblicas del Congo, Ruanda y Burundi era posesión privada del rey belga. En 1908 estas tierras pasan a ser colonias del país hasta su independencia, completada en 1960. Sobre todo la primera etapa (hasta 1908) significó una sangrienta y cruel ocupación que constituye un trauma para la sociedad belga, en el sentido de acontecimiento y catástrofe que afecta a todas las comunidades y que aún no ha sido superado, ya que siguen sus efectos y por tanto se encuentra referenciado o metaforizado en muchas obras teatrales contemporáneas.

Por otra parte, los gobiernos regionales asumen casi todas las responsabilidades estatales (salud, educación, cultura, economía). Solo algunos pocos temas son de jurisdicción nacional, lo cual se hizo evidente cuando no colapsó el país cuando durante un año y medio no tuvo poder Ejecutivo (entre junio de 2010 y el 6 de diciembre de 2011⁸) debido a conflictos lingüísticos –que destacamos como políticos– que impidieron formar una coalición federal. A Bélgica le gusta definirse como anarquista, tradición que tiene su origen en la convulsionada historia del territorio, en la que el pueblo aprendió a evadir el control de sucesivos gobiernos extranjeros (España, Francia, Países Bajos). Por ello afloró un culto al pícaro (véase las referencias al *Uilenspiegel*, de 1867, de De Coster, más adelante) como héroe nacional. La falta de gobierno por más de un año alimentó la construcción de esta imagen, tanto al interior como al exterior del país. El escritor y poeta belga Geert Van Istendael (Bruselas, 1947) definió a los belgas del siguiente modo:

Buitengewoon anarchistisch, met alle onvoorspelbare aspecten die het anarchisme heeft. Dat anarchisme wordt echter getemperd door een sterke kleinburgerlijkheid (...). De overheid wordt niet vertrouwd, wat ik een zeer goede houding vind. Men laat zich niet ringeloren door tradities, men gebruikt die op een totaal oneerbiedige manier die mij geweldig aanspreekt. Belgen hebben een groot improvisatietalent. Weliswaar een veel kleiner organisatietalent, maar aangezien

⁸ En *El País* se puede leer una descripción de dicho estado de acefalia: http://politica.elpais.com/politica/2016/01/28/actualidad/1454013532_512285.html.

organisatie alleen maar een zijkant is van improvisatie, is dat niet zo belangrijk. En men is vooral niet chauvinistisch, men heeft een zeer klein nationalistisch ego. (...) Het schoolvoorbeeld is René Magritte: totaal revolutionair in de schilderkunst, die altijd een net colbertje en een das droeg, die geen atelier had maar in zijn woonkamer of zijn keuken schilderde, die heel zijn leven netjes getrouwd is gebleven met dezelfde vrouw, die in een huis woonde dat vergelijkbaar is met het mijne - het meest burgerlijke van alle Brusselse huizen - maar die wel een totale revolutie in de kunst teweeg heeft gebracht. (...) In België is men zich bewust van de tweetaligheid, dus van de relativiteit van de eigen cultuur. (...) De interessantste schrijvers uit Nederland komen nu uit de marge, dat zijn Marokkanen en Iraniërs. Wij zijn al de marge van Nederland, wij zijn de marge van Frankrijk, en wij zijn de marge van onszelf. Een heel interessante plek, die marge.

[Extremadamente anarquistas, con todos los aspectos impredecibles que posee el anarquismo. Sin embargo, dicho anarquismo está moderado por un fuerte espíritu pequeñoburgués (...). No se confía en el gobierno, lo cual considero una postura muy positiva. No se los puede manipular con tradiciones, se las utiliza de una manera totalmente irreverente que me encanta. Los belgas tienen un gran talento para la improvisación. Es cierto que la habilidad para organizarse es bastante menor, pero dado que la organización es sólo una faceta de la improvisación, eso no es tan importante. Y, sobre todo, no somos chauvinistas, el ego nacional es muy pequeño. (...) El ejemplo de manual es René Magritte: un revolucionario total en la pintura, que siempre andaba de traje y corbata, que no tenía un taller, sino que pintaba en el living o la cocina, que estuvo toda la vida decentemente casado con la misma mujer, que vivió en una casa comparable con la mía, la casa más burguesa de todas las casas de Bruselas, pero que llevó a cabo una revolución en el arte. (...) En Bélgica hay una consciencia del bilingüismo, es decir, de la relatividad de la cultura propia. (...) Los escritores más interesantes de los Países Bajos provienen hoy en día de los márgenes, son marroquíes e iraníes. Nosotros ya somos el margen de los Países Bajos, somos el margen de Francia, somos el margen de nosotros mismos. Un lugar muy interesante, ese margen] (Van Istendael, 2005a).

Estas apreciaciones se puede observar en los cuadros y el surrealismo de Magritte, su impecable e impoluta factura que, a primera vista, muestra un equilibrio, todo está bajo control, a diferencia del surrealismo de Dalí, por ejemplo, en el que desde el primer instante impacta el evidente absurdo. Pero en Magritte, al detenernos en los detalles vemos que algo está muy mal. En la serie *El imperio de las luces* (véase imagen 7), observamos una casa con las luces encendidas, la fachada en penumbra, y toda la construcción recortada contra un fondo de un cielo celeste de mediodía. En un realismo y detallismo se enmascara y desenmascara la paradoja inquietante de la imposibilidad de la escena: la yuxtaposición de elementos irreconciliables, que parecen coexistir armónicamente, pero inquietan. Esta tensión paradójica al observamos, en diferente medida, en las obras de teatro. Esta tradición de la “anarquía vestida de traje” es también algo que se expondrá en las obras,

como crítica, como reflexión acerca del papel del ciudadano y del lugar desde donde se habla.⁹ Diez años más tarde, en una entrevista realizada por un medio suizo con motivos de los atentados terroristas de marzo de 2016 en Bruselas, Van Istendael resumió el estado actual de la ciudadanía belga en el marco de una tendencia globalizadora y homogeneizadora en donde se intenta resistir a los dispositivos de poder, del siguiente modo:

Wir werden zwar immer weniger belgisch und immer mehr europäisch. Aber der Belgier ist ein bürgerlicher Anarchist: In den Straßen sieht man ganz normale Leute, aber in den Köpfen gibt es Trotz gegen alles, jede Form von Autorität und Behörden.

[Es cierto, somos cada vez menos belgas y más europeos, sin embargo, el belga es un anarquista burgués: en las calles se ve gente común y corriente, pero en las cabezas reina la oposición a todo, a toda forma de autoridad y administración] (Van Istendael, 2016).

En nuestra investigación analizamos de qué manera en el teatro se manifiestan las tensiones relacionadas con la identidad lingüística de Flandes, por un lado, y con mayor importancia, por otro, una problemática vinculada a la identidad del ciudadano occidental contemporáneo, contra las imposiciones y controles sobre el individuo, en relación con la sociedad, las instituciones y formas de gobierno.

⁹ Junto a René Magritte (1898-1967) debemos mencionar también a Paul Delvaux (1897-1994) como representante del surrealismo belga. También en sus cuadros observamos la coexistencia de opuestos que dan cuenta de un mundo convulsionado y heterogéneo. En el análisis de la puesta en escena de Lauwers retomaremos algunos elementos de esta tradición.

Tradición que se actualiza, la historia del teatro flamenco

En lo que respecta a cómo se constituye el teatro flamenco, observamos, en un breve recorrido por los antecedentes de la dramaturgia de esta región, el papel que juega la lengua en la definición de la identidad de este pueblo. Ya en la Edad Media y a comienzos del Renacimiento observamos una doble tendencia en las manifestaciones artísticas flamencas: del orden de lo religioso, con una fuerte impronta católica, pero con derivaciones mágico-místicas; y la de tipo realista y sensual, con un gusto por la deformación, la caricatura y la crítica social (ver imágenes 3 y 4, representaciones del carnaval y de teatros medievales en que se conjugan dichos elementos: un escenario en el centro, figuras sensuales, en el segundo plano, detrás, la Iglesia o una procesión¹⁰). Estas primeras manifestaciones literarias son de la misma época en que florecía en Flandes la arquitectura gótica y, bajo el dominio de los Duques de Borgoña, la pintura de los primitivos flamencos: los hermanos Van Eyck, Rogier van der Weyden, Brueghel el viejo, El Bosco, y más tarde, Rubens, Jordaens y Van Dijck.

Destacamos que las primeras manifestaciones de teatro flamenco, en el periodo medieval, fueron los misterios o *mysteriëspelen*, con la redención cristiana como temática, los *mirakelspelen* o hechos milagrosos, las obras de tendencia moralizante o *moraliteiten*, los *abelspelen* –la dramatización de relatos caballerescos–, *kluchten* o *sotternijen* –entremeses o sainetes de carácter popular– y los *boerden* –variantes de los *kluchten* pero de tendencia erótica.¹¹

Pese a que la arquitectura, pintura y música fueron estimuladas por los duques

¹⁰ En el cuadro de Pieter Balten vemos muchos centros. En los primeros planos se observa la actividad del pueblo: personas con comida, un grupo bailando; representantes de los diferentes oficios trabajando. En el centro, el público de la pieza teatral, de contenido al parecer bastante sensual. En el fondo observamos una procesión saliendo de la iglesia y un grupo de personas realizando los preparativos para la misa, por otro lado, una procesión de locos, y delante de la iglesia, el mercado. En el grabado, por otro lado, observamos dos planos bien diferenciados, el público, abajo, observando la pasión de Cristo representada en escena. Es un cuadro mucho más ordenado visual y socialmente. Las jerarquías son claras, en el centro y por encima del resto, la representación del sacrificio de Cristo, debajo el pueblo. En lo alto, la aristocracia y entre el público, caballeros armados. Lo más interesante, sin embargo, es la diversidad y vitalidad en las actividades y comportamientos que observamos en el público dentro del cuadro (miradas que se cruzan, la pareja en el caballo, los dos hombres que pasan por debajo, el perro, todos de espaldas al público que observa el cuadro).

¹¹ Véase la introducción al teatro flamenco de Lorda Alaiz (1962). Para la contextualización también interesa el estudio preliminar acerca del teatro neerlandés, del mismo autor (1958).

de Bogoña, estos ignoraron las formas dramáticas al no comprender la lengua neerlandesa y considerarlas una manifestación popular inferior. Luego el territorio sufrió la ocupación española, francesa y austríaca, sucesivamente, hasta la invasión napoleónica. Después, Flandes se une a los Países Bajos bajo Guillermo I de Orange y finalmente se separa del territorio lingüísticamente emparentado para conformar el actual país de Bélgica. En el teatro y en otras manifestaciones literarias sobrevivieron los dialectos que conformaron la base para el neerlandés actual, sin embargo, la burguesía más acomodada prefirió el francés hasta muy entrado el siglo XX. El pueblo conservaba el neerlandés, pero la expresión en lengua vernácula vivía en un destierro en su propio suelo. Es por ello que la cuestión lingüística se convirtió en un asunto social y la literatura escrita en esa lengua en tema nacional, con carácter político-social y comprometido con una tradición y también con un modo de ver el mundo. Desde la independencia hasta la actualidad el Estado belga ha sufrido grandes modificaciones, pasando de un país unitario a un territorio federal, con tres lenguas oficiales.

En el siglo XIX, la atmósfera romántica le insufló nueva energía a la creación de Flandes en neerlandés (o flamenco, nos detendremos en las particularidades de esta lengua más adelante) y posteriormente, en el siglo XX, se generó una problemática filiación de ciertos sectores con el nacionalsocialismo alemán. Ello también implicó tras la Segunda Guerra una reflexión sobre el extremismo de las posturas nacionalistas flamencas de tinte separatista, como el *Vlaams Blok* (bloque flamenco), y el colaboracionismo de los sectores más extremistas de la *Vlaamse Beweging* o (movimiento flamenco), vinculado fuertemente con la iglesia católica. Aún dentro de Flandes, los escritores que usaban el francés, por el contrario, aspiraron siempre a una literatura de carácter más universalista. Inmersos en este contexto particular, los autores contemporáneos escriben en un espacio atravesado por múltiples conflictos que hacen compleja una definición de sí mismos como sujetos que conforman una sociedad muy heterogénea. Véase Hertmans (2003) y Buelens, Goossens y van Reybrouck (2007) para una caracterización de Flandes y Bélgica en un marco europeo.

Una característica del teatro flamenco la constituye el vínculo con los denominados ‘teatros populares’, similares a los *Passionsspiele* de Oberammergau.¹² En Flandes se siguieron representando en muchas ciudades los tradicionales *spelen*,¹³ adaptaciones de dramas de la Edad Media u obras contemporáneas inspiradas en aquellas. Estas obras fueron representadas originalmente al aire libre, en el marco de escenarios arquitectónicos de catedrales y castillos medievales. La escenografía, iluminación, la danza, la música de los campanarios, jugaban un papel más importante que el texto en estas manifestaciones de las cuales *Het Heilige Bloed*, ‘La Santa Sangre’, durante la celebración de la ascensión de Cristo en la ciudad de Brujas, es uno de los ejemplos más emblemáticos. Son obras monumentales, de grandes movimientos comunitarios, y muy vinculadas con la tradición católica belga. En este marco también se siguió desarrollando el teatro callejero, del cual retomará algunos elementos Fabre, por ejemplo.

Otra manifestación de fuerte carácter popular, inserta en el calendario católico, pero de impronta totalmente laica en su manifestación es el carnaval. En la ciudad de Aalst se realiza cada año el desfile más grande de Bélgica, declarado por la UNESCO en 2004 obra maestra del patrimonio oral e intangible de la humanidad. Esta celebración se caracteriza por una fuerte crítica social y política. En las enormes carrozas que desfilan por la ciudad se hacen burlas y críticas a políticos, integrantes de la monarquía y se tematiza todo tema de vigencia actual que merezca una reflexión crítica. Los martes de carnaval toda la ciudad se llena de hombres travestidos, en una celebración que se remonta, según la tradición, a comienzos del siglo XIX, cuando los trabajadores, que no tenían recursos para alquilar un disfraz, se vestían con la ropa de su mujer para festejar el carnaval. Estas *volie jeaneten* o “juanas sucias” representan la irreverencia absoluta ante todo tipo de autoridad, recuperando la tradición de cierto anarquismo belga. El espacio de tradición religiosa, en la actualidad ha sido ganado para la crítica social y

¹² Fuente consultada: <http://www.passionsspiele2010.de/> (28/01/16) Una festividad que incluye una procesión, música, teatro en la que participa toda la población de la ciudad y se representan cada diez años en dicha localidad de Baviera, una región con fuerte tradición católica en Alemania (para una descripción detallada de esta procesión, véase Utschneider, 2003).

¹³ Un ejemplo de cómo perduraron los *spelen* en la actualidad: http://www.holyblood.com/?page_id=66

política, constituyendo un buen ejemplo de lo que a menudo se observa en las manifestaciones artísticas flamencas contemporáneas, inmersas en la tradición e imaginaria católicas, pero con un alto grado de crítica y espíritu anárquico que se remonta a las sucesivas ocupaciones e imposiciones políticas, sociales y estéticas que generan tensiones aún irresueltas.

La historia reciente: el teatro de los años ochenta

Como ya hemos anticipado, durante la década de los 80 del siglo XX, se dio en Flandes un movimiento de oposición radical a la tradición del teatro político de las dos décadas anteriores: se instauró la “ola flamenca” (Jans, 2012a, Opsomer y Van Kerkhoven, 1998), en la que se inscriben también explícitamente nuestros autores, como hemos constatado en las entrevistas realizadas (Pourveur, 2012 y 2013, Lauwers 2012 y 2013a, y Mertens, 2013). Dramaturgos y performers cuestionaron todo lo producido hasta ese período, sea con respecto al contenido, la forma, el modo de asumir un compromiso con la realidad y la relación con el público. Esto supuso un cambio en el paisaje teatral flamenco y en los vínculos con la escena teatral del resto de Europa.¹⁴

El investigador alemán Hans-Thies Lehmann cita varios ejemplos de lo que denominó “teatro postdramático” de las producciones de este territorio (véase Lehmann, 2008: 167 y ss, 194 y ss, 199 y ss., 387 y ss.). En las entrevistas realizadas

¹⁴ Hemos trabajado este aspecto en el proyecto dirigido por Musitano y Fobbio (2014-2015), en el cual fue central para nosotros el concepto de paisaje textual y de traducción, en relación con lo que Muschietti (2013) define como un trabajo con ese “... mapa fantasma, [que] implica moverse entre resonancias, soplos de sonido y de sentido, constelaciones y tonalidades para encarnar ese fantasma destilado del poema hacia otra lengua y otra forma...”. En este marco se invitó al Dr. Stefan Hertmans a dictar un curso de Doctorado junto con Musitano, Gabriela Simón y Gabriela Milone (“El paisaje textual II. Poesía, teatro y filosofía”). Uno de los objetivos del proyecto fue analizar la autorreflexividad artística y a la ‘traducción’ del acontecimiento, o intervención sobre lo real. “Asimismo interesa indagar en la escritura teatral como práctica carnal que requiere de la voz, de la energía pulsional y de una ritualidad afinada en los ritmos respiratorios, corporales, biológicos, así nuestra lectura e interpretación se localizará en la superficie textual, poética y dramática, en la ruptura del paradigma de la lengua desde la ‘articulación del cuerpo, no la del sentido’, mostrando que lo político reside en la ‘vitalidad desesperada’, es decir en lo neutro barthesiano y no en el querer asir, propio del lenguaje. Las nuevas sendas y derribos poéticos, constituidos en esa vitalidad desesperada que Barthes reconocía en Passolini, muestran que la escritura como práctica carnal que conmociona, abre nuevas posibilidades, no interpretativas, no miméticas” (Musitano y Fobbio 2014b).

en 2012 y 2013 a Jan Lauwers, Paul Pourveur, Miet Martens –la dramaturga¹⁵ de Jan Fabre– y Stefan Hertmans, los autores coincidieron en inscribirse en dicho marco, destacando la necesidad de hacer una *tabula rasa* con la tradición del teatro comprometido social y políticamente, de los sesenta y setenta, para renovar la propuesta estética también desde la forma. En dicho proceso se incorporaron propuestas que provenían de Alemania, como, por ejemplo, el teatro de Heiner Müller y Peter Handke. Fue una época marcada por obras vanguardistas, provocadoras: “intentamos agredir al público, demostrarles la relación desigual que sentíamos respecto de ellos cuando éramos jóvenes” (Lauwers, 2012). Los ochenta significaron en Flandes una ruptura con un teatro político que creía en discursos y utopías realizables. Beatriz Trastoy dice, respecto del teatro argentino:

... el llamado teatro político de los 70, que marcó la culminación y la declinación del proyecto de la modernidad teatral, estaba guiado por un propósito esencialmente didáctico, ya que en él se formulaban principios con pretensión de universalidad y se realizaba —directa o indirectamente— una exposición prescriptiva, referida a las reglas y a los comportamientos que debían seguirse en torno de temas vinculados a determinadas construcciones utópicas. Esto suponía la idea rectora de que la realidad existía fuera de la escena y, por lo tanto, era representable y modificable. Por el contrario, a través de una lectura crítica a partir de nuevos “dobles”, de nuevas mediaciones interpretativas, los cuestionamientos metaescénicos postdramáticos ya no podrán considerarse un ademán narcisista, un estéril ejercicio de autorreferencialidad sobre la propia creación, sino, fundamentalmente, una eficaz estrategia política que, al plantear desde perspectivas inhabituales ideologemas sociales y culturales, nos permitan seguir reflexionando críticamente sobre nosotros mismos como comunidad y como individuos inmersos en los atribulados tiempos posmodernos (2009, 251).

Esta descripción puede aplicarse al teatro flamenco: la década de los ochenta marcó un quiebre con el modo de hacer teatro, se escribía y producía desde un lugar diferente, la influencia de Alemania se observa también en la danza y otras disciplinas artísticas, por ejemplo, con la presencia de Pina Bausch en el festival de Lovaina (Jans, 2010).¹⁶ En ese período comenzaron a trabajar Anne Teresa de

¹⁵ En Bélgica, al igual que, por ejemplo, en Alemania, se entiende por dramaturgo por un lado al autor de textos dramáticos, pero también se denomina así al asistente que trabaja con el autor, ya sea en la escritura (realizando la edición de los textos) o en la puesta en escena de las obras. A menudo se lo llama “el primer espectador de la obra”. Véase la definición que se da en: <http://www.dramaturgie.be/>. En esa acepción, de asistente de dirección, nos referiremos a Miet Martens y a Sigrid Bousset en su trabajo colaborativo con Jan Fabre.

¹⁶ Para una historia del centro cultural STUK, que desde la década del setenta ocupa un lugar central en la escena teatral y artística belga, véase <http://www.stuk.be/en/info/about-stuk/stuk-history> (en inglés). Una breve descripción en español: <http://www.erasmusenflandes.com/lovaina/el-stuk>.

Keersmaeker, Jan Fabre, Jan Lauwers, Jan Decorte, el neerlandés Gerardjan Rijnders. Fue un periodo en el que se gestó un nuevo discurso teatral, con influencias de teóricos como de Man, Derrida, Lyotard. Se trabajó conjuntamente la praxis teatral y la teoría (Jans, 2010).

Optamos por la elección del término postdramático para definir estas producciones por varios motivos. Por un lado, ya hemos mencionado que la categoría es utilizada por los propios autores y directores para pensar su hacer y, por otro, porque es su producción la que ha servido de objeto de estudio para acuñar el término. Haremos una revisión por su gestación y evolución, para definir qué aspectos de la teoría de Lehmann nos sirven para nuestro análisis.

A su vez, en un diálogo con el trabajo en Argentina creemos pertinente destacar que tanto Dubatti como Musitano optan por referirse a las prácticas teatrales contemporáneas como de postvanguardia, por el corpus y marco teórico, y en relación con las condiciones de producción de Argentina en un tiempo de posdictadura, marcado por las consecuencias del autoritarismo y la muerte. Musitano (2011) también utiliza el concepto de modernidad tardía, ya que postula que lo emancipatorio como horizonte vanguardista sigue operando en un teatro que busca “intervenir” en la vida, para lograr efectos en el público, que lo sensibilicen o bien que posibiliten la reflexión crítica. Ver Musitano (2012, 2015, 2016b). Lo mismo ocurre con Dubatti (2008b, 2008c).

Dado que nuestro corpus de trabajo y el contexto de producción es otro, optamos por la categoría de postdramático, al igual que lo hace Beatriz Trastoy (2009, 2012), que en su análisis se centra en las relaciones de arte y vida, en un teatro en que la escritura autorreferencial constituye el principio constructivo y la matriz semántica de un programa interpretativo. Retomamos de esta propuesta el concepto de traducción como matriz interpretativa, como expondremos más adelante.

En este trabajo intentamos realizar un aporte al teatro comparado, y al diálogo de propuestas artísticas y teóricas entre el territorio flamenco y el argentino, en el sentido que propone de Dubatti (2016) de intercambio de conocimientos:

Hoy existe una nueva cartografía mundial de división del trabajo en la Teatrológica, no hay una lengua común universal en la Teatrológica, no hay Mesías teórico, sino trabajos territoriales, radicantes, desde lo particular, y *a posteriori* hay intercambio y apropiación local de saberes y conocimientos intercambiados. De allí la importancia de los encuentros de artistas y teóricos: congresos, coloquios, espacios de diálogo e intercambio. Diálogo de cartografías. Tenemos que estudiar territorialmente y luego transmitir, intercambiar, dialogar con otros estudios territoriales, para poder obtener visiones mayores, visiones de conjunto, que sólo pueden surgir a partir del conocimiento del teatro concreto y particular. En diálogo con Lehmann en Porto Alegre (en el marco del Congreso de la International Brecht Society, en 2013) (véase una recopilación parcial de las actas de dicho Congreso, Alcantara Gil-Isaacsson, editores, 2013), le señalé que su libro Teatro posdramático no me servía para comprender lo que estaba pasando en Buenos Aires. Lehmann me contestó con sabiduría: “Yo no escribí mi libro pensando en Buenos Aires. Es usted el que me tiene que decir qué está pasando en Buenos Aires”. Nos comentó el teatrista y académico Mario Espinosa, de la UNAM, que en una conferencia en México Lehmann hizo referencia a este diálogo que sostuvimos en Porto Alegre y estableció desde su punto de vista una perspectiva coincidente con la que le formulamos entonces.

En suma, nos interesa pensar que vivimos en una época de *pensamiento cartografiado*: no podemos pensar el Todo, sino conjuntos en territorialidad, tendencias, conexiones entre fenómenos particulares, que nos permitan diseñar una cartografía radicante. Fundamento de nuestra tarea en las universidades de arte (Dubatti, 2016: 299).

Veinte años más tarde, en gran parte de los artistas de esta generación (dramaturgos, pero también performers y artistas plásticos –Lauwers y Fabre–, guionistas de cine –Pourveur– y vidrieristas –de nuevo Fabre–) se observan diferentes tendencias. Después de un período de carácter más vanguardista, se retoman ciertos elementos tradicionales del drama. Esto se observa en una recuperación de la palabra y del relato, nos detendremos más adelante en el cambio del estatuto del texto en el teatro contemporáneo (Swyzen y Vanhoutte, 2011). Veremos de qué manera cambió el trabajo con el texto. Si durante los 80 el texto había quedado relegado en la puesta en escena en favor de los elementos no textuales, es a fines de los 90 y en la primera década del siglo XXI que su autonomía y función vuelven a ocupar un lugar preponderante en relación con el lector-espectador. Se vuelven a publicar los textos de las obras, tras las puestas en escena, sea como documentación, pero también como obra de arte autónoma, independiente de la puesta en escena y en diálogo con ella.

En los tres autores que componen el corpus destacamos que los textos, concebidos para la escena, también son textos dramáticos que se disfrutan en la lectura, no sólo interesan como documentación de las puestas, sino que son

interesantes como obra de arte en sí.

En Flandes, el quiebre ‘postdramático’ de los ochenta fue muy importante, más aún que en los Países Bajos y se originó una práctica de la escritura y representación que fragmentó el texto teatral y lo despojó en gran parte de su estructura dramática. Los textos se creaban en un colectivo, durante los ensayos, o se comenzaron a componer a partir de obras narrativas, poesía, ensayos, artículos de diarios o revistas. Este material formaba parte de producciones de carácter fuertemente visual, a menudo parecía como si en la puesta en escena se reinventara el habla, “se la sacaba con tirabuzón al silencio y a las imágenes” (Koch y Vorhaben, 2009). Se trató de un corte seco que barrió con la lengua y la tradición dramática del teatro político de los setenta, y del teatro de la ciudad (nos referiremos más adelante a las condiciones de producción). No es casual que esto coincida con un momento clave de búsqueda de autonomía cultural flamenca. Al mismo tiempo, hubo en la escena flamenca una mayor manifestación de teatro danza y visual (vemos ejemplos de dicha conjunción en la compañía Rosas, de la bailarina Anna Theresa de Keersmaecker, Jan Fabre y Troubleyn, Wim Vanderkeybus, Jan Lauwers y Needcompany). El teatro se mueve en un espacio de tartamudeo y buscado ‘amateurismo’, tanto en la actuación como en el manejo de los textos (Jans, 2012a, Koch y Jans, 2009). Podemos afirmar que a partir de este movimiento se gestó una estética teatral flamenca propia, en el denominado ‘tartamudeo’ o lengua infantilizada (Jans, 2012a): un uso ‘imperfecto’, ‘primitivo’ de la lengua y un uso del dialecto como una rendición de cuentas con la imposición (estética y lingüística) neerlandesa, asuntos que expondremos más adelante. Si durante décadas para Flandes fueron los Países Bajos el modelo a seguir en lo que respecta a lo cultural, sobre todo, en el uso de la lengua estándar como norma, desde los ochenta en Flandes se desarrolló una conciencia de la lengua y la posibilidad de expresión propia.¹⁷

¹⁷ Es interesante mencionar que muchos dramaturgos flamencos muy activos son, a la vez, prolíficos autores de trabajos importantes en prosa y poesía: para mencionar sólo algunos, tanto Hugo Claus, y luego, una generación más joven, Tom Lanoye, Peter Verhelst, son escritores que, en diferentes búsquedas, han escrito tanto obras para teatro como prosa y poesía de gran envergadura. Este trabajo de diferentes lenguajes y los cruces entre los géneros son similares a los trabajos interdisciplinarios de los autores que conforman nuestro corpus. Este vivir en un ‘entre’ géneros, disciplinas, lenguajes, se manifiesta de diferentes modos, y dan cuenta de la realidad compleja de

Un ejemplo radical y emblemático de dicho ‘tartamudeo flamenco’ es Jan Decorte (1950), quien hasta hoy trabaja con obras clásicas ‘traducidas’ a un lenguaje muy dialectal e infantilizado. En sus obras predomina la corporeidad, la poesía visual y el lenguaje extremadamente reducido y rudimentario. La conciencia de la lengua, su fisicidad, la tonalidad y el timbre de “lo flamenco” y sus dialectos, denostados hasta entonces en la escena, y aún hoy percibidos como primitivos, dotan a los textos de una poesía particular.¹⁸

El tartamudeo se propagó y la ola flamenca tuvo repercusiones en las producciones de las décadas siguientes. En un texto publicado en la revista holandesa especializada en teatro contemporáneo *Theater Schift Lucifer*¹⁹, Florian Malzacher²⁰, sostiene que, tras el movimiento de oposición radical a la tradición teatral flamenca de los ochenta, a fines de la década de los noventa, y en los primeros años del siglo XXI, los creadores se han liberado de las tensiones en las que trabajaba la generación anterior. Los jóvenes artistas han incorporado la desconfianza hacia el sistema de representación dramática, y ahora parecen regresar a ella, “cruzando a las fronteras que ya han sido superadas hace tiempo, en pequeñas excursiones hacia el otro lado” (Malzacher, 2010). Por ello, la nueva generación, de orientación internacional e interdisciplinaria que ya ha incorporado ese recelo, no necesitaría la provocación ni un grito de guerra que lo explicita. Creemos, según lo observado en las producciones actuales del teatro flamenco, que esta postura de asimilación no implica un conformismo, sino otro tipo de reflexión acerca de la función del artista y del sujeto en la sociedad, y que la situación de los creadores jóvenes es similar a la de quienes buscaron veinte años antes la provocación y ahora “quieren contar una historia con los fragmentos que quedaron después de destruir el sistema dramático” (Lauwers, 2012). En consonancia con esto, y retomando a Malzacher, podemos decir que en la producción

estos artistas. Las tensiones políticas se manifiestan, en Flandes, muy fuertemente en la palabra.

¹⁸ En varias de sus obras introduce, asimismo, lo que Pavis (2014) llama la no puesta en escena, la lectura de textos en una escena en penumbras, despojada, exigiendo al espectador que se concentre en la palabra, el sonido, la textura.

¹⁹ <http://theaterschriftlucifer.nl/>

²⁰ Investigador y crítico independiente, programador del festival de Graz, Austria, y desde 2013 director del festival alemán “Impulse”. Nos interesa su mirada sobre el teatro mundial, ha trabajado con muchos dramaturgos y compañías, como Rimini Protokoll, de Alemania, pero también con Lola Arias y Mariano Pensotti, de Argentina, por ejemplo.

contemporánea en Flandes “ha aumentado la simpatía por los márgenes de lo dramático” es decir, se regresa a los elementos clásicos, después de haberlos abandonado, y se cuestiona de cerca la trama o el relato dentro de la obra teatral. Como si se pusiera a prueba la representación o el ‘como sí’, sin recurrir por ello a una propuesta radicalmente otra, sino con creaciones en las que confluyen la performance y la actuación, la presentación y la representación, se problematizan los elementos clásicos tratando de ver qué se puede utilizar todavía.

Para completar este breve panorama, referiremos a las condiciones de producción de las compañías teatrales flamencas. Casi todas ellas reciben un importante apoyo financiero por parte del gobierno para sus producciones, tanto para la creación como para la puesta en escena, se reciben apoyos económicos que permiten que los artistas vivan de la creación. Estos subsidios son otorgados por los gobiernos de las regiones (flamenca y valona) por lo cual existen diferencias entre ambos territorios. En Flandes, la producción literaria cuenta con el apoyo, por ejemplo, del Fondo flamenco para las letras, que es la institución que también fomenta las traducciones de literatura flamenca en el exterior y su divulgación. Asimismo, existe una política de federalización que fomenta giras a nivel nacional de las diferentes compañías, con lo cual las salas de las diferentes ciudades flamencas reciben visitas de casi todas las compañías que reciben un apoyo económico.²¹

Contrastando por ejemplo con el panorama del teatro alemán, del cual los autores que analizamos tomaron las ideas innovadoras para romper con la tradición estética que los precedía, podemos decir que, si bien en Alemania los teatros oficiales son más abiertos y permiten una incorporación mayor de innovaciones y experimentación estética, se excluye del apoyo económico a los artistas independientes. En Flandes la política es diferente, allí los subsidios permiten el crecimiento de compañías autónomas, como las antes nombradas de Lauwers y Fabre, a cambio se pactan las visitas a ciudades y pueblos pequeños, sitios y comunidades que gracias a ello tienen cada año en su programación producciones

²¹ La regulación de los subsidios del sector cultural se detalla en el sito del gobierno regional: <http://www.vlaanderen.be/nl/cultuur-sport-en-vrije-tijd#cultuur>

de las compañías más reconocidas. Esto implica asimismo que dentro de la oferta de teatro subsidiada hay un gran abanico de propuestas estéticas y políticas. Tanto la compañía Troubleyn, de Jan Fabre, y la Needcompany, de Jan Lauwers reciben subsidios para la realización de sus producciones teatrales. y el dramaturgo Paul Poveur, por ejemplo, escribe sus piezas que se financian con subsidios que solicitan las compañías flamencas y valonas (pero también francesas y neerlandesas) que realizan encargos para proyectos.

Vemos de qué manera, desde la actividad artística se intentan superar ciertas barreras. Un ejemplo de ello es el Kunstenfestivaldesarts.²² Con este tipo de iniciativas el problema de la lengua se convierte (también) en placer. Dice Van Istendael:

België heeft een Franstalig én een Nederlandstalig ministerie van Cultuur, en er bestaat geen cultureel verdrag tussen die twee. Culturele verdragen met de halve wereld, maar niet met de Franse Gemeenschap! Dat maakt de samenwerking extra moeilijk. Maar toch, het gebeurt. Je ziet de laatste vijftien jaar echt een drang in de culturele sector om samen te werken. Kent u het Kunstenfestival Des Arts? Een van de beroemdste avant-garde festivals voor podiumkunst. Daarin werken wij nu al meer dan tien jaar uitstekend samen met Franstaligen en Nederlandstaligen. Dat zorgt voor een enorme dynamiek. Er is niet alleen een taalprobleem, er is ook taalplezier in Brussel.

[Bélgica tiene un ministerio de cultura francófono y uno neerlandófono, y no existe ningún convenio entre ambos. ¡Tenemos convenios en el ámbito de la cultura con medio mundo, pero no con la comunidad de habla francesa! Eso hace extremadamente difícil el trabajo conjunto, sin embargo, existe. En los últimos quince años se observa un verdadero impulso por la cooperación. ¿Conoce el Kunstenfestival Des Arts? Uno de los festivales de vanguardia más conocidos en las artes escénicas. Allí trabajamos en conjunto hace más de diez años, en francés y en neerlandés. Eso genera un dinamismo enorme. No sólo existe el problema de la lengua, también hay un goce lingüístico en Bruselas] (Van Istendael, 2005a).

²² <http://www.kfda.be/nl>. Festival de artes, en ambas lenguas: en neerlandés: kunstenfestival y en francés: festival des arts. A lo largo de diferentes ediciones estuvo presente la Argentina con creadores como Szuchmacher, Tantanián, Catani, Arau, y el Periférico de Objetos con la obra Monnteverdi método Bélico, entre otros.

Autores y obras

Para la presente investigación realizamos un corte temporal y genérico que incluye las producciones teatrales del siglo XXI (aunque haremos mención a algunas obras escritas antes de ese período), para brindar un panorama de la producción más actual; en los géneros monólogo y tragedia, por ser los más frecuentes y en los que se tematizan los aspectos relacionados con la lengua y el teatro ciudadano. De la gran cantidad de autores flamencos hemos seleccionado tres que consideramos emblemáticos y que han trascendido también las fronteras nacionales. Asimismo, en todos ellos el trabajo con las lenguas, los lenguajes y géneros artísticos dan cuenta de la compleja realidad política de la región. Intentamos presentar una producción poco conocida y apenas investigada en Argentina, en una contribución a la investigación sobre teatro comparado de nuestro país.

Haremos una primera breve introducción biográfica, señalando los elementos más importantes de la obra de los tres autores cuyas obras conforman el corpus y nos detendremos en los aspectos más importantes en el análisis de las obras.

Hemos seleccionado la producción teatral de dos dramaturgos que son a la vez artistas plásticos, directores y performers: Jan Lauwers y Jan Fabre, y por el otro, optamos por incluir un dramaturgo “de escritorio” y quizá el autor de los textos más radicales del corpus en cuanto a su propuesta estética y política. La elección del corpus se basa en varios aspectos: por un lado, los tres pertenecen a una generación que participó del movimiento de la década de los ochenta y ahora, a más de treinta años, siguen produciendo textos y obras interesantes en el plano de lo político y estético, esas obras son de carácter fragmentario y dan cuenta del mundo complejo y escindido en que viven y trabajan.

Jan Fabre (Amberes, 1958), se formó inicialmente como vidrierista y artista plástico en la Academia de Artes de Amberes, y se desempeña como dramaturgo, artista plástico, coreógrafo, director de teatro y de cine; se considera y define a sí mismo como autor “multi e interdisciplinario”. En sus trabajos retoma siempre elementos de la tradición teatral y plástica para realizar luego cruces con otras artes

en un intento por superar todo tipo de fronteras, aún las genéricas o artísticas. Comenzó a escribir para teatro y a realizar sus primeras performances a fines de los setenta, y en los ochenta se convirtió en director teatral. Escribe, dirige y produce obras teatrales, danza, performances, y trabaja en casi todas las artes plásticas. Nos centraremos en una trilogía de monólogos escrita para el actor Dirk Roofthoofd (Amberes, 1959): *El emperador de la pérdida* (1996), *El rey del plagio* (2005) y *El servidor de la belleza* (2010), además de dos obras que han sido representadas en Argentina en el Festival Internacional de Buenos Aires (FIBA) 2014: *Requiem para una metamorfosis* (2007) y *Preparatio mortis* (2010).²³

La compañía teatral que dirige Fabre, *Troubleyn* (“ser fiel”, en flamenco y, más específicamente en dialecto amberino, la frase expresa el deseo de una colaboración que perdure en el tiempo con individuos con el mismo compromiso), tiene su sede *Troubleyn/Laboratorium*, ubicada en un barrio marginal de Amberes. El edificio es una propiedad de la ciudad otorgada en enfiteusis a la compañía durante 33 años, tras lo cual volverá a manos del municipio. Además de oficinas, taller y salas de ensayo que también son utilizadas por otras compañías nacionales e internacionales, como ocurre también en el caso de *Needcompany*, el espacio es visitado con frecuencia por artistas como Marina Abramović, Romeo Castellucci, y artistas plásticos que intervienen el espacio. En este edificio recuperado por Fabre y su grupo se advierte que además de lo teatral es relevante lo visual. El director es además artista plástico prolífico, con temáticas similares a las de sus obras teatrales, cuenta con importantes reconocimientos internacionales, especialmente europeo. En el análisis de las obras también remitiremos por ello a su producción plástica, dado que las obras escénicas y visuales y escultóricas están fuertemente vinculadas.²⁴

Jan Lauwers (Amberes, 1957). Dramaturgo, artista plástico, director teatral. Escribe y produce obras teatrales para su compañía *Needcompany*, con sede en la proximidad de la estación terminal de trenes Bruselas-Norte. En 2014 obtuvo el

²³ Como ya anticipamos, en español existen dos antologías publicadas por RIL Editores (2007 y 2009).

²⁴ En el sitio <http://www.angelos.be/> se pueden ver algunas de sus creaciones visuales, en <http://troubleyn.be/>, su producción performática y teatral.

premio del León de Oro por su obra en la Bienal de Venecia, convirtiéndose en el primer belga en obtener dicho galardón.²⁵ Sus primeras producciones, en los ochenta, tuvieron una impronta fuertemente performática y visual, mientras que, con el paso del tiempo, el autor se ha centrado en la escritura y el relato para las obras producidas para su compañía. Las primeras puestas escénicas de la compañía fueron predominantemente visuales, y su producción posteriormente se presenta en una línea más narrativa, conservando una estructura fuertemente fragmentaria.

La formación en las artes plásticas (Lauwers estudió pintura en la Real Academia de Bellas Artes de Gante) fue determinante para su trabajo y lenguaje escénico, pues conjuga siempre otras disciplinas, atravesando las fronteras del género en producciones en las que siempre reflexiona sobre la finalidad del arte, en especial, del teatro. A fines de 1979 funda el *Epigonenensemble*, que en 1981 para llamarse colectivo *Epigonentheater zlv* (la abreviatura de *zonder leiding van* que significa “sin dirección”), subrayando la producción colectiva. Sin embargo, Lauwers hoy es un gran defensor del teatro de autor. Con las producciones del colectivo, Lauwers inicia un movimiento de renovación radical del teatro flamenco, trascendiendo las fronteras nacionales porque las obras producidas ostentan un carácter concreto, directo, con fuerte impronta visual, música y lenguaje verbal contundentes, que operan como elementos estructurales. En 1986 funda Needcompany con su pareja, la bailarina Grace Ellen Barkey. Ambos dirigen, desde entonces, un grupo de performers internacional y multidisciplinario que en las puestas utilizan siempre varias lenguas. En esta tesis nos centramos en la trilogía *Sad Face/Happy Face*, incluida en *Kebang!*, una compilación de tragedias y monólogos escritos en los últimos años por el autor (2009), y que hemos traducido para la colección PAPELES TEATRALES (2014), y en *The blind poet/El poeta ciego*, obra presentada en el FIBA 2015.

Paul Pourveur (Amberes, 1952), flamenco, hijo de padres francófonos, y con educación formal en neerlandés. Se convierte en uno de los pocos autores bilingües (si entendemos por ello un autor que escribe en diferentes lenguas nacionales,

²⁵ <http://www.labiennale.org/it/teatro/archivio/collegeteatro/docs/lauwers.html> (28/01/16)

aunque, como ya dijimos, los flamencos, por hablar dialecto y neerlandés estándar pueden ser considerados al menos bilingües desde su primera escolarización). Escribe obras teatrales tanto en neerlandés como en francés, y considera a ambas sus lenguas maternas. Además de utilizar las dos lenguas como medio de creación este hecho es también objeto de reflexiones en sus textos. Las obras teatrales del autor son representadas en Flandes y los Países Bajos y en Valonia.

Pourveur se formó y trabajó en cine y televisión, y comenzó a escribir obras de teatro en los ochenta, y rápidamente se convierte en un referente de la nueva dramaturgia flamenca. Combina géneros y estilos literarios, y cita en las obras teatrales fuentes científicas en textos sumamente poéticos. La propuesta es, dice “ofrecer al espectador materiales diversos para que él mismo componga su propia historia” (Pourveur, 2012, 2013). Concibe las obras como “máquinas lúdicas” y espacios de investigación en los que analiza y cuestiona nociones teatrales, poéticas y filosóficas, a modo de ensayos. Esto se observa tanto en la etapa de investigación previa a la obra, en la cual consulta numerosas fuentes y realiza trabajos de campo muy exhaustivos, como en la redacción posterior, ya que a menudo incluye en el texto dramático la bibliografía consultada. El autor nos ha facilitado obras en neerlandés y en francés y traducciones al alemán. Trabajamos principalmente con *Shakespeare is dead, get over it!* (2002) *Tiranía del tiempo/Tirannie van de tijd* (2005) y *Moresnet* (2011). De la primera y la última hemos realizado traducciones parciales y *Tiranía del tiempo* ha sido publicada en nuestra traducción en 2013, como ya mencionamos.


Categorías teóricas

Después de la publicación de su trabajo *El teatro postdramático*, Hans-Thies Lehmann en 1999, la categoría propuesta ha sido ampliamente discutida, principalmente, en lo que refiere al estatuto del texto –motivo por el cual los investigadores belgas Swyzen y Vanhoutten publicaron en 2011 un libro llamado “El estatuto del texto en

el teatro postdramático.” Lehmann sostiene hoy, sin embargo, que no planteó en su trabajo la ausencia o anulación del texto en el teatro, sino que le interesó destacar que este teatro “ya no está subordinado a la supremacía del texto” y es un “teatro de presentación, ya que borra las fronteras entre lo real y lo ficcional, y, por supuesto, no se postula como doble o espejo, sino como equivalente de la vida misma” (2010b). Se trata, dice el investigador, de una descripción de una multiplicidad de posturas que no pueden ser reducidas a un modelo único, en tanto que las prácticas de los últimos años han presentado y siguen presentando numerosas variantes en el campo de la creación escénica en el sentido más amplio. Lehmann sostiene que en las prácticas del teatro que ha observado en Europa en las décadas de los ochenta y noventa ha detectado una recreación a partir de elementos caducos, ampliando las posibilidades creativas en un “estallido” (2008: 22) de las formas modernas de hacer teatro. Por ello Lehmann habla de una “cesura” en la práctica teatral contemporánea. Esta cesura no niega ni anula el discurso, sino que crea una pausa, interrumpe el desarrollo de la comunicación habitual en la actual sociedad de medios.

A la creciente inmaterialidad, rapidez y superficialidad de los medios de comunicación, Lehmann opone la materialidad de la práctica teatral. La puesta en escena de una obra implica la presencia de elementos “pesados”: el cuerpo, la escenografía, un trabajo “artesanal” en oposición a la virtualidad de la comunicación en las redes, que hace que esta práctica no sea ya la propia de un medio masivo de comunicación sino la de un espacio reducido, del convivio (Jan Lauwers, por ejemplo, rescata en una entrevista que, en un mundo de tanta virtualidad, de internet, “vamos al teatro a ver ‘gente en vivo’ haciendo cosas de verdad” (2008c). La puesta en escena es un encuentro real en un momento y en un lugar determinado y la materialidad de esta práctica es también una interrupción del flujo de información habitual en los medios. La comunicación que se lleva a cabo en la situación teatral está formada por procesos complejos subordinados a los aparentes inconvenientes de dicha materialidad que permiten reflexionar acerca del teatro y del lenguaje y sus implicancias políticas. Esta cesura es lo que Barthes

(2009) describe como “conmoción” generada por una práctica de “apertura que fisura la costra de los lenguajes, deshace y diluye la viscosidad de la logósfera (...) aleja la representación sin anularla” (2009: 363). Es decir: no se trata de establecer otro discurso sino analizar y romper la estructura del lenguaje y la lógica o funcionamiento que se encuentra detrás, Desvelar el mecanismo “no consiste tanto en retirar el velo como en descomponerlo”. Veremos en el análisis de qué manera los autores retoman este aspecto; no presentan un lenguaje alternativo, sino que exponen el modo instaurado del decir teatral. La repetición y la fragmentación permiten hacer visible un funcionamiento y reflexionar acerca de la comunicación convivial. En las obras de nuestro corpus observamos un estilo fragmentario, la presencia de silencios, repeticiones y omisiones, de alternancias y juegos que podremos definir con los conceptos antes mencionados. Asimismo, gracias al material audiovisual consultado y las puestas a las que tuvimos la oportunidad de asistir (en diferentes ciudades en Bélgica en 2012 y 2013 y en Buenos Aires en 2014 y 2015) encontramos en las puestas recursos análogos, por lo que pudimos constatar de qué modo se establece un diálogo con el espectador con el fin de colocar la tragedia y el monólogo nuevamente en un espacio de interacción ciudadana.

Si Lehmann opone la materialidad del teatro a una sociedad de tecnología y comunicación inmaterial, André Eiermann, en su trabajo *Teatro posespectacular* (2009), contrapone lo mediato de la representación teatral a la inmediatez de la comunicación en una sociedad en la que reina el “hiperespectáculo” permisivo y la (omni)presencia.  En su trabajo analiza las obras de artistas que despliegan el potencial crítico de la representación no subrayando la inmediatez, sino a través de la ejecución de la mediatez, del obstáculo, de una cuarta pared literal, en obras en las que los artistas desaparecen de la escena o sólo son visibles para el público a través de una mediación tecnológica, como una pantalla sobre la cual se proyectan sus movimientos, una “Cámara Gesell”, o a través de una voz en off. Eiermann sostiene que de esta manera se suspende el carácter difuso del discurso y el reinado del espectáculo. Podríamos decir que es análoga a la manera que en Hölderlin se

suspende la sintaxis, a través del silencio y la cesura, de la parataxis o yuxtaposición de elementos o frases equivalentes, a diferencia de la hipotaxis que inserta oraciones subordinadas dentro de oraciones principales (Adorno, 2003b). La interrupción de la percepción mutua de espectador y actor es una fractura (del flujo del discurso, del diálogo “cara a cara” ofrecido por los medios), o la privación (de la percepción del otro) lo que crea espacios vacíos que deberán ser recorridos por el espectador, de esta manera se establece la interacción en un teatro ciudadano, vinculado con el espacio de producción. Esta fractura se puede leer en el texto y también observar en el cuerpo de los actores en la escena, en la puesta en escena misma y en el cuerpo del texto escrito en la puesta en página. Proponemos, para ampliar la comprensión del fenómeno a su vez un diálogo con el dramaturgo, poeta e investigador Stefan Hertmans, quien en su trabajo *El silencio de la tragedia* (2007, 2009 en español) fruto de su investigación doctoral (2010), y el curso de postgrado dictado junto con Musitano (2014), nos brindó herramientas muy valiosas para la comprensión de este teatro.

Para pensar el aspecto de la lengua, central en estos autores, bilingües o políglotas, que escriben textos y dirigen puestas en varias lenguas, como veremos más adelante, nos interesa la propuesta de Myriam Suchet para pensar estos “textos heterolingües” (2014) como collages de lenguas que funcionan como “espejos de aumento de la realidad”, dado que en esta contraposición de diferentes lenguas exponen “la heterogeneidad constitutiva” de las mismas (Suchet, 2014: 14). Es decir, exponen la lengua como resultado de luchas de poder. Suchet destaca asimismo el potencial crítico de la literatura, diferente de la filosofía, por la “capacidad de crear cortes o fallos (*coupes*) en el universo de los discursos heredados para abrir un pasaje a lógicas inéditas o renovadas” (16) no desde una construcción lógica sino desde la exposición del fenómeno. Podríamos decir que en el sentido que plantean Deleuze y Guattari (1978), es decir, en el acto de convertirse en “nómada o inmigrante en la propia lengua”: se crean cesuras, se agrietan y resquebrajan las “las ramas del organismo dramático” (Lehmann, 2010: 17); o se genera una

conmoción cuando en el texto se infiltra un elemento extraño, que hace ruido. a este elemento Barthes (2009: 363) lo llama cascabel o “alfiler japonés”, como veremos más adelante. Es una suerte de trampantojos y descentramiento que exponen los mecanismos de la lengua, del teatro. Con estas categorías nos propusimos analizar en las obras de nuestro corpus la complejidad de los vínculos sociales y políticos expresados en las elecciones lingüísticas de los autores.

En las obras que conforman el corpus esto se manifiesta sobre todo incorporando diferentes idiomas nacionales, géneros y lenguajes artísticos. Podemos decir que este trabajo con lo heterolingüe funciona en las obras como gesto político, en el texto escrito y en la escena, y es un gesto que interrumpe un discurso monolingüe, globalizador y propio de una sociedad marcada por los medios de comunicación y las redes sociales. A la omnipresencia mediática se opone una materialidad teatral (Lehmann, 2008, Eiermann, 2009) que genera una cesura en el flujo aparentemente natural a través de la comunicación que restituye al teatro la interacción ciudadana mediante la conmoción que genera una ruptura del espectáculo propio de las sociedades en las que reina el mencionado “hiperespectáculo,” mediante una cesura en el orden simbólico que asigna al espectador y al actor un rol correspondiente y establece la relación entre ambos, recusando la omnipresencia propia de lo mediático, todo lo cual permite expresar en diferentes niveles los conflictos contemporáneos más profundos.

Para pensar el carácter ciudadano de este teatro y este espectador, nos servimos de la propuesta de la belga Chantal Mouffe (2007), quien postula que el conflicto en la arena de lo político debe aparecer y exponerse para confrontar las diferencias. Se trata de un teatro *agónico*, en que no sólo juegan un papel las ideas, sino que se incluyen las emociones (Malzacher, 2015), lo afectivo, y por ello interpela al espectador/ciudadano en su rol en la sociedad. En este teatro las estrategias para lograr dicha interpelación se sirven de los elementos de la tradición; la teatral, pero también la del arte visual –Lauwers y Fabre son, también, artistas plásticos y trabajan con relecturas de otras artes en sus puestas en escena–, la

literatura y, como otros dispositivos,²⁶ la(s) lengua(s) nacionales y extranjeras. Estos elementos son expuestos como los “espejos de aumento” (Suchet), e hipotetizamos que funcionan como un trampantojo que expone el funcionamiento de la lengua y de la representación e invitan a mirar e involucrarse en la realidad desde otro lugar.

Si el teatro postdramático traduce la realidad en la escena, al hacerlo expone los mecanismos institucionalizados y por ello, naturalizados. Por ello pensamos con Trastoy (2009, 2012) que la traducción es una herramienta para interpretar este tipo de teatro, dado que “al plantear desde perspectivas inhabituales ideologemas sociales y culturales, nos permitan seguir reflexionando críticamente sobre nosotros mismos como comunidad y como individuos inmersos en los atribulados tiempos posmodernos” (2009: 251).

Del texto y la escena, un debate teórico de las últimas décadas

Tras la publicación del libro *Postdramatisches Theater* en 1999 de Hans-Thies Lehmann, la categoría de lo “postdramático” es casi ineludible en las investigaciones sobre el teatro europeo contemporáneo.²⁷ Por ello, resulta pertinente hacer un recorrido por la historia de este término, tanto a la luz de las lecturas que ha tenido en los últimos años, y en cuanto a una revisión del término que realizaron no sólo los diferentes teóricos que lo acuñaron. Después de 1999, Lehmann reformula y explicita ciertos aspectos que desarrolló en su investigación, basada, en parte, en el trabajo de Gerda Poschmann (1997) y en el del polaco-alemán Andrzej Wirth²⁸ (1980, 1987), aunque es evidente la distancia que establece

²⁶ Entendemos por dispositivo como lo define Agamben, partiendo de Foucault: “... 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.” y amplía Agamben (2008).

²⁷ Destacamos el aporte al debate en torno al término en Argentina y el mundo hispanohablante que significó la publicación en la revista *telónfondo* del prólogo (en la traducción del francés de Paula Riva) en 2010, en donde se mencionan ya a Fabre, Lauwers y algunas compañías teatrales flamencas. Este fue el único texto en español hasta la publicación del libro completo, en 2013 (Cendeac/Paso de Gato, traducido por Diana González).

²⁸ Andrzej Tadeusz Wirth, investigador alemán nacido en 1927 en Polonia. Fundó en 1982 el Institut für Angewandte Theaterwissenschaften, Giessen, Alemania, en donde se vinculó por primera

de los postulados de ambos. Rescataremos propuestas de estos dos autores, ya que contribuyen hoy a pensar la categoría mediando casi 20 años de discusiones. Y a este debate también agregaremos aspectos analizados por investigaciones más recientes (Swyzen y Vanhoutte, 2011) acerca del estatuto del texto en el teatro postdramático.²⁹

Uno de los aspectos centrales discutidos a lo largo de estos veinte años remite al texto dramático y a su ausencia en las puestas llamadas postdramáticas. Tanto los investigadores como dramaturgos se han centrado sobre todo en dicha ausencia, que si bien es evidente en ciertas producciones espectaculares no es un rasgo común a lo teatral. Es decir, las investigaciones o reflexiones no se detuvieron en el cambio de jerarquía del texto, dejando de lado ese aspecto, que Lehmann analiza en las puestas desde la década de los setenta, ochenta y principios de los noventa. Lehmann ha explicitado claramente que su investigación describe un teatro en el que observa que el texto no es más el punto de partida de la puesta en escena, aunque no se halla (necesariamente) ausente, pero su obra ha suscitado un malentendido y un debate al respecto.³⁰ Asimismo, dado que Jan Lauwers y Jan Fabre son dos de los teatristas en los que se centra Lehmann en su análisis, consideramos que su estudio echa luz sobre las producciones tempranas de ambos, y el contexto actual de debate permite comprender mejor la producción flamenca.³¹ Parece necesario entender que el teatro dramático sería un teatro representacional, y que al teatro "teatro postdramático" se lo comprende como un teatro de presentación, no subordinado a la supremacía del texto y ni al conflicto entre personajes, los personajes devienen figuras y que, además, se difuminan las fronteras entre lo real y la ficción.³²

vez la reflexión teórica y la praxis artística y las producciones marcaron fuertemente el denominado "teatro postdramático" sea desde la teoría o desde la creación. A esta institución están vinculados los críticos Lehmann, Goebbels, Eiermann, entre otros. Ver Jürs-Munby, K. (2006: 7).

²⁹ Libro que se escribió, "... en cierto sentido, partiendo de la sugerencia de Lehmann de investigar un aspecto poco desarrollado en su teoría sobre el teatro postdramático, a saber: las implicancias prácticas del cambio de estatuto del texto" (Swyzen y Vanhoutte, 2011: 24-25).

³⁰ Véase también Lehmann, 2010b y 2012, para las aclaraciones acerca del concepto en su aspecto descriptivo, "posterior a la práctica", y el rechazo a pensar el teatro postdramático como un teatro necesariamente sin texto, es decir, otro intento de salvar el "malentendido".

³¹ Véase Lehmann, 2008, sobre Jan Fabre, véase sobre todo, pg. 167 y ss., 387 y ss. pg. 194 y sobre Jan Lauwers, véase ss. 194 ss., 226 y ss., 295 y ss.

³² Es interesante al respecto la posición de Stegmann en la discusión y su cuestionamiento de lo que se define como "autenticidad" en el teatro: hablando del trabajo actual con lo autobiográfico, dice que en este registro de la realidad que se lleva a escena: "... los actores entrevistan a la gente en la

Es evidente que numerosas obras analizadas por Lehmann (1999) prescinden de la palabra hablada (o escrita), y que en esta experimentación en la escena destacan los demás elementos, pero la ausencia del texto no es preponderante ni lo que reiteran en todas las puestas. Sí es evidente que se ha desplazado el foco y el texto se ha convertido en un componente más que coexiste en la puesta en escena con otros lenguajes. Ha dejado de ser matriz, ese punto de partida casi prescriptivo que configuraba todo aquello que se sucedía en la escena. Sin embargo, a menudo la recepción crítica y estudio, o interpretaciones de las obras, se ha limitado al resaltar la ausencia del texto, por lo que hoy se hace necesario explicar este aspecto del cambio de preponderancia y recordar que no siempre desaparece el texto.

Asimismo, observamos que, con el paso del tiempo, luego de los ochenta y noventa, ha surgido otro tipo de escritura, por lo que el texto recupera protagonismo y se han vuelto a editar textos escénicos. Un ejemplo de ello es el proyecto “De nieuwe toneelbibliotheek” –la nueva biblioteca de teatro–, que desde 2009 edita textos dramáticos de autores belgas, neerlandeses y también incluye textos extranjeros traducidos al neerlandés, con el objetivo de poner a disposición material de difícil acceso o libros que de otro modo son inhallables.³³ En esta nueva situación cabe destacar que la publicación impresa de los textos suele ocurrir con posterioridad a la puesta en escena, y a menudo, como registro o documentación. Es interesante el caso de *Kebang!* de Lauwers (2009), pues se trata de una publicación que incluye un trabajo visual muy importante, que genera lo que denominamos

calle y le preguntan, por ejemplo, qué opina del alzhéimer y de la eutanasia, y obtienen diferentes respuestas... eso se anota, se compone un texto y finalmente se pronuncian esas frases en la escena... Y se cree que se llevó la realidad a la escena. Sin embargo, no hay ahí un trabajo con la categoría de realidad ni de teatralización. Y no se reflexiona acerca de cómo se generaron esas opiniones ni cómo se establecen las relaciones en escena, sino que sólo existe un trabajo de mediación en exponerlas en conjunto. Debido a tabús estéticos se prescinde de la teatralización. No se lleva a cabo una mentira que acomete, una transformación. Todo debe ser auténtico, de verdad, pero no es verdadero, porque no miente. Esa es la contradicción del teatro.” (... die Schauspieler interviewen Passanten in der Stadt und fragen diese dann zum Beispiel, was halten sie eigentlich von Alzheimer und Sterbehilfe, und dann bekommen sie verschiedene Antworten ... es wird aufgeschrieben und zu einem Text gemacht und anschließend steht man auf der Bühne und sagt diese Sätze... Und man denkt, man hätte jetzt Wirklichkeit auf die Bühne gebracht. Doch da ist weder ein Begriff von Wirklichkeit noch einer von Theatralisierung. Und weder wird angeschaut, wie diese Meinungen entstanden sind, noch wird das auf der Bühne in Zusammenhang gestellt, sondern nur moderierend nebeneinandergereiht. Aufgrund ästhetischer Tabus wird auf Theatralisierung verzichtet. Das offensive Lügen, das Verwandeln, findet nicht statt. Alles soll ungelogen, authentisch sein. Aber es ist nicht wahr, weil es nicht lügt. Das ist der Widerspruch des Theaters) (Stegemann, 2016).

³³ Véase estas ediciones teatrales en: <http://www.denieuwetoneelbibliotheek.nl/books>. Gran parte del material se encuentra disponible en forma gratuita, para estimular de ese modo su circulación.

“puesta en página” (ver van Muylem 2013b y van Muylem-González, 2013), trabajo poético-visual que ha resultado muy pertinente al momento de nuestros análisis, por su puesta en analogía con la escena. Esta escritura a posteriori de la presentación espectacular hizo necesario a los estudios de teatrología nuevas categorías, así Tackels (2005) acuña un concepto como el de “*écrivains de plateau*” y muestra en sus ensayos la relevancia de este nuevo espacio de enunciación en la producción de teatristas contemporáneos como los Castellucci o Rodrigo García.

Otro ejemplo de la necesidad actual de reflexionar sobre el tema lo encontramos en Óscar Cornago (2006), quien subraya la historicidad de la categoría postdramático. El investigador español destaca que, pese a las limitaciones que presenta el concepto de teatro postdramático, su uso es pertinente debido a “ciertas deficiencias” para comprender “formas de creación que en cierto modo han marcado la diferencia escénica desde los años setenta”, para “poner de relieve algunos aspectos que permitan distinguir las prácticas teatrales contemporáneas de aquellas que marcaron la novedad en otros momentos”. Según Cornago (2006:1-2) este concepto permite “construir unos instrumentos teóricos que faciliten la discusión de este teatro último en positivo y no simplemente como negación de un modelo previo”. Esta explicación da cuenta de esa exigencia que lleva a los investigadores a discutir y redefinir la categoría de Lehmann, para que la discusión sea en positivo o como expresan Swyzen y Vanhoutte (2011) se considere “el estatuto” del texto y no su ausencia.

El teatro que se aleja de lo mimético-ficcional de la representación, y en el cual el texto no sea el componente central del proceso teatral, se distancia de la acción, de la representación, y deviene en un teatro autorreflexivo, ya que se pregunta acerca de quién representa, o sobre quién se presenta en la escena. Hay coincidencia entonces con ese pensar la crisis de la representación en la sociedad que los filósofos posestructuralistas pusieron en debate, y del cual se hicieron cargo los teatrólogos y especialistas en el arte contemporáneo (véase Wirth, 1987; Malzacher y Stegeman, 2016). Otros elementos recurrentes en las investigaciones que colaboran con la caracterización del teatro desde los años 1980 a 2000 son: el

cuestionamiento de la figura del autor, la concepción de las figuras (no personajes) como portadores de discurso, una especie de “recipientes de ideas o de palabras”, la influencia de la cultura pop y la recurrencia a problemáticas de la sociedad de consumo. Las producciones postdramáticas presentan a su vez una fuerte marca de la interdisciplinariedad, o bien interartisticidad, por los nexos que se establecen entre las artes, (sean entendidos los vínculos desde la categoría de desflecamiento (*Verfransung*) de Adorno (1997, 1978) o de acuerdo a la que emplea Eiermann, como *Entgrenzung*, o sea disolución de las fronteras en el arte (2009, en español: 2012). Para otros teatrólogos el entrecruzamiento da lugar a la liminalidad (Diéguez, 2007), es decir que de ese modo se conceptualiza el espacio en el que coexisten las diferencias y las mediaciones, y que como umbral conecta posibilidades nuevas.

La “*Verfransung*” o desflecamiento de las artes muestra el montaje como una manera de entrecruzamiento (Adorno dirá que “las líneas de demarcación se desflecan” [... ihre Demarkationslinien verfransen sich] (1977: 453) y relaciona realidad y ficción, y ello posibilita pensar al texto/ tejido. Este concepto a diferencia de la disolución de fronteras (concepto que se impuso para definir el término *verfransung* creado por Adorno (el verbo desflecar traduce al alemán *fransen*) señala mediante el prefijo *ver-* un proceso de descomposición, como ese crear flecos, abrir la malla, el texto, para que los hilos se pueden entrecruzar, entretejer, montar de manera diferente. La “disolución de las fronteras”, *Entgrenzung*, reduce el aspecto a una disolución de las artes, dejando de lado su transformación. Los flecos que se entrecruzan no dejan de ser lo que son, las disciplinas se combinan, se habla desde los márgenes de cada género (artístico, textual) en un contexto en que a pesar de que se cuestionan las fronteras entre los países europeos las diferencias siguen existiendo. Retomamos esto en el análisis de Moresnet (2011), de Pourveur y Vekemans.

Haciendo un espacio y corte temporal con Barthes pensaremos la conmoción que genera la cesura en el teatro y, asimismo, desde Adorno, será la parataxis el modo de entender la desjerarquización de las partes que componen la obra y escena teatral de las últimas décadas. En otro orden de las cosas, nos serviremos de la

propuesta de André Eiermann para analizar la puesta en escena de lo que considera un teatro “postespectacular”, en el que interrupciones (visuales, mediáticas, “materiales”) crean una cesura, reinstaurando, como sostiene él, una “cuarta pared literal”.

Poschmann y Wirth. El texto no más dramático

Según lo aquí presentado del debate acerca del texto y de la categoría de postdramaticidad, retomamos a continuación algunos de sus antecedentes. Ya en 1985, la investigadora alemana Helga Finter³⁴ (1985: 47) sostiene que el teatro contemporáneo se ha liberado del predominio del texto y se dispone en sistemas de signos que generan personajes, espacio, tiempo y un *continuum* de la acción; deviene una dramaturgia por la deconstrucción de los elementos constituyentes de lo dramático. En 1987, Andrzej Wirth utiliza por primera vez el término postdramático para caracterizar las formas teatrales contemporáneas. Afirma que: “... das Sprechtheater [hat] seine Monopolstellung verloren zugunsten der postdramatischen Formen der Sound-Collage, der Sprechoper und des Tanztheaters”. [El teatro de habla (*Sprechtheater*) ha perdido su monopolio, en beneficio de las formas postdramáticas del collage sonoro, la ópera hablada y el teatro-danza] (Wirth, 1985: 83).³⁵ El investigador polaco-alemán considera que las formas postdramáticas son una reacción a la invasión mediática de la vida cotidiana, y cita como origen de dicha respuesta la “teoría radiofónica” (*Radiotehorie*) de Brecht, desarrollada en la década de 1930,³⁶ aunque no por ello entiende al teatro de Brecht como postdramático. Wirth rescata la propuesta brechtiana de un “oyente

³⁴ Profesora emérita en estudios teatrales de la Universidad Justus-Liebig de Giessen, Alemania. Autora, entre otros, de *El espacio subjetivo* (2006, en español) y “La cámara-ojo en el teatro postmoderno” (1994, en español).

³⁵ En Argentina podemos citar como ejemplo de la ópera hablada a *SPAM*, de Rafael Spregelburd, por ello más adelante analizaremos ciertos aspectos que comparte dicha ópera con las obras de Jan Lauwers.

³⁶ Es interesante la propuesta de Enzensberger en la década del 70, quien retomando el texto de Brecht reclama un acceso ‘agresivo’ y consciente a los nuevos medios de comunicación: “Ein unmanipuliertes Schreiben, Filmen und Senden gibt es nicht. Die Frage ist daher nicht, ob die Medien manipuliert werden oder nicht, sondern wer sie manipuliert. Ein revolutionärer Entwurf

productor” (de sentidos), un oyente activo y no un consumidor de noticias, en la línea del artículo de Walter Benjamin “El autor como productor” (1934). En relación con ello, Wirth plantea la necesidad de un teatro postdramático, en un contexto en que los medios se han convertido en una suerte de “forma ampliada de literatura de consumo o de entretenimiento (*Kolportage*)”. Es por ello que se pregunta si el consumismo diagnosticado por Brecht, quien aboga por un uso no consumista de la radio, puede con el teatro ser superado. Describe el estudioso diferentes alternativas de su tiempo, como el “teatro pobre” de Barba, Mnouchkine, Brook, Kantor, con el que se busca superar la separación entre público y espectador en espacios alternativos, “por privación de la comodidad de una postura convencional de espectador” (“Entzug der Bequemlichkeit einer konventionellen Zuschauerhaltung”). En el teatro “rico” (como el de Wilson o Foreman), en cambio, las expectativas son saboteadas debido a la “desliteralización” de la producción teatral (“Entliterarisierung der Theaterproduktion”), utilizando tecnología y multimedia, del mismo modo que los medios masivos de comunicación, pero de otra manera, reflexionando sobre su carácter invasivo. La tecnología de punta de Wilson, los collages musicales y sonoros amplificados, la descomposición de la

muß nicht die Manipulateure zum Verschwinden bringen; er hat im Gegenteil einen jeden zum Manipulateur zu machen.” [No existe una escritura, filmación y emisión sin manipulación. Por ello, la cuestión no es si los medios son manipulados o no, sino quién los manipula. Un diseño revolucionario no deberá hacer desaparecer a los manipuladores sino, por el contrario, convertir a cada uno en manipulador] (Enzensberger, 1970: 159 y ss.). A ello responde Baudrillard, en 1972, diciendo que los medios de comunicación no comunican, sino que interfieren en la comunicación real: The mass media are anti-mediatory and intransitive. They fabricate non-communication—this is what characterizes them, if one agrees to define communication as an exchange, as a reciprocal space of a speech and a response, and thus of a responsibility (not a psychological or moral responsibility, but a personal, mutual correlation in exchange). We must understand communication as something other than the simple transmission-reception of a message, whether or not the latter is considered reversible through feedback. ... [the media] are what always prevents response, making all processes of exchange impossible (except in the various forms of response simulation, themselves integrated in the transmission process, thus leaving the unilateral nature of the communication intact). This is the real abstraction of the media. And the system of social control and power is rooted in it. [Los medios masivos son antimediadores e intransitivos. Fabrican la no comunicación. Esto es lo que los caracteriza, si acordamos en definir comunicación como intercambio, como espacio recíproco de un habla y una respuesta, y por lo tanto, de cierta responsabilidad (no una responsabilidad psicológica o moral, sino personal: una correlación mutua en el intercambio). Debemos entender la comunicación como algo diferente de una mera transmisión y recepción de un mensaje, más allá de si esta última se considera reversible a través del *feedback*. (...) [los medios] son aquello que evita la respuesta, imposibilitando todo proceso de intercambio (a excepción de las diferentes formas de simulación de respuestas, integradas en el proceso de transmisión, con lo cual se deja intacto la naturaleza unilateral de la comunicación). Esta es la abstracción real de los medios, y el sistema de control social y poder está enraizado en ella]. (Baudrillard: 2003, 286-287). Estas ideas son retomadas por Paul Pourveur, quien expone en sus obras la falacia de la comunicación e información a través de los medios masivos.

lengua se muestran diametralmente opuestos a los objetivos de la literatura de consumo, y el teatro que se sirve de esta tecnología adopta una postura diferente respecto del público. Según Wirth, la diferencia entre lo que Wilson le ofrece al espectador –de quien, sostiene, no exige explícitamente que sea activo– es que los medios masivos siempre dan al público un mensaje sin involucrar sus facultades de reflexión crítica. “Wilson serviert keine Botschaften, aber die Spannung zwischen der semantischen Unbestimmtheit seiner Bilder und der Präzision ihrer Ausführung wirkt auf den Zuschauer als stimulierendes Rätsel.” [Wilson no ofrece mensajes, pero la tensión entre la indeterminación semántica de sus imágenes y la precisión de la ejecución actúa como un enigma estimulante] (Wirth, 1987: 84). Estos aspectos –como la implementación de tecnología propia de los medios, o el uso alternativo de la voz– son exterioridades a las cuales también se refiere Lehmann (2008: 407, especialmente en relación con la obra de Lauwers)³⁷ y que por su significación retomaremos en el análisis de nuestro corpus.³⁸ El alejamiento del ya mencionado teatro de habla (*Sprechtheater*) se observa además, según Wirth, en la incorporación de tipos de textos no utilizados hasta ese momento, tales los protocolos de interrogatorios, cartas y correspondencia, más otros textos no dramáticos (que como veremos es algo muy frecuente en el teatro de Pourveur, cuyas obras a menudo se acercan al género ensayo). Asimismo, el investigador señala el uso de medios como la fotografía, el cine, con grabaciones diferentes y voces del cine y de la televisión, que operan como elementos teatrales, fundando así un discurso multimediático. Los elementos utilizados generan un extrañamiento y forman parte del “arsenal de medios teatrales.” Otros aspectos que recupera Wirth en su conferencia son la incorporación de lo “pop” (literatura, música y formatos televisivos) creando una “dramaturgia post televisión”, para un público cuyo gusto “se formó con la televisión.” Con lo cual se reduce la distancia entre espectador y escena, y se sale del prejuicio de que lo que ocurre en el teatro es sólo algo para una elite cultivada.

³⁷ Véase el capítulo *Medien*, especialmente: *Theater±Medien* y *Medien im postdramatischen Theater*, pp. 404- 409).

³⁸ Eiermann pone el acento en la relación con el mundo de los medios, algo que Lehmann y Wirth ya anunciaron cuando no existían las redes sociales y el fenómeno de internet no tenía presencia virtual en todos los espacios, públicos y privados. Eiermann dice observar la reincorporación de “una cuarta pared”, como oposición a la imperativa mediatez del mundo contemporáneo.

También observa los cruces entre géneros, como la música y la danza, toma a Pina Bausch (artista muy influyente en Bélgica, por ejemplo, con respecto a Anna Theresa de Keersmaecker y su compañía Rosas,³⁹ o en Jan Fabre, quien escribió una obra de teatro para la bailarina alemana, que nunca llegó a representarse: *De vroedvrouw* [*La partera*], de 2007 (Fabre, 2010).

Wirth (1987) concluye que la observación crítica realizada desde la lingüística, como la de Ubersfeld en “El habla solitaria” (2003) de que el teatro (también de un público con una experiencia estética que se formó con la televisión, es un oxímoron, da cuenta de la contradicción entre teoría y práctica, de la tensión entre la abstracción y lo concreto, entre cuerpo y alma, palabra y voz, y que el intento de tomar como punto de partida una cara de dichas oposiciones reduce la teatralidad. Sostiene que el teatro “puede utilizar todo tipo de materiales (...) mientras que en la escena se presenten como una contradicción lograda desde la composición, es decir, irresuelta. como dice Ubersfeld, cuando describe el habla “atrapada en una no-funcionalidad comunicativa.” En ese sentido, destacamos la propuesta de Wirth acerca de que el teatro no representa la realidad, sino que es una reacción retórica ante la misma (Wirth, 1987: 89-90). Estas caracterizaciones que resultan de la observación de la escena por parte de Wirth, son retomadas y profundizadas por Lehmann (2008. Véase sus referencias a las investigaciones de Wirth en pp. 44-47; y 453-454). Se advierte que muchos de los conceptos desarrollados en *El teatro postdramático* ya estaban circulando de manera más o menos reducida, y que desde la década anterior tenían completa vigencia por los cambios y crisis que se produjeron en lo teatral.

Otra contribución interesante al debate y que amplía los antecedentes acerca de lo postdramático es la de Gerda Poschmann (1997), quien trabaja con el concepto de “texto no más dramático.” Por ello, y a la luz de las discusiones generadas en torno al estatus del texto en el teatro que se distancia de lo dramático, resulta más que interesante retomar un par de ideas desarrolladas por la investigadora alemana, especialmente cuando se refiere a un arte teatral postdramático (*postdramatische Theaterkunst*), con punto de partida en los textos de la escena. La autora sostiene,

³⁹ <http://www.rosas.be/en/anne-teresa-de-keersmaecker>

entre otros conceptos, que: “Wo avancierte zeitgenössische Autoren wie Peter Handke oder Heiner Müller fürs Theater schreiben, sieht man sich aber häufig Textgestalten gegenüber, die mit dem, was im allgemeinen unter ‘Drama’ verstanden wird, nichts mehr zu tun haben” [A menudo, cuando autores contemporáneos de vanguardia como Heiner Müller y Peter Handke escriben para el teatro, nos vemos confrontados con figuras textuales que ya no tienen nada que ver con lo que se entiende por “texto dramático”]. (1997:4). En ellos observa lo que Elfriede Jelinek llamó *Sprachflächen*, esas superficies del lenguaje/habla. Esto lo hemos trabajado en los proyectos dirigidos por Musitano (2012-2013):

... en la teatralidad postdramática la poesía y el teatro confluyen, así en la *partitura teatral* predomina lo performático y al modo de los actos rituales la palabra adquiere una función conjurante, lleva la mirada y participación en ese *locus* otro que implica constelaciones de sentido no verbales, a nivel de los desplazamientos y asociaciones de superficie, lo cual modifica la producción de sentidos. Además, se analiza cómo incide la difuminación de límites y diferencias genéricas de las producciones de fines del siglo XX, el consecuente acercamiento entre la puesta en página de la escritura dramática y su puesta en escena (Musitano, 2014).

Es más que interesante ese pensar los parlamentos como superficies, bloques de texto que sustituyen los diálogos. Advertimos que en esta autonomización del lenguaje se anula la ilusión mimética, se mira el lenguaje, aparece el texto como superficie y no como portador de un mensaje, adquiere valor como significante, ya no hay que analizarlo en su profundidad. En esta línea, en su ensayo “Vom Dialog zum Diskurs”⁴⁰ (1980), decía ya algunos años antes Wirth:

Dialoghermeneutik (Dialoggestaltung und Dialogverstehen) ist nicht mehr der Schlüssel zum Begreifen der Bezeichnungsstrukturen des neuen Theaters. (...) es scheint nur so, dass die Bühnenfiguren in diesem dialoglosen Theater sprechen. Es wäre richtiger, zu sagen, dass sie von dem Urheber der Spielvorlage gesprochen werden oder dass das Publikum ihnen seine innere Stimme verleiht.

[La hermenéutica del diálogo ya no puede ser la clave para comprender las estructuras significantes del teatro nuevo. (...) solo es aparente que las figuras en la escena hablen en un teatro sin diálogo. Sería más adecuado decir que son hablados por el autor de la *Spielvorlage* o que el público les presta/otorga su voz interna] (Wirth, 1980: 19).⁴¹

⁴⁰ Este texto también es citado por Lehmann, aunque toma distancia. Tras la publicación de *Postdramatisches Theater* han pasado muchos años para ser recuperado y releído, por ejemplo, por Hanna Klessinger (2015), en su investigación sobre el teatro, entre otros, de Müller y Jelinek.

Para Poschmann, con Wirth se abre “una (nueva) perspectiva sobre la dramaturgia contemporánea, apelando a la práctica actual de la puesta en escena no representativa”, y agrega que:

Wirth stellt somit zwar ein Strukturelement des Dramas (den Dialog) ins Zentrum seines Interesses, zielt aber zugleich auf ein neues Verständnis von Theater schlechthin, das in der neueren Dramatik befördert werde.

[Wirth coloca uno de los elementos estructurales del texto dramático (el diálogo) en el foco de interés, apuntando al mismo tiempo a una nueva comprensión del teatro por antonomasia, estimulado por la nueva dramaturgia] (1997: 11-12).

La profundidad del diálogo es reemplazada en la escena por superficies planas que no simbolizan una realidad exterior, sino que remiten sólo su propia materialidad:

Wort und Bild sind, gerade weil sie nicht mehr als sprachliche und gestische Äußerung ein gemeinsames Zentrum in einer kohärenten Fiktion haben, sondern weitgehend unabhängig voneinander existieren, aufeinander angewiesen, da hier - zusätzlich zur Dialogizität des Gesprochenen - Felder für die Interferenz von Bedeutung geöffnet oder aber durch Sprache hervorgerufene Assoziationen in eine bestimmte Richtung gelenkt werden. Parallel zum Anhäufen des Wortmülls auf der Bühne wächst ebendort der “Berg aus Leichen und Schmerz”, von dem Jelinek spricht, und vor diesem Hintergrund erwächst den Sprachflächen erst ihre ganze Ungeheuerlichkeit.

[Dado que, como expresión verbal y gestual la palabra y la imagen ya no poseen un centro común en una ficción coherente, sino que existen de manera bastante independiente, ahora dependen entre sí, no pueden prescindir del otro ya que, sumado al dialogismo de lo hablado, se abren campos para la interferencia de significados o se conducen en una dirección determinada las asociaciones evocadas por la palabra. Paralelamente a la acumulación de basura verbal en la escena crece al mismo tiempo “la montaña de cadáveres y dolor” de la que habla Jelinek. Y en este marco se eleva toda la monstruosidad (ungeheuerlichkeit) de las superficies del lenguaje] (Poschmann, 1997: 209).⁴²

En este sentido, interesa el recorrido que hace Poschmann en su reflexión acerca de la crisis de la representación y del lenguaje en un contexto más amplio, desde la crisis del lenguaje de principios del siglo XX y la crisis de la representación, tanto en el teatro como en las artes plásticas, de la que destaca la “no simultaneidad” (traducimos *Ungleichzeitigkeit* por “no simultaneidad”, en sentido

⁴¹ Krisinski (1991) y otros estudiosos (Ubersfeld, por caso con su “habla solitaria”) retoman este concepto de no diálogo, el *Aneinandervorbeireden*. Ver también Van Muylem (2013, 39).

⁴² Pensamos aquí también en la basura que se acumula en la obra de Rodrigo García: *Agamenón, volvió del supermercado y le di una paliza a mi hijo* (En Buenos Aires y Córdoba, puesta de Emilio García Wehbi, 2012).

de asincronía, de aquello que no puede dar cuenta de la realidad actual) en el teatro. Poschmann sostiene que existe una posibilidad de sincronía/simultaneidad/vigencia de la experiencia teatral, ya no en los contenidos sino en la “presencia mediática” (mediale Gegenwart) del teatro contemporáneo “no más dramático”. A su vez, la crisis de la representación va más allá de la literatura, se la comprende en un marco más amplio, el de la crisis del lenguaje, y es análoga en las artes. La autora sostiene que, si se piensa la separación del teatro de la literatura dramática como elemento fundante del teatro contemporáneo, dado que antes en el teatro dramático imperaba en Occidente lo abstracto-simbólico, por encima de lo icónico (el reconocimiento racional en oposición a la contemplación sensitiva), esto tiene su paralelismo con el “renacimiento de lo visual” y la crisis (coherente con el escepticismo) del lenguaje. Como consecuencia y al igual que ocurrió en las vanguardias históricas, existe una “desliteraturización”, un rechazo a lo literario y por ende a lo textual. Lo cual reduce la problemática, según Poschmann, a la crisis del drama y no del texto teatral. Ella traza un paralelismo con las otras artes en las que también existe una crisis de la representación y un pasaje a una estética de la presentación (material) y la recepción entendida como coproducción. En una era en que otras artes se han hecho cargo de la (aparente) representación de la realidad y de la ficción, como sucede en la fotografía y el cine, en el teatro (no dramático), así como en la pintura, se observa un mayor grado de abstracción.

Los nuevos paradigmas y hallazgos científicos que dan cuenta de los límites del pensamiento racional (Einstein, Freud) nos hace conscientes de nuestras limitaciones cognitivas para aprehender el mundo de manera objetiva y pone en duda la posibilidad de describirlo en su totalidad. Poschmann, como Deleuze (2005), retoma el ejemplo del giro en la pintura desde Cezanne en adelante para analizar el proceso de emancipación del significante y una suspensión del sentido vanguardista después de los “excesos” de realidad, del realismo y el naturalismo. Este cambio trajo aparejado la valorización de la subjetividad y del arte concreto, delegando en el receptor la tarea de producción de sentido. El arte fundamenta en

su devenir más y más la “antificción”, no representacional, y la autorreflexión, mediante un significante emancipado del significado. Este cambio de paradigma lo entiende Poschmann “no como crisis de la mimesis sino de la representación, dado que la mimesis se puede entender más allá de la definición restringida de ‘imitación’” (25-26), planteo con el cual coincidimos por la apertura que implica. El “impulso moderno, no representativo a menudo definido como antimimético puede entenderse, paradójicamente, como una adecuación de la mimesis a una noción de realidad modificada, y también el arte abstracto se puede pensar como mimesis de una praxis social”. Agrega, refiriéndose a la teoría estética de Adorno, que todo arte sería mimético por los procesos de conciencia o inconsciencia que siempre se remiten a la realidad del hombre.

Al dejar de lado el carácter sígnico del arte se desplaza el interés del significado a la superficie, aparece el significante polivalente, y destacan los mecanismos cognitivos que se provocan en el espectador, quien intenta o es instado a completar esos significantes. En el teatro, sostiene Poschmann, el hecho de subrayar la materialidad del significante no implica automáticamente la liberación de su función referencial, sino que se corre el riesgo de intensificarlo. El espectador cree ver el referente en la puesta y sólo está el significante, típica oscilación que se da en el teatro entre el carácter objetual y sígnico, generando una “tensión entre ser y significar” (*Spannung zwischen Sein und Bedeuten*), una interferencia entre un mundo ficticio ausente y un acontecimiento real presente en la escena. La representación en la escena funciona como sistema comunicativo interno, hecho interpersonal “ficticio” que define el teatro. Pero el teatro también es teatro, independientemente de la representación (Poschmann, 1999: 28).

Si tras la crisis del lenguaje se hizo posible un giro hacia lo abstracto, dado que la lengua puede funcionar no como medio de comunicación sino como forma pura autorreflexiva, en el teatro la acción en escena se presenta como una comunicación entre las figuras actuada por actores/personas, lo cual genera una gran resistencia a la despersonalización.⁴³ Resulta interesante pensar que tradicionalmente desde la teoría se concibió siempre al teatro y al texto dramático

como “el arte mimético por excelencia” (28) por lo cual se muestra difícil hacer una ruptura en esa línea. Por ello, dice Poschmann, el teatro contemporáneo cree poder sobrevivir solamente si se independiza del drama, es decir, de la lengua como conductor y norma frente a un “real” que también se sabe construido. Poschmann sostiene entonces que los dos conceptos claves para hablar de teatro postdramático no representativo son la teatralización y deslitteralización (*Theatralisierung y Entlitterarisierung*). La radicalización de la tensión ente texto y teatro la sitúa en el menosprecio de la *opsis* de Aristóteles (es decir, lo que necesita el público para entender, y ‘que lo diferencia del filósofo’) (Aristóteles, 1947).

Lo no representacional aparece ya con las vanguardias históricas (por caso, el futurismo y dadaísmo) con respecto a producciones en que las que resulta central la relación con el público y no entre las figuras en escena, es decir, cuando importa la comunicación teatral externa, con un alto grado de abstracción de los componentes como luz, color, espacio, y de elementos (más) abstractos como música y coreografía, subrayando su materialidad antes que su carácter sígnico. También se produce la ruptura representacional cuando se rompe con la aparente unidad de actor y rol dramático.

Todos estos cuestionamientos al arte teatral también fueron acompañados desde la escritura, en un intento por liberar al texto de su función representativa, con autonomización y juegos tipográficos en la página, con ritmos y sonoridades destacados, para superar lo aplanado del texto dramático (valgan como ejemplos recordar los poemas fónicos impresos por los futuristas o el de las veladas dadaístas, con antecedentes en Mallarme y Jarry, o con sus continuidades en Artaud); asimismo, Gertrude Stein muestra las superficies verbales en sus *landscape plays*. Esta tensión mantiene la apuesta y diferencia entre textos teatrales dramáticos –los que cuentan una historia o que son acción– y teatro no representativo, sin escritura previa, o según partituras y sin ordenamiento causal. A esta desjerarquización del texto dramático contribuyó el redescubrimiento de Artaud en los sesenta,

⁴³ Eiermann realizó unos experimentos en ese sentido: hizo “actuar” en escena a robots (“para generar la ilusión de presencia, siguiendo a Fischer Lichte, que sostiene que el uso de medios en escena sirve para generar dicha ilusión”). Expuso los resultados de esta “deshumanización” en una conferencia en 2010. (Eiermann, 2010).

entendiendo de manera epocal su rechazo al texto y no tanto por su búsqueda de la fisicalidad y ceremonial, en tanto que alternativas a la palabra (véase, por ejemplo, el ensayo de Derrida, 1989).

Según Helga Finter (1985)⁴⁴, a comienzos del siglo XX aún no estaban dadas las condiciones para reconciliar la teatralidad y los textos literarios, para superar el anacronismo/*ungleichzeitigkeit* del texto dramático al pensar la actualidad. Lo que sí se lograría en un teatro en el (re)aparezcan en escena textos no representacionales. Esa nueva posibilidad se explicaría desde los 80 por las nuevas condiciones en las que se producen los textos en el teatro: especialmente, si se advierte una dessemantización (abstracción) de la lengua, la deconstrucción del sistema sígnico, y un uso predominantemente de las cualidades sonoras del significante. Asimismo, si se dessemantiza el cuerpo como lenguaje (acción que ya se había realizado en las vanguardias históricas, como también sucede cuando son desmantelados los lenguajes corporales convencionales). Se anula así la diferencia semiótica entre cuerpo y lengua, característica del teatro burgués, y que en la vanguardia se invierte. Es decir, las condiciones se modifican cuando se pierde la función sígnica en el teatro de la última modernidad, cuando tanto texto como cuerpo se utilizan más allá de su iconicidad, y desaparecen los requisitos para igualar *Theatralisierung* y *Entliterarisierung* (teatralización y desliteralización), cuando texto y teatro ya no son opuestos. Hacemos notar que, en puestas actuales, sin embargo, se trabaja con la tensión entre texto dramático y una teatralidad nueva, autorreflexiva, produciéndose una práctica que pone en perspectiva, o bien mecaniza, descentra, fragmenta, deconstruye las figuras, por lo que la acción y la lengua se dessemantizan el significante en escena, o hacen consciente su carácter sígnico.⁴⁵ Esta tensión sólo existe en tanto el texto y la dirección se basen en conceptos diferentes de teatralidad. Así muchas producciones contemporáneas muestran una teatralidad más allá de lo dramático, una apropiación del teatro de dirección por parte del

⁴⁴ En *El teatro y su crítica*, de Osvaldo Pelletieri, Juan Villegas retoma algunas reflexiones acerca las categorías para la investigación teatral de Finter en su ensayo “De la caducidad y renovación de las estrategias para el estudio del teatro”. Véase, sobre todo, pg. 48 y ss.

⁴⁵ En la medida en que el texto dramático ha supuesto la base de construcción y garantía de unidad y coherencia de la representación en la tradición occidental, el teatro postdramático estará obligado a situarse en una relación de tensión con este plano textual. [Y dentro de ese plano textual también, agregamos nosotros] (Cornago, 2006)

autor. O bien, por un lado, se tematizan los elementos constitutivos de la dramaturgia tradicional en un metateatro, o se problematizan en la falta de acción y dramaturgias de la repetición o la no acción, con figuras no individualizadas o configuraciones monológicas o corales en lugar de diálogo (Vanhaesebrouck, 2011). Por el otro lado, se genera un cambio de estatuto del texto en el teatro, cuando se retoma la versificación, o se produce el texto como objeto o materialidad (Geerts 2011), o se invierte el texto principal y secundario (como ocurre en *Tragedia*, del holandés Gerardjan Rijnders, 2013).⁴⁶

Pensar el teatro ya no como espacio de realización de un texto que necesita ser “completado” en escena acarrea el peligro de pensar que lo teatral es sólo la dirección y puesta en escena, sin exigir o buscar en el texto una teatralidad no más representacional (que sería más acorde a la época, es decir, a un mundo fragmentado necesita un texto fragmentado (Swyzen, 2014). Asimismo, la imposibilidad de “entender/comprender” las puestas contemporáneas, que nos hacen “tropezar” en una recepción que pretende no transportar un significado, sino concientizar acerca de los procesos de percepción y construcción de sentido.

Es decir que la praxis teatral contemporánea entendida como práctica del significante, hace visible la multiplicidad de su potencial significativo del texto puesto en escena, o para la escena, impide la interpretación aunque mantiene una pluralidad de significados, referida por Stalpaert (2011) como la densificación de la materialidad de la palabra en el teatro postdramático).⁴⁷ En este contexto, los autores están ante el desafío de redefinir el estatus del texto en el teatro, más allá de lo dramático y también los investigadores necesitan explicar esa imposibilidad/posibilidad otra de interpretarlos, más allá de los instrumentos

⁴⁶ Poschman (1997: 45) cita el ejemplo de *Das Mündel will Vormund sein* (1969), de Handke, obra en la que continúa el trabajo iniciado en *Kaspar* (1968), trabajando lengua, relaciones de poder y opresión. En Argentina podemos citar como ejemplo a Spregelburd, con su “ópera hablada” *SPAM*, en la que coexiste el lenguaje, la música, el ruido, todo ello como elementos sonoros de igual jerarquía. En Amberes la compañía de teatro Zuidpool hace teatro musical y asistimos a una puesta de *Macbeth* en inglés, con música en escena, en vivo una banda de rock, con el texto en inglés, de la versión original, lo que cual dificultaba la comprensión, mientras como público estábamos de pie, “como era originalmente en el Globe”, (según se leía en el texto del programa). Allí la palabra devenía un sonido más, tal como el acorde de la guitarra, o los sonidos de la batería. El teatro devenido un recital de rock.

⁴⁷ Stalpaert es una de las investigadoras más prolíficas en Bélgica y Europa, pertenece a la Universidad de Gante, y es una referencia insoslayable sobre el teatro contemporáneo, y más en relación con uno de los autores aquí estudiados, ya que es especialista en Lauwers.

tradicionales con los que se analizaba el texto dramático, sin cuestionar las “intenciones” (*Anspruch*) del texto, olvidando el potencial estético e innovador (Trastoy, 2009 y 2012).

En síntesis, el logocentrismo y el modelo literario del teatro quedan relativizados, aunque no eliminados. Por el contrario, ya en 1997, Poschmann advierte que desde la década del 80 el texto ha adquirido nueva fuerza. Y sabemos que en los últimos años en el teatro los escritores “de plateau” (Tackels, 2005) adquieren protagonismo, redescubierto el potencial del texto como materia experimental.

Lehmann. El teatro postdramático o el estallido

Inserto en este debate, Hans-Thies Lehmann separa dramaturgia de teatro, ya no son sinónimos. Se inscribe en la línea de los trabajos de Wirth y Poschmann, retomando varios de los aspectos ya mencionados, siendo aún más radical que ellos en sus afirmaciones. Por otra parte, toma para su investigación un corpus más amplio que el de sus colegas, analizando la producción de Europa y los Estados Unidos, lo cual amplía el alcance de su propuesta analítica y reflexiva. Lehmann, al igual que Poschmann y Wirth, entiende por teatro postdramático a la producción teatral que ya no se atiene al paradigma tradicional en el que el texto (dramático literario) precede la puesta y la condiciona. Para el investigador alemán, es fundamental diferenciar y separar el género dramático del teatro, es decir, entender que estos conceptos no funcionan ya como sinónimos en las producciones analizadas, todas posteriores a la década del setenta, Véase Swyzen (2014), Tackels (2005), Cornago (2006).

El término “puesta en escena” da cuenta de una concepción tradicional de texto que es la base y causa necesaria de una puesta en escena. Lehmann utiliza el término postdramático para obras “sin una base textual dramática” por lo que en ellas se desarrolla una estética de la puesta y se establecen diferentes relaciones

entre lo que acontece en la escena y en el público, generando efectos en el espectador, sea a través de lo actoral, espacial, visual y sonoro. Aunque se trata de los procesos de extrañamiento hay que diferenciar estos procedimientos del concepto de teatro épico de Brecht, que sigue siendo un teatro dramático, ya que se atiene a una fábula, a pesar de que se distancie de lo aristotélico. Las obras descritas por Lehmann también carecen de ilusionismo y teatralidad naturalista, aunque se concentran más en la puesta en escena que subraya el proceso comunicativo entre actor y espectador, con foco en la *autopoiesis* en cada puesta. El investigador argentino Jorge Dubatti (2009, 2013) considera la postvanguardia en obras que destacan por el convivio teatral, ese encuentro vital que desde la escena busca sensibilizar al público, mover sus emociones, reflexiones, sea desde la dirección, lo actoral o la propia instancia espectacular como presencia. Y, a diferencia del teatro “político” de los setenta (tanto en Bélgica, ya hemos mencionado algunos factores históricos y de política lingüística que incidieron en ello, así como en Argentina, en un teatro de postdictadura (véase Dubatti (2006, 2008b, 2008c); Trastoy (2009, 2012), Musitano, (2011, 2015, 2016). la relación entre teatro (arte) y política no se encuentra aquí (solamente) en la temática y el contenido, sino que el gesto político está en el proceso de la puesta en escena que “debe ser interrumpido y concientizado “en su regularidad.”

It does not make sense to ask ‘what is political theatre?’ (...). Political content does not in itself make theatre political. Schiller’s *Mary Stuart*, and many Shakespeare, Büchner, Ibsen plays have a political content. In this wider sense theatre is nearly always ‘political’ in one respect or another. On the other hand we have learnt that the formal principles of epic theatre, distancing and narration can be used very effectively without theatre becoming political in any way. The epic form of theatre is not therefore a valuable definition of political theatre either. Epic dramaturgy does not automatically make theatre political. The problem is exactly that much of the time, the most political, or even revolutionary content or impulse in a theatre may not, and in fact does not have the slightest political impact. The question has shifted: we have to ask ‘what makes theatre political?’ – not ‘what is political theatre?’ It is not a question of subject and theme; it is not even a question of aesthetic form anymore. It is a question of the reality of the theatrical act. Theatre can be considered as a kind of speech-act, a performance act, an act of communicating. Those elements, work procedures, modes of perception, structures of communication which produce the theatre situation in such a way as to turn it into a political reality have to be considered.

[No tiene sentido preguntarse “¿qué es teatro político?”. (...) El contenido político no convierte en político al teatro. *Mary Stuart* de Schiller y muchas obras de

Shakespeare, Büchner e Ibsen tienen un contenido político. En la acepción más amplia, el teatro casi siempre es “político” en algún sentido. Por otro lado, hemos comprobado que los principios formales del teatro épico –el distanciamiento y la narración– pueden ser utilizados de manera muy efectiva sin que el teatro se convierta en lo más mínimo en político. Por ello, la forma épica tampoco es una definición válida de teatro político, la dramaturgia épica no hace político al teatro de manera automática. El problema es precisamente que muchas veces el contenido más político o más revolucionario en el teatro puede no tener y de hecho, no tiene el más mínimo impacto político. La cuestión ha cambiado. Debemos preguntarnos ¿Qué hace que el teatro sea político? Y no ¿Qué es teatro político? No se trata del tema o asunto; ni siquiera se trata ya de la forma estética. Se trata de la realidad del acto teatral.

El teatro puede considerarse un acto de habla, un acto performático, un acto comunicativo. Hay que tener en cuenta aquellos elementos, procedimientos de trabajo, modos de percepción y estructuras comunicativas que generan una situación teatral de modo que se convierta en una realidad política] (Lehmann, 1998: 11).

Este devenir político y los “elementos, procedimientos de trabajo, modos de percepción y estructuras comunicativas” son los que nos interesan en el convivio para analizar en las obras, centrándonos en el uso del lenguaje como una de las estrategias y gestos políticos. Se trate de aquello que interrumpe el flujo de la comunicación, para que el tartamudeo del actor sea un “tropezar” en el espectador y genere una conmoción (tal como advertía Barthes ante el teatro de Brecht). Ese tartamudeo y tropiezo se dan gracias a la tensión entre la forma dramática y su tensional presencia/ausencia. Podría entenderse como ese “hacer teatro con los fragmentos después de destruir todo”, según palabras de Jan Lauwers (2013) o como ese paisaje más allá de la muerte, de Müller, con el cual cita Lehmann:

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 postdramático: 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, 2010: 17).

Un estallido en la puesta, presente en el convivio, restos de una explosión que fue (en las vanguardias se buscó dismantelar todo el aparato representativo y mimético). Tackels postula que todo elemento significativo puede tener lugar en el trabajo de la escena. No hay una voluntad de hacer una tabula rasa, perduran las ramas moribundas. Se trata ahora de poner en escena, a la luz plena, todo lo que el drama ha dejado sin respuesta (Tackels, 2005: 16-17).

En la obra está presente la ausencia que se “recuerda” mediante ese estallido y se constituye lo que Lehmann define como cesura. En oposición al ideal aristotélico de unidad de la obra teatral el teatro postdramático estalla, se fractura, rompiéndose entonces la unidad del discurso que sostiene este tipo de obras, dando cuenta de la necesidad de exponer/presentar ante los ojos del público el mundo en el que vivimos que, para ser relatado, mostrado, presentado, ha perdido todo hilo lógico; por lo que el recorrido será de fragmento en fragmento, con esas esquirlas narrativas. La obra de arte como unidad cerrada y orgánica, fundada en el logos y en la analogía con la “realidad” se abre, la frontera entre el mundo y el modelo se desdibujan, disolviéndose las certezas que implicaba ello.

Por otra parte, en las obras de nuestro corpus veremos de qué manera se cuestionan los discursos monolíticos que buscan constituir unidades de sentido e identidades dentro de las naciones europeas, en nuestro caso concreto, de Flandes en Bélgica, y cómo con ese cuestionamiento se permite pensar el rol del espectador como ciudadano en y para la sociedad. La anagnórisis, propia del ciudadano, en la polis griega, retomada por los dramaturgos de occidente y reformulada por siglos es la unidad/*übersichtlichkeit* que estalla. Si la anagnórisis constituía ese profundo efecto de reconocimiento, vinculado directamente con el conocimiento del conflicto, actualmente ese momento reúne el impacto del reconocimiento con la pérdida absoluta de sentido, se abre un hiato entre ese “Yo soy el hijo y asesino de Layo” –tal como cita Lehmann (2008: 61)– y el espacio de incomunicabilidad ante lo que se ha fragmentado. Es decir, el momento del reconocimiento abre una cesura, interrumpe el reconocimiento, porque ya no es válida la representación del mundo, no la convalidan ni las figuras, ni el conflicto presentado. Constatados estos cambios Lehmann hace el mismo recorrido de Poschmann considerando la revolución artística de principios del siglo XX, cuando los manifiestos y las producciones de las vanguardias históricas generan una crisis de la teatralidad, y del discurso, del teatro aportando una nueva concepción con la autonomía del teatro como práctica artística independiente, presentando un teatro de la experimentación, especialmente a partir de una cesura del logos o de su insuficiencia para dar cuenta

del mundo. Toma otro momento clave, con la irrupción de los nuevos medios, los antiguos devienen autorreflexivos. Otro factor en el desarrollo del arte, dice Lehmann (2008: 80 y ss), es la descomposición que genera una dinámica de transformación. Después de que la representación en las artes visuales se separara de la experiencia del color y la forma, atravesando el proceso de abstracción, aquellos elementos individuales replegados sobre sí mismos ganan en dinamismo y aceleración. La descomposición de la totalidad de un género en sus partes individuales, generó el desarrollo de nuevos lenguajes formales. Aquello que tradicionalmente estaba unido en el teatro ahora es concebido como realidades teatrales autónomas (el lenguaje verbal, el del cuerpo, el del espacio, entre otros). En su autonomización, todas las capas o lenguajes particulares adquieren nuevas posibilidades de presentación.

A partir de los procesos exploratorios se produjo una “reteatralización” –una “concentración en lo teatral por oposición a la representación literaria, fotográfica o fílmica del mundo” (Lehmann, 2008: 263)–. En este sentido entendemos que el investigador alemán, ante la creciente inmaterialidad, rapidez y superficialidad de los medios de comunicación, oponga la materialidad de la práctica teatral.⁴⁸ La puesta en escena de una obra implica la presencia de elementos “pesados”, y se toma a “La lengua como objeto de exposición” (Lehmann, 2008: 268)⁴⁹ de una organización y una administración, de un trabajo artesanal que hace que esta práctica no sea la propia de un medio masivo, sino la de un espacio reducido de comunicación. La puesta en escena es un encuentro real, en un momento y en un lugar determinado, y la materialidad de esta práctica es también una interrupción del flujo de información habitual en los medios.⁵⁰ La comunicación que se lleva a

⁴⁸ Es interesante pensar en ese sentido la definición de espectáculo de Debord: “El espectáculo es el discurso ininterrumpido que el orden presente mantiene consigo mismo, su monólogo elogioso. Es el autorretrato del poder en la época de su gestión totalitaria de las condiciones de existencia”. (Debord, 1967: 25). A ese monólogo se opone la polifonía de voces material en escena (Lehmann habla de “Polylogue” [polílogo] (2008: 263). Retomaremos más adelante dicha propuesta, al analizar las obras.

⁴⁹ Veremos cómo Lauwers lleva eso al extremo en sus obras, con canciones en otras lenguas, textos que se exponen, la textura de la lengua otra que no se comprende.

⁵⁰ Es notable, como en todo espectáculo en escena, sea uno de los escasos momentos, en que se nos pide que apaguemos los celulares, esas extensiones de nosotros mismos que nos mantienen ‘conectados’ al mundo y durante una hora o dos, al menos, nos desconectamos del flujo virtual para encontrarnos solamente reunidos con los otros en lo convivial.

cabo en la situación teatral está formada por procesos complejos subordinados a los aparentes inconvenientes de dicha materialidad que permiten reflexionar acerca del teatro y del lenguaje. Por un lado, el texto dramático deja de ser el principio estructurante de la representación, ya no sucede un discurso entre personajes, sino que se genera una teatralidad autónoma. La preeminencia del texto cede ante otros elementos, tales como el aspecto visual, musical y rítmico, la experimentación, o el trabajo actoral y la fisicalidad. Esta autonomización del lenguaje y la pérdida de centralidad del habla pueden adoptar diferentes aspectos, a menudo en pos de una “descomposición de toda coherencia estilística y lógica”, que se opone de esta manera al desgaste y la desvalorización de la lengua, presentando el elemento textual del mismo modo que se expone un *ready made* de Duchamp (Lehmann, 2008: 266). Otro ejemplo de ello es el uso de la narración que sustituye las acciones de las figuras en la escena. O bien su uso no representativo, como sonido, como textura sonora, como tipografía proyectada en una pantalla. Dicha autonomización del lenguaje permite poner en escena la superficie material del lenguaje, lo significativo, que sustituye el diálogo que antes sostenía la interacción entre los actores y el público y hacía avanzar la acción (recordamos la hipótesis de Wirth (1980), acerca del giro “del diálogo al discurso”. Los actores enuncian sus parlamentos y aparentemente surge un diálogo entre los personajes, ligeramente desfasado, que crea una “cesura” en la comunicación, ejemplo del estallido al que antes nos referimos y a la coexistencia de formas tradicionales “moribundas” o intervenidas. Veremos en *Tiranía del tiempo*, obra de Paul Pourveur cómo opera la bomba que estalla en un momento y que por ese estallido, previo a la obra, que se representa/presenta/recuerda/proyecta. En esta obra, desde el comienzo, la acción está “hecha jirones”. Análoga al alfiler japonés de Barthes, este uso del fragmento es un instrumento para recordar “de dónde se viene”, no para responder dialécticamente, porque ese gesto se absorbe y se anula, cito: “una rasgadura pasajera y recurrente” (Barthes, 2009:364), que no intenta establecer otro discurso alternativo sino analizar y romper la estructura del lenguaje, la lógica y el funcionamiento que se encuentra detrás. “Develar” ese mecanismo “no consiste

tanto en retirar el velo como en descomponerlo”. Ese hacer se combina con la repetición y la fragmentación, las que hacen visible el funcionamiento verbal y permiten reflexionar acerca de la comunicación, generando una sensación de incompletud.

Entonces, el estallido que deviene cesura interviene el discurso y genera una interacción material con el espectador, diferente de la recepción de información, característica de la comunicación mediática contemporánea. Sabemos que el concepto de cesura en el teatro ya fue utilizado en el siglo XIX por Hölderlin (1967), en sus trabajos sobre la tragedia griega. Según Lehmann, se trata de una “irrupción contrarrítmica” que escapa a la representación y a la lógica, en donde “no aparece el cambio de la representación sino la representación misma” (Hölderlin, 1967:1056). Esta cesura que Hölderlin encuentra en la tragedia griega hoy nos permite analizar en el teatro contemporáneo los silencios, hiatos y omisiones que abundan en los textos y en las puestas en escena, tal como en trabajos anteriores hemos realizado (van Muylem, 2013).⁵¹ Stefan Hertmans también ha retomado la categoría de cesura en *El silencio de la tragedia* (2009) y en su tesis doctoral (2010). Dice Hertmans, en su ensayo:

La “cesura” es precisamente ese momento en el que el movimiento dialéctico hacia el opuesto liberador se ha hecho imposible, eso que Hegel llamaba “*Aufhebung*.” Jacques Derrida escribió sobre Celan: “aquí ya no hay ninguna contradicción dialectizable (...). La Cesura (...) no se deja reducir o *aufheben*.” El significado de ese abismo abierto de forma dolorosa radica precisamente en el hecho de que seguirá murmurando, hablando, tartamudeando sin cesar, respirando con la garganta cortada; la imagen me lleva a pensar en uno de los muñecos, mágicamente murmurador, del artista español, fallecido prematuramente, Juan Muñoz, que sigue siendo ininteligible incluso si acercas el oído a su extraña y zumbante cabecita. (Hertmans, 2007: 62).

Ese tartamudeo que deja oír la interferencia en la ausencia de la palabra, es lo que Lehmann llama poética de la perturbación o *Störung* (2008: 264 y ss). Es decir, se trata de un uso aparentemente inadecuado o “amateur” de la lengua, que genera un *shock* en la recepción. El texto deviene un “cuerpo extraño”, como “la realidad fuera de la escena”. En una estética en que se incorporan cada vez más elementos

⁵¹ En el libro “El silencio como línea de fuga” (2013), resultado de la investigación para la tesina de licenciatura, analizamos esta función del silencio en la obra *Mujeres soñaron caballos* de Daniel Veronese (2000).

“trucos ópticos, la combinación de video, proyecciones” el teatro ha expandido sus fronteras y el texto parece ser el elemento necesario para no “perderse en la (auto)tematización continua de la *opsis*”, tomando del texto su cualidad de resistencia. De esa manera lo verbal/textual no ilustra sino que se desarrolla en otros lenguajes en la escena. Hay una “una perturbación textual” en la escena, ese agente externo que es el lenguaje invade el escenario y se expone en él (Lehmann, 2010b).

Deleuze. Lo figural o la opacidad

Lo figural es un concepto que nos permite analizar la tensión corporal en la puesta en escena de las obras. Este concepto que Deleuze (2009) propone en *Lógica de la sensación*, sobre la obra de Bacon, describe lo que denomina “pintura figural”, como una alternativa a la figuración, en tanto puesta en escena de un motivo o tema, y en correlación también a la abstracción, pues ambas modalidades están “dirigidas al cerebro”, siguen una lógica de la sensación y no del logos. Deleuze descubre en Cézanne y Bacon una pintura dirigida al cuerpo, que genera una subversión de los sentidos y los distintos órdenes sensoriales, un trastorno que los mantiene en constante turbulencia partiendo de una “unidad rítmica de los sentidos” que “supera al organismo” en un “cuerpo sin órganos” que se opone al organismo como estructura, es decir, que se trata de una “oposición de la representación orgánica del arte clásico” (Deleuze, 2009: 52).

En ese sentido, en lo figural surge la posibilidad de permanecer en silencio. Pensamos ese silencio como estructural, como una materia semejante al silencio en la música, del cual tiene necesidad el auditor para escuchar la obra, y al blanco en la hoja, que permite dibujar el trazo. El silencio es entonces temporal (una pausa, un tiempo) y en un sentido plástico, espacial (un blanco, un vacío) y no un velo interpretable. Recordemos cómo define Pavis el silencio: “El silencio no es una cosa ausente, es una ausencia cosificada, integrada a la música y la materia de las

palabras. Más que un tema, el silencio es un problema técnico, una manera de constituir y de leer el texto” (2001: 174). En este sentido pensamos la cesura en las obras de los autores flamencos, el silencio en el blanco y en la interferencia, a través de la materialidad de la palabra expuesta. Esto *figural* introduce una cesura por el silencio, lo fragmentario y la repetición que interrumpen la linealidad. Proponemos un recorrido similar a las de quien observa un cuadro, considerando diferentes planos y centros, como veremos en las obras, tanto en el texto como en las puestas en escena. En ese sentido, el texto no es un material por “descifrar” sino un paisaje (textual) por recorrer en su materialidad, al igual que en la puesta, incluyendo la posibilidad de no leer la obra como si fuese un texto sino de ver el espacio que este texto ocupa, recorrerlo como una figura geométrica, como un cuadro, no como un mensaje cifrado. Lo *figural* es el texto que está presente en su materialidad concreta, vemos los acontecimientos plásticos y no leemos, miramos el texto como un cuadro, la letra como una línea, un dibujo. Lo *figural* es *opacidad* porque no trasluce el significado, pero permite ver, mirar, la palabra (y el silencio) como materia. Es *evento* (singular) porque no re-presenta.⁵²

Barthes, la conmoción o el cascabel

La interferencia que opera como cesura (Lehmann, 2008: 263), Barthes (2009) la describe como un “desplazar lo que nos viene dado”, y que es producto de una “conmoción”. Se trata de crear “una apertura que fisura la costra de los lenguajes (...), aleja la representación sin anularla” con lo cual se genera una ruptura de la continuidad, un desplazamiento, “una rasgadura pasajera y recurrente”, que no intenta imponer otro discurso alternativo sino analizar y romper la estructura del lenguaje y la lógica o funcionamiento que se encuentra detrás. Antes decíamos con Barthes que “Desvelar el mecanismo de algo no es retirar el velo sino sobre todo descomponer esa capa” y que la repetición y la fragmentación visibilizan y

⁵² Trabajamos este aspecto en relación con el silencio en el texto y la puesta en escena de *Mujeres soñaron caballos*, de Daniel Veronese, en la tesina de licenciatura en Letras. Véase van Muylem, 2013: 91 y ss.

desnaturalizan procesos de comunicación estratificados. En el funcionamiento comunicativo naturalizado interviene todo aquello que leemos y escuchamos, que nos recubre “como una capa, nos rodea y nos envuelve como un hábitat propio: la logósfera” (Barthes, 2009: 363 y ss.). Esta logósfera nos viene dada por nuestra época, nuestra clase, nuestro oficio; constituye una “premisa” del sujeto. Por lo tanto, cuando se ejerce la ruptura, se desplaza lo que nos viene dado y se requiere necesariamente de una conmoción que sacuda “la masa equilibrada de las palabras”, para romper la estructura del lenguaje (“toda estructura es un edificio con distintos niveles”). Barthes analiza la obra de Brecht y afirma que busca generar una conmoción en el espectador, que funciona de modo mucho más “realista que la subversión.”

Este gesto dinámico se puede aplicar para conocer el teatro posterior y la crítica del arte permite comprender el gesto que rasga la envoltura, eso que abre una grieta del lenguaje verbal, que deshace y diluye la viscosidad de dicha logósfera. El arte crítico es un arte que “rompe la continuidad de los tejidos de palabras, aleja la representación sin anularla.” La conmoción desnaturaliza toda re-producción y no se trata de imitar, sino de presentar un desfasaje, una producción desplazada: “que hace ruido.” Para lograr este desfasaje que desliga el signo de su efecto se debe agregar algo: como antes dijéramos Barthes utiliza la metáfora del “alfiler japonés”, ese alfiler de costurera provisto de un cascabel “para no olvidarlo en la tela.” El modo en que se logra la ruptura del tejido consiste en dejar esos cascabeles, o sea, agregarles a los signos un leve tintineo, un eco que nos recuerde de dónde proviene el trabajo con el lenguaje y cómo se lo ha hecho. Por ello, también propone no pensar en una semiología sino en una “sismología”, por que genera una conmoción. Si el gesto crítico sólo crea una nueva estructura, otra envoltura, entonces fracasa y es más necesario reflexionar acerca de la envoltura que nos rodea, acerca de los mecanismos automatizados, un hacer ruido destacando los mecanismos, y no establecer una alternativa desde un despliegue contestatario.

Para pensar lo antes dicho nos interesa referirnos al grabado de M. C. Escher (1898-1972), *Las tres esferas* (imagen 8), porque en él observamos tres esferas del

mismo tamaño sobre una superficie lisa, opaca, al parecer, una mesa. La esfera de la izquierda es transparente, la segunda espejada refleja al dibujante, (re)creando la imagen y por ello es a la vez observador y observado (por quien mira el cuadro), y la tercera esfera es opaca, no permite ver. Esta conjunción de esferas son un modo de reflexionar acerca de la representación, en nuestro caso, sobre las esferas del discurso y del arte: vemos que el artista con el dibujo (luego grabado) de lo que observa abre una infinita puesta en abismo, y que las esferas transparentes reflejan a luz y deforman lo que las rodea. Y si son opacas, obstaculizan la mirada, son un muro. Están entre la mirada, los recursos del artista, los modos de develar el discurso y los mecanismos de representación, con el mismo grado de autorreflexividad que presentan las obras de teatro de nuestro corpus.

En ese mismo sentido, vemos que con respecto a las vanguardias históricas se ha desplazado lo emancipatorio a un gesto, a la materialidad escénica y generan un dinamismo crítico que conmociona al público. La ruptura no va contra un sistema, sino contra aspectos específicos y relevantes, contra la naturalización del discurso que se da en el encadenamiento, la homogeneización, que genera una masa uniforme que no comunica y en la que los errores se perciben como una verdad. Brecht repasaba el proceso de encadenamiento, del discurso encadenado, controlado, fijado para cuestionar las lógicas o pseudológicas del discurso, su teatro épico ataca la ilusión de la unidad del logos, genera una sensación de seguridad, que busca una transformación sistémica. Esta concepción transformada nos sirve para pensar el teatro flamenco hoy, en el que se expone la materialidad de la palabra para generar un cimbronazo en el lector/espectador, interrumpiendo el encadenamiento de una misma lengua con la introducción de otra, o de la misma, sea por la repetición, el silencio, para cuestionar la naturalización de construcciones culturales, sean la lengua, los estados nacionales, las identidades sociales...

Eiermann. El obstáculo

Si Lehmann opone la materialidad del teatro a una sociedad de tecnología y comunicación inmaterial, André Eiermann, en su trabajo *Teatro postespectacular* (2009), contrapone lo mediato de la representación teatral a la inmediatez de la comunicación en una sociedad en la que reina el “hiperespectáculo” permisivo y la (omni)presencia. En su trabajo analiza las obras de artistas que despliegan el potencial crítico de la representación, no subrayando la inmediatez del acontecimiento teatral (un concepto más próximo al análisis del teatro postdramático, en el que predomina lo autobiográfico y la vida parece reemplazar al arte en la escena), sino a través de la ejecución de una “mediatez”, imposición de un algo que impide la comunicación directa y la suspende. Si bien continúa la línea de trabajo que propone Lehmann, Eiermann (2009) define la relación que se establece en la re-presentación no como dual (escena-sala) sino como una tríada conformada por el artista, el receptor y además, por un orden simbólico que asigna a cada elemento el rol correspondiente y establece la relación entre ambos. En la actualidad, dicho orden simbólico ya no está intacto y sus fisuras se reflejan en una recepción voluble, alterada, sobre la cual se reflexiona cuando se presentan las violaciones a las convenciones teatrales tradicionales. La presencia de esta tercera instancia simbólica fisurada se hace evidente en la práctica de un teatro que es posespectacular cuando los artistas/actores desaparecen de la escena o sólo son visibles para el público a través de una mediación tecnológica, como una pantalla sobre la cual se proyectan sus movimientos, creándose una particular “Cámara Gesell”, que funciona como un teatro de sombras, o que a través de una voz en off se presenta lo teatral. Eiermann sostiene que de esta manera se suspende el carácter difuso del discurso y el reinado del espectáculo, y podríamos decir, que se suspende la sintaxis, de la misma manera que en Hölderlin, o como a partir de Adorno (1974) puede reflexionarse.

A diferencia de la propuesta de Debord (1995), de una “búsqueda antiespectacular de una salida en la inmediatez” que ya habría sido incorporada al

sistema, Eiermann (2009:16), postula que para la suspensión del carácter difuso del discurso se requiere de una precisión contraria al discurso del espectáculo. Se busca entonces una salida de dicha inmediatez en lo que Lehmann ha llamado la “materialidad” y lo “pesado” de la escena teatral postdramática. La interrupción de la percepción mutua de espectador y actor es la mediación o la cesura necesaria para la reflexión, es la fractura (del flujo del discurso, del supuesto diálogo “cara a cara” que dicen ofrecer los medios y las redes sociales), o la privación (de la percepción del otro) lo que crea espacios vacíos que deberán ser recorridos por el espectador. Se establece la interacción para un teatro ciudadano, vinculado con el espacio de producción. Esta fractura también se puede leer en el texto escrito y observar en el cuerpo de los actores en la escena, en la puesta en escena misma.

Adorno. La parataxis

Si antes hablamos de pintura, con Bacon y Deleuze, ahora el nexo de la abstractización del teatro (o autonomización representacional) será la relación con la música y la poesía, y haremos la reflexión estética con Theodor Adorno y la línea de Jena, quien expresa:

La gran música es síntesis sin concepto; ésta el arquetipo de la poesía tardía de Hölderlin, lo mismo que la idea de canto de Hölderlin es estrictamente válida para la música, naturaleza liberada, manante, que, ya no bajo el hechizo del dominio de la naturaleza, se trasciende precisamente por ello. El lenguaje está, gracias a su elemento significativo, en el polo opuesto mimético-expresivo, encadenado a la forma de juicio y frase, y por tanto a la función sintética del concepto. A diferencia de lo que sucede en la música, en la poesía la síntesis sin concepto se vuelve contra el medio: se convierte en disociación constitutiva. Por eso la lógica tradicional de la síntesis no es sino delicadamente suspendida por Hölderlin (Adorno, 2003: 452).

En la poesía de Hölderlin el concepto no es dejado de lado sin más, pues la poesía también está supeditada al régimen de la sintaxis. Los elementos “musicales” del lenguaje poético, como la métrica, la rima, las aliteraciones y la materialidad de la escritura son, sin embargo, una resistencia a la reducción que produce lo conceptual, En el caso de Hölderlin, además, recordamos que su escritura era

manuscrita, en hojas de gran tamaño y con tintas de colores, y que esa materialidad visual se impone aún más sobre el concepto (*Begrifflichkeit*). Adorno define la poesía tardía de Hölderlin como “... de tendencia anticlasicista, resistente a la armonía. Lo alienado es, en cuanto no ligado, tanto brusco como fluido” (Adorno: 2003b, 455). Y sostiene que el poeta, al igual que Beethoven, yuxtapone elementos que no tienen absolutamente ninguna relación entre sí (como ocurre en la “variación en movimiento” en el cine de Godard, sin que esta sucesión de elementos se inserte en un orden superior “en una armonía” superior. A esta forma de componer Adorno la denomina parataxis, usando la acepción gramatical, la yuxtaposición de elementos o frases equivalentes, que a diferencia de la hipotaxis que inserta oraciones subordinadas dentro de otras oraciones principales.⁵³ Sin embargo, Adorno no sólo se limita a analizar la sintaxis, porque la parataxis es clave para la escritura que se niega a someterse a una unidad superior. En este procedimiento constructivo los elementos individuales conservan su singularidad y oponen su presencia a una lectura interpretativa del poema como aparente unidad.

La “disociación constitutiva” que menciona Adorno supone una sintaxis que se suspende. Y el teatro flamenco contemporáneo encontramos una anulación de la jerarquización de la palabra por sobre la escena, generando una tensión entre el orden esperado y la “ordenación” expuesta ante el público. Es por ello que la categoría de parataxis permite pensar la cesura a la que antes nos referimos, tanto en el plano textual como en el de la puesta en escena, mostrando qué alteraciones se presentan ante la sintaxis y la unidad del lenguaje. No se trata ya de una síntesis de la dialéctica sino de una permanente tensión, porque dicha oposición no se resuelve, ni en el contenido ni en la forma, ya sea por el carácter fragmentario, o por la repetición, y con la simultaneidad no se llega nunca a crear una forma cerrada: en las puestas en escena flamencas la tensión es permanente, el ojo se

⁵³ En alemán la oración principal o *Hauptsatz* se diferencia estructuralmente de las oraciones subordinadas o *Nebensätze*. Como ejemplo de una construcción formal hipotáctica Adorno cita a Thomas Mann, cuyas oraciones abarcan párrafos enteros, en la construcción propia del alemán que suspende el sentido hasta el final de la frase, espacio en donde se dice la acción. Por otra parte, un ejemplo de escritura paratáctica puede tenerse con el mismo Adorno, ya que tiende a yuxtaponer elementos de igual valor sintáctico y no construir con elementos subordinados. Esta elección formal da cuenta de la visión de mundo del autor y posibilitan establecer la relación Mann-Adorno-Hölderlin.

mueve, inquieto, no puede descansar, sufre continuas distracciones, interrupciones y cesuras. En ese sentido se cuestiona, desde la forma, el predominio de la palabra, del logos y de la fábula. Siguiendo el debate, una cita de Óscar Cornago:

La relación entre la palabra y la escena se ha convertido en uno de los ejes más controvertidos en la discusión de las vías de renovación teatral. Esto no es un azar, porque el texto escrito, más allá de su importancia en el teatro occidental, ha sido el medio de representación dominante en esta cultura, continente y símbolo del saber, de la verdad y la razón, elementos a los que se apela para legitimar cualquier sistema de poder, que necesita un sistema de representación. (Cornago, 2006).

El modo de representación tradicional es hipotáctico, lógico, cerrado, mientras que observamos en las obras de nuestro corpus una continua interrupción, fragmentación, cesura que se introduce en la sintaxis e intenta reflexionar acerca del hecho y las posibilidades de la representación, para lo cual busca la confrontación del mecanismo de la mimesis con algún tipo de límite. Es decir que se interpela desde la alteración de la forma. La conmoción se genera en esta interrupción, simultaneidad, fragmentación.

Tackels. Escribir para la escena

Para pensar la escritura de este tipo de textos dramaturgicos (Danan, 2012)⁵⁴ nos sirve pensar en el concepto de *écrivains de plateau*, “escritores de escena”, de Bruno Tackels.⁵⁵ En este teatro en el que la puesta en escena no se halla al servicio del texto (literario, dramático), el centro del dispositivo teatral, este “escritor de escena” es:

Un écrivain d'un genre particulier, medium et la matière proviennent essentiellement du plateau, même si de nombreux éléments peuvent organiquement s'y déployer. (...) le texte provient de la scène, et non du livre. Il ne s'agit pas forcément d'improvisations, bien au contraire : les mots s'inscrivent en une construction essentiellement mûrie dans l'espace et le temps du plateau.

⁵⁴ Entendemos con el investigador francés la dramaturgia como “movimiento de tránsito de las obras de teatro hasta llegar a la escena” (Danan, 2012: 13). Ver también: Fobbio 2016b y Musitano, 2016.

⁵⁵ Investigador belga, discípulo de Lacoue Labarte, docente en Rennes II. Autor de la serie “Écrivains de plateau”, para la editorial francesa Les Solitaires intempestifs. El número 4, por ejemplo, está dedicado a la obra de Rodrigo Garcia (2007).

[Un escritor de un género particular; el medio y la materia provienen esencialmente de la escena, aunque numerosos elementos puedan desplegarse orgánicamente en ella. La verdadera diferencia radica en el hecho de que el texto proviene de la escena y no del libro. No se trata necesariamente de improvisaciones, por el contrario: las palabras se inscriben en una construcción, en esencia, madurada en el espacio y el tiempo de la escena] (Tackels, 2005: 13-14).

Es decir, el texto se escribe desde, en y para la escena, “madura” en ella. Por ello es importante el uso de la preposición “de”: no es para la escena o por la escena, el escritor “pertenece” al espacio escénico, y su texto se genera y presenta en ese tiempo y en ese lugar se halla en coexistencia y tensión con otros lenguajes. Eso se manifiesta también en los propios textos, tanto en las publicaciones en forma de libro como en los manuscritos cedidos por los autores. En ningún caso hay demasiadas acotaciones, no se leen frases tales como “se enciende la luz” o “se aleja”, ni menciones acerca de las demás disciplinas artísticas o de la escenografía. Es decir, el texto escrito para la escena –desde ahora, emplearemos para distinguirlo del dramático el vocablo dramaturgico e indistintamente el término en francés *de plateau*– interactuará con los demás discursos o textos (danza, video, música, espacio, proyección de sobretítulos). Asimismo, es importante descartar que, como ya mencionamos las publicaciones son siempre posteriores a la puesta en escena, pero eso no señala que el texto dramaturgico solo opere como registro. Esta práctica del texto *de plateau* que observamos tanto en el caso de los dramaturgos directores (Fabre, Lauwers) como de un escritor que es dramaturgo por encargos (Pourveur), es una escritura “de la escena”. Dice el investigador español, siguiendo a Lehmann:

Esto no quiere decir que no pueda existir una obra dramática previa al proceso de creación teatral o que se vaya escribiendo a medida que este avanza; pero el tipo de relación que la obra teatral establece con el texto dramático es de interrogación acerca de la verdad de esa palabra, de modo que esta no funcione de una manera ilusionista, transparente o armónica. La escena hará visible el lugar de la palabra y el acto de la enunciación como presencias marcadas que entran en tensión con el resto de los elementos que habitan la escena (Cornago, 2006).

Existen procedimientos de escritura muy diversos para lograr esta particular tensión: una, la creación colectiva; otra, la apropiación por parte de los actores del texto, sea como adaptación autobiográfica o epocal; o la escritura para actores

determinados (muy usual en Lauwers) o, a menudo, para sí mismo (Fabre). Lo que tienen en común es que lo escrito proviene de la experiencia y que devienen pensamiento en escena –lo cual hace tan autorreflexivas a las obras. Tackels sostiene que “les écritures les plus inventives du moment en passent par ce qui se forme, performe et se transforme á partir du geste initial des acteurs” [las escrituras más inventivas del momento son las que pasan por lo que se forma, *performs* y se transforma a partir del gesto inicial de los actores] (19). En los diferentes capítulos que siguen a este retomaremos y ampliaremos la comprensión del concepto de escritores de escena, para analizar de qué manera el autor de este tipo de textos y, a menudo, los directores de las puestas, dialogan con el gesto del actor o performer para su escritura.

En este tipo de trabajos escénicos, sucede además la disolución de los géneros literarios, ya que su secundariedad temporal con respecto a la escena implica un rechazo y un cuestionamiento de la enunciación del escritor y una invalidación de la jerarquía de géneros (que se acentúa cuando se introduce la cultura pop, textos no literarios, y la discursividad propia del mercado) cuestionando la hegemonía textual:

Une fois que le texte (comme drame) déchu de son rôle hégémonique, l'ensemble des éléments théâtraux s'essaie à construire des nouvelles syntaxes scéniques. La langue postdramatique est d'abord celle d'une mise en scène de tout ce qui fait la scène. (...) le théâtre écrit depuis le plateau ne se soucie plus de la défense d'un territoire pur. Il est au contraire incessamment ouvert aux apports des autres formes artistiques, plastiques, visuelles, musicales, chorographiques et technologiques.

[Una vez que el texto (como drama) ha sido despojado de su rol hegemónico, el conjunto de elementos teatrales intenta construir nuevas sintaxis escénicas. La lengua postdramática es, en primer lugar, una puesta en escena de todo lo que la escena hace. (...) 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).

Flamenco, neerlandés, conflicto de lenguas y escritura

Ya hemos referido antes a la configuración de Bélgica; describiremos aquí brevemente la evolución histórica del conflicto lingüístico para facilitar la comprensión de las elecciones de los autores flamencos al escribir sus obras. La región que ahora es Bélgica sufrió desde la época del imperio romano⁵⁶ ocupaciones de diferentes imperios y lenguas, dejando marcas que se pueden rastrear hasta la actualidad. Tras la independencia de 1830, la lengua oficial en todo el territorio fue la francesa, opción que se impuso debido al mayor poder económico de la región industrial valona, y en rechazo a la lengua neerlandesa de los Países Bajos de los que se independizaban. El francés fue la lengua culta hablada por la alta burguesía residente en Flandes durante mucho tiempo. Muchos autores por nacimiento flamencos, por ejemplo, los simbolistas Maeterlinck (1862-1949) y Verhaeren (1855-1916), escribieron en francés, y pasó mucho tiempo hasta que el neerlandés adquiriera en Bélgica el estatus de lengua oficial.

Resulta importante aclarar que el neerlandés hablado en Flandes difiere de la variante del territorio de los Países Bajos, coexistiendo a su vez una multitud de dialectos, es decir, de variantes regionales. La lengua usada en la vida cotidiana, en la intimidad del hogar y en la calle, el dialecto, difiere asimismo de la lengua hablada en la escuela, las instituciones públicas y los medios, donde se utiliza el denominado flamenco estándar, un neerlandés estándar con variantes locales. Asimismo, destacamos que los dialectos no suelen escribirse, es decir, que en su mayoría son una lengua oral. Las variantes son mucho más complejas, por caos, que las variantes del español y los hablantes flamencos pueden ser considerados al menos bilingües después de su escolarización, por poder comunicarse entonces en dialecto y en neerlandés estándar, según el contexto en que se encuentren.

En cuanto a la legitimidad de uso, debemos recordar que durante mucho

⁵⁶ El nombre Bélgica se remonta a la provincia romana Gallia Belgica (habitada por los belgas, un pueblo antiguo asentado en la región, y conquistado por Julio Cesar en el 57 a.C. (Los belgas lo recuerdan sobre todo por la siguiente frase de su *Guerra de las Galias*: “Los más valientes de todos son los belgas, porque viven muy remotos del fausto y delicadeza de nuestra provincia; y rarísima vez llegan allá los mercaderes con cosas a propósito para enflaquecer los bríos; y por estar vecinos a los germanos, que moran a la otra parte del Rin, con quienes traen continua guerra”).

tiempo se impuso la concepción de que la variante del norte era la estándar y oficial, descalificando las variantes flamencas por considerarlas regionalistas e inferiores, con consecuencias en el plano laboral, intelectual y también en la creación literaria y artística y el mercado editorial. Ahondaremos al respecto en nuestro análisis, a continuación.

Los dramaturgos sobre los que trabajamos escriben en una lengua que por años fue relegada a favor del neerlandés del norte y el francés, por lo que esa elección de la variante local es relevante para comprender cómo deviene en político su teatro, uno de los objetivos que esta investigación se ha propuesto. Por otra parte, es evidente en el alto índice de aprendizaje de lenguas extranjeras de Flandes y la predisposición por abandonar la lengua propia al hablar con el otro, resulta un síntoma de la percepción de la lengua propia como menos valiosa que las extranjeras. Volveremos sobre esta conflictividad y coexistencia de lenguas al detenernos en algunas de las obras seleccionadas.

El proceso de ‘normativización de la lengua’ tiene una tradición más extensa en los Países Bajos que en Bélgica, y las consecuencias aún son visibles en la actualidad. En 1805 se publica una ortografía del neerlandés, la *Nederduitsche Spraakkunst* del lingüista Petrus Weiland (1754-1842), esta se convierte en el material de consulta y referente obligatorio para el uso en documentación gubernamental y en instituciones educativas. Su carácter era netamente prescriptivo, limitado a la lengua escrita que resulta bastante diferente de las numerosas variantes orales, no abarcadas en su normalización. La mayoría de las reglas descritas no se basaba en el uso real sino aspiraba a otorgarle a la lengua neerlandesa un estatus similar al de las lenguas clásicas o del alemán. El ejemplo más evidente de esa estrategia fue la conservación de la declinación, por semejanza con el alemán y el latín, que, sin embargo, ya había desaparecido casi por completo en el uso. La escritura por ello presentaba un carácter artificioso y arcaico en comparación con la lengua hablada. En 1849 se organizó el primer Congreso de Lengua y Literatura Neerlandesa, y se comenzó a trabajar de manera colaborativa entre los Países Bajos y Bélgica para una acción más equilibrada en la confección de diccionarios y manuales de consulta

que, hasta ese entonces, era producto del trabajo solo del país del norte. Sin embargo, pese a la colaboración entre ambos Estados desde ese entonces, en la actualidad el predominio de la variante del norte sigue siendo la norma del lenguaje culto.

En varias obras literarias del siglo XIX se observa un movimiento en oposición a esa artificialidad, mediante una lengua más coloquial y espontánea. El ejemplo más destacado es en este caso Eduard Douwes Dekker (1820-1887), más conocido por su seudónimo, Multatuli (tomado de un pasaje de las *Tristezas* de Ovidio, “mucho he sufrido). Dekker fue funcionario en las Indias Orientales Holandesas, la actual Indonesia, y en su obra más conocida, *Max Havelaar* (1860), denuncia muchas de las injusticias y la explotación por parte de las autoridades neerlandesas de la población nativa. Esta obra no sólo implicó una nueva temática en la literatura sino también una renovación lingüística. Y dado el carácter crítico y denuncias del libro se intentó prohibirlo, sin éxito (van der Meulen, 2002), y hoy es una de las novelas clásicas neerlandesas más leídas y traducidas.

La lengua del entre y la lengua parcelada

En la década de 1960 en los Países Bajos se logra imponer finalmente una norma lingüística denominada *Algemeen Beschaafd Nederlands* (“neerlandés común culto”). Bélgica la recibe una vez más como una imposición externa, dispuesta por instituciones educativas, y su uso se limita a los contextos institucionales formales y a la escritura. Con esta *lingua franca* –artificial para Flandes– se aspira a difundirla entre todos los hablantes cuya lengua materna emplean variantes dialectales, no se logra este objetivo, ni erradicar el uso del dialecto. Sin embargo, genera un fenómeno que está en pleno florecimiento en la actualidad, y es el uso de una lengua que los lingüistas denominan “lengua del entre” (*tussentaal*). Esta lengua surge en las clases más acomodadas que no quieren hablar en dialecto, considerado una forma inferior de la lengua neerlandesa, y la eligen porque no se sienten

identificados con la norma extranjera. Esta lengua, que no es ni dialecto ni “estándar” se ha convertido en un fenómeno complejo, rechazado por parte de lingüistas más puristas, que abogan por la defensa del dialecto “y su riqueza expresiva” y la tachan de “híbrido pretencioso”. En el uso de una lengua “intermedia” se cree reconocer una decadencia del uso estándar de la lengua que se había logrado imponer en algunos espacios. El escritor Geert Vanistendael (Ukkel, Bélgica, 1947) fue uno de los primeros intelectuales que criticaron el uso de esta lengua “parcelada”:

Verkavelings-Vlaams, het is de taal van een nieuwoortig, door en door vals Vlaams zelfvertrouwen, het is de taal die uit minachting voor de spraak van gewone mensen en uit angst voor Nederlands geboren is, een wangedrocht is het, die taal van het nieuwe Vlaanderen, dat blaakt van intellectuele luiheid. Het allerergste is dat het waardeloze Verkavelings-Vlaams steeds vaker door gewone mensen wordt overgenomen. (...) Verkavelings-Vlaams, dat is de taal die gesproken wordt in de betere villa's op de verkavelde grond van onze verminkte dorpen. Het is de taal van de jongens en de meisjes die naar een deftige school gaan en andere kinderen uitlachen omdat die zo onbeschaafd praten.” (Van Istendael 2005: 123).

[El flamenco de loteo es la lengua de un nuevo tipo de autoestima, completamente falaz, es la lengua que nació en el desprecio por el habla de la gente común y el miedo al neerlandés; esa lengua del nuevo Flandes es un engendro que rebosa de pereza intelectual. Lo más grave de todo es que el flamenco de barrio es cada vez más utilizado por la gente común. (...) El flamenco de loteo es la lengua que se habla en los chalés acomodados, en los terrenos de poblados sido mutilados⁵⁷. Es la lengua de chicos que van a una escuela distinguida y se burlan de otros niños por hablar una lengua tan primitiva] (Van Istendael, 2005: 124-125).

Citamos este párrafo porque expone la tensión que se genera entre los diferentes grupos: el dialecto es rechazado por la clase media acomodada, la lengua intermedia, “parcelada,”⁵⁸ es rechazada por los hablantes de dialecto que bien pertenecen a la clase baja, o son intelectuales que defienden su uso.⁵⁹ Asimismo, el francés es rechazado por el hablante de flamenco; y el flamenco en todas sus variantes es considerado “pintoresco” por los habitantes de los Países Bajos, con lo

⁵⁷ El autor hace referencia a un proyecto de urbanización del país que convirtió a los pueblos en ciudades dormitorio para la nueva clase media acomodada.

⁵⁸ Verkaveling es “loteo”, “división en parcelas”, *Verkavelingsvlaams* es la lengua hablada en estos nuevos barrios loteados.

⁵⁹ Hemos observado muchos casos de padres que hablan un flamenco estándar con los hijos y dialecto con el resto de los familiares y su pareja, por ejemplo, para que los hijos “hablen mejor”, con lo cual se crean espacios domésticos en que coexisten diferentes lenguas. Esos hijos, por lo general hablan luego el dialecto del lugar en que van a la escuela, que a menudo es un dialecto diferente del de los padres.

cual los hablantes belgas se autocensuran y desprestigian su propia lengua.⁶⁰ Un aporte interesante a este fenómeno lo ha hecho recientemente el investigador Koen Plevoets, que postula, en la vereda opuesta a Van Istendael, que la concepción de que la lengua del entre, la lengua del loteo, se origina no en la inseguridad respecto del uso del neerlandés, como lo viene sosteniendo la sociolingüística flamenca, sino por una afirmación de una propia identidad nueva, una necesidad de autoafirmación (Plevoets, 2008).

Pensamos este fenómeno de modo comparativo, empleando las categorías propuestas por la lingüista brasileña Puccinelli Orlandi, de “lengua imaginaria” y “lengua fluida”:

Por lengua imaginaria entendemos determinada sistematización gramatical/política del fenómeno lingüístico (generalmente dado al establecimiento de una referencialidad escolar y nacional) y por lengua fluida la forma inmanente, material y discursiva de la lengua (Orlandi, en Gasparini, 2010).

De esta manera: “Se a língua imaginária é a que os analistas fixam na sua sistematização, a língua fluida é a que não pode ser contada no arcabouço dos sistemas e formulas”. La *tussentaal* sería entonces una nueva manera de resistir a la sistematización, una vuelta de tuerca que atiende más al “ladrido flamenco”. Un modo de expresión muy resistido, también en el teatro y tal vez esto se deba a que para algunos usuarios e investigadores carece del valor estético que se le reconoce al dialecto.

Es importante tener en cuenta este conflicto complejo a la hora de analizar los textos del teatro flamenco al pensar, por ejemplo, qué es una lengua extranjera o diferente de la propia, y de qué manera se la percibe por parte del hablante. En el caso de las obras de teatro analizadas, el flamenco que habla el lector-espectador —específicamente, pensamos en el espectador que cada obra construye— es una confluencia del dialecto (la lengua materna primera, percibida a menudo como lengua inculta), el neerlandés estándar, adquirido en la escolarización, más la

⁶⁰ Para más detalles sobre esta problemática, véase Plevoets (2008), Geeraerts, (2001 y 2002), Geerts, G. (1985) Jaspers, J. (2001) y en Argentina, Cepernic y Zampieri, 2016a y 2016b y Cortegoso, 2016a y 2016b

lengua intermedia, sumado al francés con elementos incorporados en el uso y no en la norma y a la vez rechazado por ser la lengua del otro. Por último, a estas (al menos) dos lenguas en tensión se suman el inglés y el alemán. Aquello que se discute en la escena se habla en estas diferentes lenguas, todas ellas coexisten en el arte, como en la calle. Las elecciones estéticas de los dramaturgos son lingüísticas y también políticas, por ello nos resulta pertinente incluir en el análisis esta marca de identidad, que define una posibilidad de comunicarse con el otro, con varias opciones en su rol de actor social/ciudadano/miembro de una sociedad. A lo largo de esta tesis se advertirá que las obras del corpus manifiestan este conflicto de enunciación, no sólo verbal sino también político, ya que implica de qué manera y con qué usos lingüísticos se define el ciudadano flamenco, belga, en un contexto europeo. La tensión atraviesa no sólo el uso de la lengua sino la configuración del sujeto de enunciación, la relación con los demás, y cuáles son los efectos o búsquedas en relación con el lector-espectador.

Observamos que los artistas flamencos, sean teatristas, escritores, dramaturgos, directores, actores, se rebelan contra la normalización impuesta por instituciones foráneas, dando cuenta de un movimiento social que aspira a un reconocimiento de las minorías y lucha contra la discriminación por el uso de variantes regionales de la lengua, en toda su complejidad.

Después de la década del 70 se modifica la denominación de la lengua “estándar” que ahora se conoce como *Algemeen Nederlands* (neerlandés común), ya sin la denominación “culto”, se sugiere con esta acción una mayor apertura –por parte de las instituciones que regulan su uso– a incorporar variantes regionales. En 1983 se funda la *Nederlandse Taalunie* (Unión de la lengua neerlandesa), una institución que unifica la norma de uso y aboga por la unidad lingüística de los Países Bajos, Bélgica y Surinam. Sin embargo, el asiento de la institución es La Haya y la norma seguirá siendo la variante del norte. En Bélgica la relación con la lengua estándar seguirá siendo tensa. El hablante flamenco sigue sintiendo que la variante culta es una lengua impuesta, diferente del dialecto que le es familiar.

Desde Flandes se reclama entonces que la variante propia sigue siendo la

“marcada”⁶¹ en el diccionario: pese a que la ortografía y el vocabulario se revisan constantemente, hay marcas de diferenciación señaladas con la leyenda “uso propio de Bégica”, es decir que la autoridad lingüística sigue siendo Holanda. Un ejemplo claro de dicha discriminación del flamenco es la (auto)censura del pronombre utilizado en Flandes *gij/ge* –que representa un fenómeno similar al del voceo en Argentina– que los hablantes utilizan en la oralidad, y no en la escritura. En lugar de incorporarse su uso como variante –como ha ocurrido con el pronombre vos en Argentina– en el caso de Flandes se lo relega al ámbito privado y en contextos educativos se utiliza el pronombre neerlandés *jij/je* –equivalente al tú para el hablante argentino. En la escuela se aprende a utilizar el *jij* (tú) y a dejar el *gij* (vos) relegado al uso doméstico. El ciudadano flamenco para apelar al otro tiene pues un uso de la lengua escindido, ya en la elección pronominal. La norma sigue siendo un elemento exógeno y genera una resistencia cada vez mayor, también en las producciones literarias y teatrales, a medida que la conciencia de identidad flamenca se diferencia de los Países Bajos. En la década del 60 Flandes comienza a ser más autónoma económica y políticamente y necesita afirmarse como tal en el uso de la lengua. En el análisis de las obras del corpus el aspecto de la lengua sigue presente como elemento de reflexión política. El conflicto, a pesar de ser de larga data, aún no se ha resuelto y por ello podemos observar esas tensiones en obras escritas en la actualidad.

Hoy Flandes es económicamente más fuerte que Valonia y es un socio dentro de la Comunidad Europea que intenta hablar en igualdad de condiciones con los Países Bajos, pero no se ha resuelto el conflicto, por lo cual se siguen escribiendo obras cuya temática es la diferencia lingüística. El país es bilingüe, se fundó desde esa realidad verbal, y con esa escisión interna (flamenca/valona, flamenca/neerlandesa/alemana), por eso es tanto lo que une como lo que separa al ciudadano. Esta conflictividad –identitaria, lingüística, económica, cultural y

⁶¹ Entendemos por no marcado lo que desde, entre otros, Joseph Greenberg, se entienden en lingüística como los elementos que se usan “por defecto” o incluye el término o categoría contrario (como en español, el uso del masculino, el presente y el singular son los elementos no marcados, el femenino, el pasado y futuro y el plural, los marcados. Por ejemplo: “los estudiantes” incluye también a las estudiantes mujeres, “las estudiantes” no incluye al sector masculino). Lo que se considera más cercano a la norma es lo no marcado, lo que se aleja, lo marcado. El tú es no marcado, el vos es marcado.

política— se presenta de maneras diversas en el teatro de nuestros autores. La elección de la lengua en la que hablo, escribo y represento la obra supone elecciones políticas: Fabre a menudo sorprende al espectador con el uso del dialecto o lengua intermedia (2010a). Lauwers (2012) afirma en una entrevista que escribe “en su lengua materna”, pero que “no oye nunca las obras en esa lengua.” En *The blind poet* (2015) tematiza recurrentemente esta cuestión de las diferencias en la oralidad como veremos más adelante: “Grace” en su rol de actriz que actúa de sí misma, habla con acento holandés, después el tono es del flamenco, a veces dice unas frases en castellano; mientras que el actor marroquí habla en neerlandés, inglés, luego, en árabe y su palabra no se subtitula en el espectáculo que vimos en Buenos Aires. Por otra parte, el dramaturgo Pourveur se define como belga bilingüe y así escribe en las dos lenguas, porque “le da igual en qué lengua habla” (2012, 2013). El conflicto lingüístico genera tensión por la coexistencia de diferentes lenguas y voces, tanto en el proceso de la escritura (que, además, realiza a menudo en colaboración, es decir, a varias voces, e incluso usando varias lenguas), hasta la puesta, que puede o no contar con sobretítulos, facilitando u obstruyendo la comprensión.

El flamenco en el teatro: un “ladrido sobre tablas”

En el artículo “Vlaams geblaf op de planken” [Ladrido flamenco sobre las tablas] de 2012, el investigador Erwin Jans (Universidad Católica de Lovaina, Universidad de Amberes) describe un fenómeno que comienza a percibirse en la década del ochenta en Flandes en el teatro, cuando en las producciones teatrales y en las obras escritas comienzan a utilizarse cada vez más frecuentemente los dialectos y las formas propias del flamenco (la lengua intermedia), antes (y aún en la actualidad) relegadas al ámbito doméstico y la oralidad. Jans, parafraseando a Deleuze-Guattari (1978), define el trabajo de estos dramaturgos y dice que escriben “como un perro que escarba su hoyo, una rata que hace su madriguera.” Esta nueva

lengua o lengua renovada sería el “ladrido flamenco”, por el uso desterritorializado de la lengua, equiparando la situación lingüística y cultural de los dramaturgos flamencos con la del judío checo en Praga. Los flamencos, sostiene Jans, también son una minoría dentro de la minoría, que escriben y ponen en escena una lengua que hasta entonces no era escrita ni utilizada en espacios públicos, estaba desplazada del contexto la norma que representa el neerlandés estándar, de los Países Bajos, y desplazada del contexto cultural de la aristocracia flamenca francófona a fines de los setenta y comienzos de los ochenta. Recordemos al flamenco Maurice Maeterlinck (Gante, 1862, Niza, 1949), primer y único premio Nobel de la literatura belga, cuya lengua literaria fue siempre el francés –probablemente, un francés desterritorializado– y uno de los elementos centrales de su obra es el fracaso de la lengua.⁶²

La denominada “ola flamenca”, coincidente con el fenómeno que describe Jans, no fue sólo una renovación estética sino también lingüística. Para Jans estos teatristas de la ola flamenca “han buscado una voz nueva desde los márgenes, una lengua renovada. En otras palabras, se animaron a ser tartamudos para crear con ello un arma lingüística poderosa” (2012: 248).⁶³ Desde la imposición del neerlandés “estándar”⁶⁴ en el siglo XIX (véase Bennis et al., 2004) se podría decir que los

⁶² Existe abundante bibliografía acerca de su actitud escéptica ante la lengua, como medio imperfecto de expresión, en el sentido de Hofmannsthal, y sobre su relación con el francés y el neerlandés (Véase Van Tilburg, Merel, 2008; Angelet, 2002). Según Laoureux (2011) expresa que Maeterlinck escribió toda su obra literaria en francés, sin embargo, se sabe que firmó un petitorio para que en la universidad de Gante la lengua oficial fuera el neerlandés, y no el francés. Apoyó y tradujo al francés a autores que sí escribían en neerlandés y criticó el neerlandés estándar “*een modderig taalje*” (una lengua fangosa) a diferencia de la “belleza del flamenco”, en cuya lengua ejerció su breve carrera de abogado –algo bastante extraño en la época– antes de dedicarse a las letras. Por último, Laoureux, (2011), el francés en que escribía Maeterlinck no era tampoco impecable, sino más bien “*un rapport irrévérencieux à l’égard des normes linguistiques davantage respectées en France*”, es decir, una lengua que manifiesta un uso alternativo al de Francia, la cuna de la lengua. Más allá de que cada autor crea su propia lengua, y contribuye a la construcción de las lenguas nacionales (o extranjeras, como en el caso de Beckett y Kafka) y de las variantes belgas del francés, creemos que su uso “irreverente” también da cuenta del uso de quien, en una actitud crítica hacia la lengua, sabotea los usos y convenciones buscando nuevos modos de expresión. ¿Un francés desterritorializado? ¿Cómo el alemán de Kafka? No olvidemos que Maeterlinck fue un defensor del uso del flamenco, pero también respecto de su lengua materna tuvo expresiones críticas. Definió el dialecto de Gante como un “*coassement de grenouilles, mis en grammaire*” (un croar de ranas puesto en gramática), una imagen que no dista demasiado del ladrido flamenco de Jans, un uso, de nuevo, desterritorializado de la lengua, que podemos entender como gesto político.

⁶³ Vanuit de marginaliteit in nieuwe stem [te] vinden, een vernieuwde tal. Met andere woorden, een stotteraar durven te zijn om van daaruit een krachtig taalwapen te produceren.

⁶⁴ Utilizamos este término porque es el usual en los países de habla neerlandesa para definir la lengua utilizada en el sistema educiativo y por oposición a las variantes dialectales, como hemos mencionado anteriormente, y sin suscribir al término en ningún sentido normativo.

flamencos son extraños en su propia lengua, y que “como nómades buscaron abrirse camino ‘tartamudeando’ en los márgenes del Gran Otro (el neerlandés) para crear así una lengua literaria “desplazada” o quizá en “continuo desplazamiento”⁶⁵ (Jans, 2012a: 248). En los ochenta, tanto la dramaturgia de Flandes como la prosa ponían el acento en el dialecto –véase la obra “barroca”, “exótica”, de Hugo Claus– y a modo de ejemplo consignamos la extensísima novela *La pena de Bélgica* (1983).

Tras las reformas estatales (1970, 1980, 1988-1989)⁶⁶ que federalizaron el país y crearon las dos regiones autónomas, Flandes y Valonia, cambió la conciencia –“autoestima” dice Jans– flamenca, y, como consecuencia, también la relación con los Países Bajos y su lengua. Esto no significó una horizontalidad plena en las relaciones, pero sí una reducción de la brecha. En este contexto, se produce el teatro de los sesenta y setenta, con fuerte impronta política y predominio de formas persuasivas y discursos didácticos. Ya en los ochenta se aligera la tensión, porque pese a que formal e institucionalmente hay una mayor autonomía e igualdad entre los Países Bajos y Flandes, sin embargo, entre Flandes y Valonia las relaciones desiguales continúan hasta la actualidad. Holanda opta por el rol del “hermano mayor”, nuclea instituciones y desde su mayor poder económico y político plantea políticas comunes, mientras que en la cultura la variante flamenca es la manifestación “marcada”, y se la califica como “exótica”, o bien “alternativa”. Luego sucede, como en otros países europeos y latinoamericanos, una especie de remisión de la ideología de la emancipación cultural,⁶⁷ y comienza a observarse una relación completamente nueva con los textos teatrales y una nueva lengua teatral (Jans, 2012, 250). Un ejemplo de cómo se percibe dicha diferencia se observa en una descripción del neerlandés Robert Steijn al comparar el teatro producido por la “ola flamenca” y el de su país:

⁶⁵ Als nomaden hebben ze zich al “stotterend” een weg gezocht in de marge van de Grote Andere (het Nederlands), om zo een ‘verplaatste’ of misschien zich voortdurend verplaatsende literaire taal te creëren.

⁶⁶ Dada la complejidad del conflicto lingüístico y político hasta la fecha hubo tres reformas estatales más: 1993, 2001-2003 y 2011-2012.

⁶⁷ Algo similar a lo que ocurrió en Argentina. Véase por ejemplo, Argüello Pitt, Dubatti, sobre formas experimentales no ideológicas, y también Trastoy.

Op het podium in Nederland heerst het hoofd: de rest van het lichaam is er afgehakt en wordt geheel ontkend. Het onlijfde hoofd verwonderd zich over de overvloed aan interpretaties van de werkelijkheid en raakt verstrikt in het web van eigen associaties [Steijn vermeldt Gerardjan Rijnders, Maatschappij Discordia, Onafhankelijk toneel] (...) In Vlaanderen hebben Fabre, De Keersmaeker, Vanrunxt en in de zijlijn Jan Decorte de structuur van het orgasme na het faillissement van het klassieke drama weer op het podium teruggedbracht. Allen werpen het lichaam in de strijd. (...) Het zijn van een Vlaamse productie wordt een complexe ervaring waarin het hoofd en het hart zich tegen de ongenaakbare wereld van het podium willen verzetten. In het lichaam van de toeschouwers woeden irritaties, onbegrip en valse emoties om zich van het gepresenteerde af te wenden. Langzamerhand geeft het lichaam zich echter over en geraakt de toeschouwer in een fysieke roes. (...) Het theater heeft de drang om de omringende werkelijkheid te beschrijven ingeruimd voor een noodzakelijke behoefte: het creëren van een nieuwe realiteit. De tijdelijke realiteit van het tijdelijke ongeschonden lichaam

[En los Países Bajos reina la cabeza en la escena. El resto del cuerpo ha sido cortado y es ignorado por completo. La cabeza desprovista del cuerpo se sorprende del exceso de interpretaciones de la realidad y queda atrapada en la red de asociaciones propias. En Flandes, Fabre, De Keersmaeker, Vanrunxt y en menor medida Jan Decorte volvieron a poner en la escena la estructura del orgasmo después del fracaso del drama clásico. Todos arrojan el cuerpo a la lucha. (...) Visitar una producción flamenca se convierte en una experiencia compleja en la que la cabeza y el corazón se resisten contra el mundo altivo de la escena. En el cuerpo del espectador se despiertan irritaciones, desconcierto y falsas emociones para alejarse de lo presentado. Sin embargo, poco a poco el cuerpo se entrega y el espectador entra en un trance físico. (...) El teatro ha cambiado el impulso de describir la realidad que lo rodea por una necesidad elemental: la creación de una nueva realidad. La realidad temporal del cuerpo temporalmente intacto] (Steijn en Jans, 2012a: 250).

Jans sostiene que la observación de Steijn es esquemática, sin embargo, la rescata porque en ese entonces daba cuenta de cierta concepción del teatro. Fue habitual la oposición cabeza-cuerpo al hablar del teatro neerlandés y flamenco (véase Koch y Jans, 2009). Lo interesante del párrafo citado es que este teatro al parecer “despierta irritaciones, desconcierto y falsas emociones para alejarse de lo presentado”, pero que además es un teatro que interpela, cuestiona, incomoda desde lo físico⁶⁸, a diferencia del neerlandés, analítico, que expone tesis y antítesis en escena. la conclusión al respecto parece ser que las búsquedas del país del norte son diferentes: los dramaturgos de los Países Bajos quieren analizar la realidad, los flamencos “intentan construirla”, aunque, como ya dijimos, corremos el riesgo de cierto reduccionismo, aunque esta esquematización permita pensar el panorama del teatro flamenco en oposición al neerlandés. El dramaturgo Peter Verburgt escribe

⁶⁸ Ver: Musitano, 2011 (160 y ss., 302). Allí la autora analiza cómo en los espectáculos de fines de los ochenta y comienzos de los noventa en Argentina comienza a mostrarse, presentarse, el cuerpo con sus líquidos retomando la línea de Artaud, Passolini, las enfermedades y la descomposición, , que es también la línea plástica de Bacon, o la de los cineastas como Greenaway, por ejemplo.

Wittgenstein incorporated (1989) y retoma la cita del filósofo vienés: “Pienso con la pluma, pues a menudo mi cabeza no sabe lo que escribe mi mano”, dice Jans que esto se debe a que se trata de

... een metafoor voor een schrijven dat opnieuw lichamelijk wil worden, meeduidig, suggestief beeldend, associatief, grillig en onvoorspelbaar. Ook het spreken (en dus het schrijven) wordt vanuit de fysieke ervaring heruitgevonden”

[una metáfora de una escritura que quiere volver a ser corporal/física, polisémica, sugerente, expresiva, asociativa, caprichosa e impredecible. También el habla (y como consecuencia, la escritura) se reinventa desde la experiencia física] (Jans, 2012a: 251).

La reinención desde el cuerpo

Una reinención que modifica el estatus del texto dramático, genera una escritura nueva, fragmentaria, a veces con un tono amateur o intencionalmente “infantil” (Jan Decorte), en puestas y textos escritos en varias lenguas (Lauwers, Vanderkeybus), con abundantes reescrituras y nuevas traducciones de clásicos, Shakespeare o los autores rusos (véase Decorte, Lauwers, o Lanoye). Es decir, traducciones completamente diferentes, como lo serán también las obras colectivas, compuestas a partir de novelas, poemas y artículos periodísticos. Muchas de las obras estaban compuestas como collages de fragmentos y el texto teatral, “desparecía con la puesta.” Ese tipo de textos ya no son portadores de una representación sino “eilanden van versplinterde betekenis, in vaak erg visuele en fysieke producties” [islas de significación astillada, en producciones a menudo muy visuales y físicas] (Jans, 2012a: 251).

Hubo que reinventar el habla, por la necesidad de transformarse como actor social. El giro vino de la mano de teatristas con formación en otras disciplinas, algunos desde las artes visuales (Lauwers, Fabre), comenzaron haciendo un teatro visual, performático, para luego devenir en escritores de textos teatrales (Lehmann 2008). Asimismo, con Jans reflexionamos acerca de ese amateurismo intencional, o bien de un “tartamudeo” (Deleuze, 1980) en la interpretación actoral y en el uso de

la lengua en escena. A partir de estas búsquedas en el teatro flamenco se ha ganado bastante autonomía y emancipación política. Nos preguntamos si se trata de la posibilidad ¿o quizá de la necesidad?, de explorar nuevas formas de expresión en un momento en que también la escena flamenca se independiza del yugo del teatro neerlandés. Flandes, se inserta en un contexto internacional y comienza a pensar en la problemática de la relación entre realidad y ficción, así encontramos en los programas de las puestas de los ochenta que abundan las referencias a Foucault, Derrida, Baudrillard, Barthes (véase Fabre, 2007 y 2009, Pourveur, 1996, y las entrevistas: Pourveur 2012 y 2013, Lauwers, 2012).

A la vez que se produce este momento de autorreflexividad, se advierte que desde comienzos de los ochenta el teatro experimental flamenco adquiere una gran fuerza expresiva. Paralelamente, sigue escribiéndose con teatro dramático, es decir, que se atiene a las categorías tradicionales (por caso, Tom Lanoye, escritor y dramaturgo). Este autor, sin embargo, también incorpora una experimentación a partir de las variantes lingüísticas y lo dialectal, marcas particulares de la problemática flamenca. En los Países Bajos no hubo una producción tan grande de obras en las que se incorporara lo dialectal como elemento estético o gesto político (Koch y Vorhaben, 2009; Swyzen y Vanhoutte, 2011). Entendemos que el uso de esas alternativas son un modo de apropiación, un uso “menor” de la lengua con un alto coeficiente de desterritorialización, tanto en la lengua como en los mismos modos temáticos y representacionales, aunque, aparece el carácter político del teatro, se muestra el devenir político de un espacio individual/social. Nos explicamos, lo individual –como podría ser la muerte del hermano– se convierte en una experiencia colectiva, ya que un elemento común toma entidad verbal –la culpa ante la explotación del Congo– y abundan obras de teatro, novelas y ensayos sobre el tema, se trata de presentar la violencia o la convivencia con el otro, el ciudadano nuevo, inmigrante, aún no asimilado, o el belga que vivió siempre del otro lado de la frontera lingüística, que no siempre coincide con una frontera geográfica, como ya hemos explicado. Si es difícil expresarse en la lengua impuesta, a su vez es imposible no escribir, no se puede escribir de otra manera que no sea

entre lenguas, ir desde el dialecto al tránsito por la lengua estándar, pasando por las numerosas lenguas extranjeras que conviven en la oralidad cotidiana de la región, porque: “la conciencia nacional, insegura u oprimida, pasa necesariamente por la literatura” (Deleuze-Guattari, 1978: 28).

Los investigadores (Koch y Vorhaben, 2009 o Stalpaert, 2007) advierten que el teatro de las últimas décadas en los Países Bajos está más centrado en la expresión individual y en la introspección, mientras que el flamenco en lo colectivo y político. Incluso, o sobre todo, en los monólogos, dicho género abunda en la escena flamenca de los últimos años, a diferencia, por ejemplo, de países de habla alemana, donde es menos popular.⁶⁹ Más adelante nos referiremos a algunos ejemplos de los monólogos en la producción de Fabre y Lauwers), y allí podría decirse que hay un paso del animal individual “a la jauría o multiplicidad colectiva” (Deleuze-Guattari: 1978, 31). Es decir que las figuras construidas en las obras son también “islas de significación astillada, en producciones a menudo muy visuales y físicas”; no hay un único sujeto enunciador, ni siquiera en los monólogos de los autores antes nombrados, todos los parlamentos están atravesados por múltiples voces, registros, modos, identidades.⁷⁰

No hay sujetos, sólo hay dispositivos colectivos de enunciación y la literatura expresa estos dispositivos [“agenciamientos”] en las condiciones en que no existen en el exterior, donde existen sólo en tanto potencias diabólicas del futuro o fuerzas

⁶⁹ Esto da cuenta, una vez más, de que ciertas elecciones estéticas son políticas: en el contexto belga es muy abundante la presencia del monólogo porque la problemática de la comunicación es un aspecto central en estos artistas, algo que, como podemos observar, se desprende directamente de las barreras lingüísticas en un territorio muy reducido. Otro país con una situación similar (de coexistencia de diferentes lenguas en una pequeña superficie) es Suiza, en donde, sin embargo, no existe la misma problemática. En una mesa en la Jornada sobre derechos humanos en Montevideo (ver van Muylem, 2016c, Cortegoso, 2016 y Cepernic y Zampieri, 2016) tuvimos una discusión interesante sobre las diferencias entre las situaciones lingüísticas y políticas de ambos Estados con la Dra. Gloor (Zurich, Universidad de Oldenburgo y UDELAR, Montevideo). La investigadora destacó que, a diferencia de lo que ocurre en Bélgica, la poliglosia es una cuestión que solamente enorgullece al hablante suizo, que convive armónicamente con el hablante de otras lenguas”. La historia y el origen de la Confederación Helvética son completamente diferentes, y eso se observa en el arte. Un ejemplo de una mirada crítica sobre el país lo encontramos en Lukas Bärfuss, por ejemplo, en la obra de teatro *Veinte mil páginas* (texto original y traducción nuestra disponible en la página de la biblioteca de teatro del instituto Goethe: http://www.goethe.de/kue/the/nds/nds/bib/deindex.htm?wt_sc=theaterbibliothek).

⁷⁰ Trabajamos con la definición de monólogo y lo monologal de Fobbio (2009, 2013, 2016). Nos interesa de la propuesta de Fobbio la concepción del monólogo contemporáneo como texto versátil, a menudo fragmentario, dirigido “siempre a otro u otros” cuyo interlocutor es el público, pero también el enunciador y otros interlocutores. (2013: 15 y ss). Dado que no se trata de un fenómeno que se limita a una obra con un único personaje, la categoría de lo monologal nos permitirá pensar las relaciones e interacciones entre las figuras (no personajes) y el público de las obras.

revolucionarias por construirse” (Deleuze-Guattari: 1978, 31).

Ante la imposición tanto del neerlandés estándar cuanto la estigmatización del uso de la lengua como “regionalista” e “inferior”, por no atenerse a la norma, estos dramaturgos flamencos buscan “su propio punto de subdesarrollo, su propia jerga, su propio tercer mundo, su propio desierto” (Deleuze-Guattari: 1978: 31 y Jans, 2012a: 249). Según Deleuze y Guattari, esa búsqueda es la única posibilidad un ejercicio menor de una lengua mayor desde dentro. “Sólo a ese precio es como una literatura se vuelve verdaderamente máquina colectiva de expresión y adquiere la aptitud para tratar, para arrastrar los contenidos” en una “desterritorialización múltiple” (Deleuze, Guattari, 1978: 32). Si Kafka crea su lengua “a fuerza de sobriedad”, veremos que estos flamencos lo hacen enriqueciendo “artificialmente” la lengua neerlandesa impuesta, a la que se oponen por tan sobria, tan calvinista, inflándola con la riqueza misma de un exceso que va más allá de la norma, para “ir siempre más lejos en la desterritorialización”. “En vista de que el vocabulario está desecado, hacerlo vibrar en intensidad” (32).

El sentirse extranjero en su propia lengua, es el estado casi “natural” del hablante flamenco, como aquellos que “viven [hoy]⁷¹ en una lengua que no es la suya”. En ese sentido, es el caso en que se debe pensar en “cómo arrancar de nuestra propia lengua una literatura menor capaz de minar el lenguaje y de hacerlo huir por una línea revolucionaria sobria” “Cómo volvernos el nómada y el inmigrante y el gitano de nuestra propia lengua”. Deleuze y Guattari (33) expresan que “Kafka dice: robar al niño en la cuna, bailar en la cuerda floja”, en la cuerda floja de la lengua fluida que brota de todos los poros del texto, en oposición al uso común del lenguaje que “se puede llamar *extensivo* o *representativo*: función reterritorializante del lenguaje” (34). En estas obras de teatro flamenco no se representa, sino se presenta un acontecimiento en escena, mientras que en el papel, cuando devienen en escritura, observamos un uso habitual de la lengua, donde por

⁷¹ Ese “hoy” para Deleuze y Guattari era 1975, cuando publican su ensayo sobre Kafka, mientras que la migración *hoy* es un fenómeno diferente, y que se ha incrementado muchísimo como consecuencia de la globalización política y económica, sumando los conflictos bélicos con sus consecuencias de hambre y persecuciones; por ello, en las obras veremos de qué manera emerge ese movimiento de la diferencia, dentro y fuera de Bélgica, y en Europa.

ejemplo la palabra ‘perro’ designaría directamente un animal y aplicaría por metáfora a otras cosas (de las que se podrías decir “como un perro”) (34). En los capítulos posteriores analizaremos los mecanismos que se utilizan en las obras teatrales para generar este movimiento y de qué manera esto da cuenta de un posicionamiento o lugar de enunciación a la vez que la configuración del artista, sea en tanto hablante de una lengua, o como ciudadano de la sociedad flamenca.

Autores bilingües y textos heterolingües

En este marco, y para pensar los textos escritos para la escena en los que coexisten diferentes lenguas en tensión y, con diferentes grados de extrañamiento, nos servimos de la propuesta de Myriam Suchet (2014), quien en *L'Imaginaire hétérolingue. Ce que nous apprennent les textes à la croisée des langues*, propone analizar textos escritos en varias lenguas como un modo de reflexión, desde la literatura, acerca de la historicidad e inestabilidad de la lengua y las lenguas. En una era en que “la semántica no es capaz de dar cuenta de los elementos significativos de la realidad contemporánea, que, en todo caso, queda en la superficie o en los márgenes de un movimiento más profundo” (Esposito en Suchet, 2014: 16).⁷² “La terminología y las nomenclaturas parecen haber caducado hace tiempo” por lo cual el interrogante que se plantea es “qué hacer si no disponemos de las palabras necesarias para exponer los problemas”.

La literatura se vuelve una herramienta que, en tanto creación artística, transforma el modo de ver el mundo y permite echar una mirada diferente sobre la realidad. En este caso, la escritura en el “en el “cruce,” en la “intersección” de las lenguas (*croisée des langues*), o bien, textos heterolingües, concepto que Suchet toma de Grutman,⁷³ es un intento de dar cuenta de una realidad compleja, en que la comunicación es cada vez más difícil en un Estado heterogéneo y un mundo en que existe una tensión entre la globalización homogeneizante y la lucha por conservar

⁷² Véase también Lehmann, 2008, 14 y ss.

⁷³ Rainier Grutman, belga radicado en Canadá especialista en literatura canadiense (francófona en Quebec). Véase por ejemplo, Grutman, 2005 y 2015.

una identidad subjetiva. Grutman define lo heterolingüe como:

La présence *dans un texte* d'idiomes étrangers, sous quelque forme que ce soit, aussi bien que de variétés (sociales, régionales ou chronologiques) de la langue principale. (...) Contrairement au "bilinguisme", le terme ne souffre pas de connotations politiques. (...) il faut souligner le caractère littéraire de l'heterolingüisme (...) tant le bilinguisme que la diglossie s'appliquent aux sociétés et aux individus que les composent, soit aux auteurs et aux lecteurs.

[La presencia *en un texto* de lenguas extranjeras en cualquier forma que sea, así como las variantes (sociales, regionales o cronológicas) de la lengua principal. A diferencia del "bilingüismo", el término [heterolingüismo] no tiene connotaciones políticas (...) hay que destacar el carácter literario del heterolingüismo (...) tanto el bilingüismo como la diglosia se aplican a sociedades y los individuos que las componen, ya sea autores o lectores"] (Grutman en Suchet, 17-18, cursiva en el original).

Por otra parte, y para realizar el recorrido analítico de las obras, es necesario hacer la distinción entre la diglosia (Ferguson, 1996), o el bilingüismo de los autores y lectores-espectadores y el carácter heterolingüe de las obras de teatro, distinguiendo la capacidad de comunicarse en un determinado número de lenguas o dialectos y la decisión de crear un texto o una puesta en escena en que coexisten diferentes lenguas o variantes de la lengua principal, y el efecto que se desea provocar en el receptor.

Ilse Logie ha escrito un artículo interesante sobre el plurilingüismo y la traducción en Julio Cortázar, centrándose en la exposición de ciertos mecanismos en, entre otros, *Libro de Manuel*. Logie observa cómo se instala una "zona de contacto entre lo propio y lo ajeno." Podemos observar ese cruce en las elecciones de la lengua y las traducciones en escena en los dramaturgos flamencos analizados, pensemos en las elecciones de cambio entre el uso del vos y el tú, y las variantes del vocabulario argentino y peninsular, el mismo juego que hacen los dramaturgos con las variantes del neerlandés y la incorporación de otras lenguas en sus textos.

Es decir, la escritura en diferentes lenguas no es, por supuesto, una mera consecuencia de un conocimiento suficiente de distintos idiomas, sino que es el modo de crear un espacio que intenta reflexionar acerca de fenómenos sociales vinculados con la comunicación, relativizando a su vez categorías, más o menos estratificadas. Nos interesa pensar en la manera en que los textos teatrales heterolingües cuestionan la norma monolingüe, cómo opera el preconcepto de una

única lengua “materna” o “propia” con su correlativa puesta en duda, frente a identidades consideradas impermeables y definibles de manera unívoca. Para decirlo de otro modo, en la cotidianeidad la traducción a otra lengua u otro registro funciona como mediación, intenta la comunicación con el otro (todos somos políglotas en ese sentido, ya que distinguimos registros y dialectos apropiados, usados en diferentes contextos, con la lengua acorde a ellos); mientras que los textos heterolingües no traducen.⁷⁴ No se trata de sustituir una lengua por otra, ni de funcionar como nota al pie o aclaración que ‘facilite’ la lectura, sino que lo heterolingüe expone la yuxtaposición de diferentes lenguas, pensando el modo de comunicación y de enunciación de los sujetos, dentro de una sociedad compleja, globalizada. Se propone una reflexión acerca del lugar desde dónde se habla, con conciencia de los mecanismos de imposición, opciones disponibles y las elecciones en el uso de las lenguas, en lo artístico y político ya sea para su experimentación, intervención y/o articulación discursiva.

La elección de un uso de una lengua nacional, pero también de un lenguaje artístico, es un gesto político, es una marca y un posicionamiento. Veremos de qué manera estas elecciones configuran una propuesta para pensar el rol del espectador como ciudadano en la sociedad, en Flandes pero también en Europa y en el mundo.

De la propuesta de Suchet nos interesa el enfoque que pone el acento en el imaginario que conforman estos collages de lenguas, en los que no interesa tanto el carácter experimental de la coexistencia, sino justamente esta construcción de un imaginario alternativo.⁷⁵ Si, como propone Suchet, las obras heterolingües funcionan como “miroirs grossissants qui aident a á percevoir l’heterogenité

⁷⁴ A pesar de que en esta tesis trabajamos con obras en las que a menudo coexiste un texto con su traducción, esta no funciona como mediadora sino como confrontación, y por eso nos animamos a decir que en ocasiones, funcionan como doble y generan una sensación de presencia siniestra de lo duplicado (pensamos que funciona tanto con el desdoblamiento del texto como con el desdoblamiento de espacio, la multiplicación de centros, y hasta de personajes, como si fueran *unheimlich*. Hasta podríamos ir hacia otras formas, tales los travestismos de voz, como sucede en la obra del dramaturgo argentino Daniel Veronese en *Open House* (2001).

⁷⁵ Leemos la cita completa de “una alternativa a los paradigmas conceptuales o racionales de una lógica dominante, en este caso, de cierto monolingüismo que tiende a esencializar ‘la lengua’” (las comillas son del original para destacar el carácter de “idea reguladora”). Suchet sostiene que los textos analizados en su investigación “interrogan la globalización desestabilizando la representación consensuada que tenemos, al menos en Occidente, de ‘la lengua’” (Suchet, 2014: 14).

constitutive del langues” [espejos de aumento que permiten percibir la heterogeneidad constitutiva de las lenguas] (Suchet, 2014: 16). Podemos analizar entonces en las obras de nuestro corpus la complejidad de los vínculos sociales y políticos expresados en las elecciones lingüísticas de los autores.

La autora define el heterolingüismo como “... la mise en scène d’une langue comme plus ou moins étrangère le long d’un continuum d’altérité construit dans et par un discours (ou un texte) donné.” [... la puesta en escena de una lengua como más o menos extranjera a lo largo de un continuo de alteridad construida en y por el discurso (o un texto) dado] (2014: 19).

Encontramos en Suchet un enfoque que destaca el potencial crítico de la literatura (nosotros agregamos: el potencial del teatro) diferente de la filosofía, por la “capacidad de crear cortes o fallos (*coupes*) en el universo de los discursos heredados para abrir un pasaje a lógicas inéditas o renovadas” (Suchet, 2014: 14). Podríamos decir que en el sentido que plantean Deleuze y Guattari, es decir, en el acto de convertirse en “nómada o inmigrante en la propia lengua”: se crean cesuras, se agrietan y resquebrajan las “las ramas del organismo dramático” (Lehmann, 2010: 17); o generan una conmoción: “el alfiler japonés” (Barthes, 2009: 363) que se infiltra en el texto y hace ruido durante la lectura. Interesa en el texto aquello que provoca la confrontación con otra lengua, en la lectura de la lengua “principal” de la obra literaria, aquella intervenida y extrañada por la inserción de elementos extranjeros, aun cuando estos sean un uso alternativo de la misma lengua. Dada la descripción del contexto lingüístico y político, para el análisis pensaremos tanto la *tussentaal* y los dialectos como otra lengua, dado que su uso sabotea la expectativa del público.⁷⁶ En ese sentido nos servimos de la categoría de heterolingüe, para pensar cómo desde esa línea de cruce se cuestionan las fronteras de una lengua y de un grupo social. Esto nos permite conocer las diferencias constitutivas de toda lengua, que hacen estallar el mito de la “lengua saussureana única e indivisible”. Es decir, recuperar la noción de lengua como el resultado contingente de un continuo ejercicio de fuerzas opuestas, con “procesos históricos de unificación y

⁷⁶ Este uso se constituye en un gesto postvanguardista, en la línea que proponen Dubatti y Musitano. Como mencionamos ya anteriormente, sin embargo, la radicalidad del gesto en el teatro flamenco (y quizá, en el europeo en general) es menor al que observamos en las piezas escritas en Argentina.

centralización lingüística” en relación con “fuerzas centrípetas de la lengua” (véase Bajtín, 1989, y su *Estética y teoría de la novela*).

Las obras de nuestro corpus son, en ese sentido, textos “heterolingües” y lo que planteamos es que en ellos se pueden analizar los cuestionamientos a la norma monolingüe impuesta “qui présuppose qu’un locuteur, toujours en parfaite coïncidence avec lui-même, ne parle normalement qu’une seule langue” [... que presupone que un hablante, siempre en perfecta coincidencia⁷⁷ consigo mismo, habla siempre una única lengua] (Suchet, 2014: 18).

El modelo (saussureano) de lengua homogénea lleva como consecuencia a pensar la traducción (aspecto que retomaremos más adelante) y/o contraposición de lenguas como el pasaje de un universo cerrado y homogéneo a otro universo cerrado y homogéneo. Tanto la traducción como la adquisición y el pasaje a otra lengua serían procesos en los que no se generarían conflictos dado que la delimitación sería clara y estaría dada por mojones que permiten un recorrido certero por los mapas de las lenguas. Sin embargo, dado que las lenguas son el producto de procesos históricos y luchas de poder, en continuo cambio, carecen de ese carácter monolítico.

El mapa y la escritura

La lengua y el texto como mapa para muchos escritores son valiosas como metáforas espaciales. La ciudad de Bruselas, el mapa de Bélgica, son necesariamente heterolingües. No hablamos de reflejo o espejo, sino de confección de un dibujo, el trazado de un mapa, en el que se decide incluir y excluir determinados elementos. Las observamos en otros espacios, otros mapas, por ejemplo, en el dramaturgo y escritor suizo Lukas Bärfuss y el español Juan Mayorga. Bärfuss, al definir su escritura, sostiene que:

Ein dramatischer Text kann, wenn dies gewünscht ist, mit einer Landkarte

⁷⁷ Es decir, perfectamente centrado, en oposición al descentramiento que realiza Lauwers, en Bélgica, y Veronese, por ejemplo, en Argentina.

verglichen werden, besser noch mit einem so genannten Wegkroki. Es soll unvollständig sein, jedoch dort, wo es Angaben macht, genau in der Bezeichnung der Bezugspunkte im Gelände. Das theatrale Gelände ist die Gesamtheit der weissen Flecken in einem beliebigen Bewusstsein.

[Si se quiere, un texto dramático puede compararse con un mapa, o mejor aún, con un croquis. Será necesariamente incompleto y, al mismo tiempo, preciso en la indicación de referencias en el paisaje. El terreno teatral es la totalidad de espacios en blanco en una conciencia cualquiera] (Bärfuss, s/f).

Eso que se completa lo debe hacer el lector/espectador al recorrer el texto o la puesta. Por otro lado, gracias a la lectura que hace Robert March Tortajada de Juan Mayorga, sobre todo, de su obra *El cartógrafo*, articulamos estas nociones, que nos sirven para pensar la escritura de los autores flamencos. March sostiene que el teatro “no puede, entendemos con Mayorga, ‘conformarse con devolver a la ciudad su ruido; ha de entregarle una experiencia poética. No es un calco, es un mapa’. Es por ello que el investigador valenciano rescata el valor del teatro como asamblea, como “el arte político de la ciudad”, dado que el teatro desafía a la ciudad (y a sus habitantes). Dice March:

De este modo, el dramaturgo entiende que el mejor teatro es aquel capaz de dividir la ciudad, de darle de comer, podríamos decir, aquello que le horroriza: “Aquello que la ciudad quiere expulsar del territorio y del mapa. Un teatro valioso, como un valioso mapa, nos sitúa otra vez en la escena original: aquella en que la ciudad establece sus límites” (2014: 356).

La presencia en un texto de lenguas extranjeras es el producto de una construcción, el resultado de una puesta en escena. El trabajo de diferenciación, la construcción artificial de una extranjería, se realiza en cada texto con dispositivos discursivos que trazan líneas de separación específicas, por ello nos interesa también el aspecto de la “puesta en escena” de las lenguas como más o menos extranjeras. Es interesante pensar la puesta en escena y el *continuum* de separación entre la lengua en que está escrito el texto y la(s) lengua(s) otra(s), porque expone aquello que ocurre en la realidad social. Las diferencias entre las lenguas no son tajantes, los hablantes se mueven entre diferentes registros y variantes de una o varias lenguas y se escapan de ese modo de una distinción estratificada y rígida entre naciones. Esto cuestiona el rol del ciudadano en el Estado belga. Suchet se sirve de once marcas para describir las estrategias de esta construcción. Dichas

manifestaciones del heterolingüismo identifican la “lengua otra” en una diferenciación gradual. Algunas de las marcas de heterolingüismo son el cambio de alfabeto, el glosario, la mención del nombre de las lenguas, la perturbación de lectura lineal, los calcos y el *schibboleth*.⁷⁸

En el análisis nos serviremos de esas marcas y definiremos las diferentes *saisies* que encontramos en los textos para identificar los diferentes modos de extrañamiento de la lengua, de coexistencia en escena o en la escritura y veremos de qué manera estas estrategias funcionan como gesto político. Estas alteridades en el texto nos recuerdan constantemente de dónde, es decir, que es una construcción como lo es el “artificio” de todo discurso y de toda lengua y, por lo tanto, de toda identidad. A través de estos procedimientos literarios y creación de imaginarios se cuestionan los paradigmas conceptuales de un monolingüismo que tiende a esencializar la lengua y genera, por ejemplo, nacionalismos xenófobos. Entendemos por “imaginario” no la invención de un lenguaje nuevo⁷⁹ sino el desplazamiento en el modo de pensar una la lengua, como dice Suchet “de otro modo” (2014:14). Es decir: no se trata de crear un nuevo universo, una lengua fantástica, en un sentido utópico, ni una alternativa a la expresión, sino mirar desde otro ángulo la lengua propia al confrontarla con otras. Es esto lo que entendemos aquí como los “principios poéticos del heterolingüismo” que propone Suchet (2014: 18-19).

Florian Malzacher (2010) destaca que muchas producciones actuales regresan “a las fronteras que han sido superadas hace tiempo”, y son “pequeñas excursiones hacia el otro lado”. Interiorizada la desconfianza al sistema de representación, la producción artística ya no necesita ser un grito de guerra, ni provocación explícita,

⁷⁸ El origen es la palabra hebrea *šibboleth* שבולת que significa literalmente “espiga”. En la Biblia se relata cómo la pronunciación de esta palabra fue utilizada para distinguir a miembros de un grupo, la tribu de Efraím, cuyo dialecto carecía del sonido /ʃ/, a diferencia de otros, cuyo dialecto sí lo incluía. Un ejemplo de nuestro continente es la “Masacre del Perejil” en la República Dominicana en 1937, haitianos eran identificados por la pronunciación de la palabra *perejil* (por la pronunciación diferente a la de los dominicanos de la *r*).

⁷⁹ Existen lenguas nuevas claramente artificiales como el proyecto del esperanto, creado a fines del siglo XIX por un oftalmólogo polaco, Zamenhof, pero también el límite entre artificialidad y lengua que se impone por el uso más o menos normalizado es relativo. Pensemos en el hebreo como lengua hablada, de existencia muy reciente, recuperada por el movimiento sionista, también a finales del siglo XIX, sobre todo, por Eliezer Ben Yehuda, y la creación invención del alfabeto cirílico por parte de los misioneros cristianos Cirilo y Metodio en el siglo X para la divulgación de los textos religiosos cristianos en los territorios de habla eslava. En ese sentido de artificialidad relativa pensamos también el uso del neerlandés en todas sus variantes y en relación con las demás lenguas de Bélgica.

pues la desconfianza “se convirtió en lo evidente.” Por ello, afirma el investigador alemán, se generó en los últimos años una cierta simpatía por ubicarse en los márgenes de lo dramático –es decir, por un acercamiento a esas “formas moribundas” que encontramos en la producción de Müller, o bien descritas por Lehmann (2008: 30 y ss.), con las que se pone a prueba sus posibilidades– y en este sentido se comprende la propuesta de varios dramaturgos de trabajar con los restos (o fragmentos) que quedaron después del desguace de las décadas anteriores. Desguace realizado por los mismos artistas, por quienes ahora quieren “reconfortar al público”, tal como expresa Lauwers, 2012. Este gesto no muestra una vuelta a la ficción e ilusión, mucho más afines al cine que al teatro, sino que ese “reconfortar” tampoco niega la realidad: queda en evidencia que es imposible establecer la verdadera comunicación, pero no por ello se deja de intentar algo falible. Otro factor, más allá de la característica que Lauwers (2009) llama “muy europea” de la convivencia de las lenguas, es que estas obras –creadas en contextos internacionales– provocan por su propio dinamismo que los artistas intenten comunicarse y la traducción se convierte en parte integral del trabajo, con lo cual, como menciona Malzacher, se crea un inglés internacional primitivo. Es decir, no se supera la barrera de comunicación en la traducción a una *lingua franca*, sino que en ocasiones se aumenta la confusión. Un análisis interesante de este fenómeno lo hizo en 1992 el croata Mladen Stilinović con su instalación *An Artist who cannot speak English is no artist* (imagen 5). En una obra de calidad “artesanal”, porque se trata de una tela pintada, el material pesado (pensemos en la materialidad “pesada” del teatro, en oposición a lo ligero de los medios y las redes sociales, y en la lengua como elemento de exposición, véase Lehmann, 2008: 12 y ss. y 266 y ss. y Eiermann, 2009: 20 y ss.) se critica a la omnipresencia de la lengua inglesa como medio de comunicación del mercado que supuestamente brinda un acceso ilimitado a todo tipo de manifestaciones artísticas, siempre y cuando el mensaje se exprese en la lengua vehicular impuesta por el capitalismo y por la industria del arte.⁸⁰ Quien

⁸⁰ Es interesante la reflexión de García Canclini (2007) acerca del mercado del arte internacional en el siglo XXI, la imposibilidad de hablar de autonomía de campos culturales, como lo proponía décadas antes Bourdieu: “Desde hace tiempo se observa que la tendencia a mercantilizar la producción cultural masificar el arte y la literatura y ofrecer los bienes culturales por varios soportes

no pueda hablar en inglés al parecer queda fuera del circuito artístico contemporáneo y del mercado. Otro aspecto de esta comunicación es que se realiza, en su mayoría, a través de los medios de comunicación, internet y las redes sociales. En oposición a ello, Stilinović utiliza como medio de expresión recursos materiales, primitivos: una tela pintada, en oposición a los miles de mensajes virtuales. En ese sentido entendemos también la oposición de la comunicación en el teatro (en la materialidad del convivio) a la comunicación de los medios masivos y las redes sociales, con la virtualidad y la ausencia del emisor del mensaje, que se convierte en una voz anónima legitimada en la presencia de su palabra en un espacio de difusión masiva de información. En sintonía con ello, los tres dramaturgos flamencos trabajan con la coexistencia de lenguas, géneros textuales y discursos artísticos en escena, como veremos más adelante en nuestro análisis.

Traducir la realidad a/en/para la escena

Como dramaturgo me es difícil no pensar en toda forma de escritura teatral como una suerte de traducción. El texto teatral es apenas un carozo que parece carecer de vida real, pero que la contiene misteriosamente, y que es posible ver crecer en la escena. Es decir que detrás del texto teatral ya ha habido un escritor que tuvo que “traducir” un mundo entero a unas formas más o menos codificadas: oraciones, réplicas, palabras. Pero estas palabras no son la obra en sí. No contienen los tiempos, los ritos, las intenciones, el “habla” que hace que el texto cobre vida y despegue de una abstracción literaria. Escribir teatro, para mí, ya implica traducir: del mundo de lo imaginario, de la vida escénica fantaseada, al mundo escueto del papel, casi de la partitura. (Sprengelburd, 2005).

En neerlandés el verbo utilizado para describir lo que hace un actor en escena es la misma que la del intérprete: *tolken o vertolken*, vocablos usados tanto para el acto de traducir de una lengua a otra, como encarnar un papel en escena. Destacamos esto ya que a diferencia de lo que sucede en otras lenguas el acento en neerlandés

a la vez (...) quita autonomía a los campos culturales (2007: 17). Pensamos de qué manera incide en las producciones de nuestros autores el contexto de mercantilización de la producción cultural, la masificación del arte y la literatura y las tensiones que se generan cuando corrientes vanguardistas ceden el paso a las lógicas del mercado, y de qué manera esto incide en la relación del lector/espectador, el *ciudadano* que es también un *internauta*, es decir consumidor de las redes sociales y medios masivos, que posee modos de lectura y de consumo condicionados por un nuevo modo de producción, y a nuevas formas de sociabilidad. Veremos en las obras de qué manera se expone la incapacidad por parte del ciudadano de intervenir en la (in)formación de los espectáculos a los que asiste.

está puesto en la ficcionalización. Pensemos, por ejemplo, en el *to play* del inglés –(*schau*)*spielen*, en alemán; y *jouer*, en francés– que significa tanto actuar, reproducir música, tocar un instrumento, y jugar. El acento en neerlandés está puesto en el aspecto de la puesta en acto. Existen asimismo otros sinónimos o equivalentes –en alemán, *darstellen*, *eine Rolle verkörpern*; en francés *interpréter*; y en inglés, *act*, *perform*. Con nuestro ejemplo de los diferentes matices de estos verbos pensamos en la actividad “escribir para la escena”, resaltando ese “poner (el cuerpo)” en escena como equivalente a realizar algo más que una interpretación subjetiva, es decir, se realiza una lectura de la realidad que configura mundo.⁸¹ Este teatro no posee (ya) aspiraciones a ser una fiel representación de un original que está afuera, en “la realidad”, sino establece una reflexión de la experiencia subjetiva del artista, que en el encuentro teatral se enlaza a otras experiencias subjetivas. Es con esta perspectiva que desde la traducción –el pasaje de un espacio a otro– podemos pensar el tipo de teatro que hemos elegido y el trabajo con el lenguaje que se produce en escena.⁸² Retomamos en esta línea relacional otro verbo muy utilizado en alemán, *übertragen*, compuesto por el mismo prefijo *über*: sobre, encima, más (allá) de, y el verbo *tragen* (“portar, llevar, soportar, cargar”...) con lo cual, como dice Campos (2015):

... alude a ese peso que se echan encima los Sísifos traductores cuando han de traer a hombros, desde el territorio opuesto, la boronilla de una lengua que servirá para confeccionar las piedras que levanten la casa nueva en el terreno propio.

Esa idea de cargar *con el peso*... tiene también su correlato en la escena, en la materialidad del teatro, en poner el cuerpo en escena se presencia en contraposición a la virtualidad, en un mundo dominado por los medios masivos y las redes

⁸¹ También nos serviremos de algunos sinónimos del término en alemán para esta reflexión acerca de la puesta en acto de la realidad en manos de los teatristas. La más común, *übersetzen*, tiene una forma partitiva que significa cruzar, trasladar, llevar de un sitio otro, ir de una orilla a la otra. En la presente reflexión dialogamos además con el artículo de Aníbal Campos (2015), “Intraducibles traducciones de traducir” (2015), en el que hace un interesante recorrido por las diferentes maneras de decir la traducción.

⁸² Citamos a Campos (2015) “... de ahí que la imagen del barquero sea una de las más usadas en alemán para referirse a los traductores (existe incluso un premio llamado *Die Übersetzerbarke*, la Barca del Traductor, otorgado con cierta regularidad por el gremio de los traductores alemanes a personalidades del mundo del libro o la cultura que han realizado una labor encomiable en la divulgación del trabajo de los «barqueros de la literatura”).

sociales.⁸³ El espectador, por el contrario, participante de lo que ocurre en el teatro, también está presente en esa materialidad del convivio. En la interferencia, la mediación que obstruye la comunicación fluida al erigirse una cuarta pared entre la escena y el público (Eiermann, 2009: 24 y ss.), interpela al espectador, a diferencia de lo que ocurre con el consumidor pasivo de los medios masivos, que se intenta entretener. Por último, hay otro matiz que nos parece productivo para el análisis, a saber, el término *nachdichten*: *dichten* es el verbo usado para impermeabilizar o densificar, condensar.⁸⁴ Si tomamos la palabra *nachdichten* encontramos que se subraya el proceso de traducción creativa, a partir de una creación anterior. *Nach*, es el prefijo que indica posteridad, y también direccionalidad, indica aquello que en español suele denominarse “versión”, en otros casos re-escritura y que en síntesis implica un proceso de apropiación de algo considerado valioso, de calidad o sea un clásico. Señalados estos matices incluimos la conceptualización que realiza la investigadora argentina Beatriz Trastoy (2009, 2012), cuando toma a la traducción como clave de lectura del teatro del siglo XXI, porque como bien dice Tackels, el problema del artista es la forma:

Comment dire la situation actuelle –le drame politique moderne, celui qui ensanglante le siècle des guerres mondialisées– avec des outils qui ne sont plus adéquats ?

[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?] (2015: 16).

En el arte es una constante la búsqueda de esos medios para decir y traducir la realidad. En la forma de la obra de arte se manifiesta el contenido, por lo cual el aspecto estético es siempre político. El contenido solo no es expresión –y carece de existencia–. La experiencia del dolor es aquello que “... ne peut se dire avec la langue qui se parle d’ordinaire –il fait trouver d’ autres modalités de paroles pour ce qui nous arrive collectivement.” (Tackels, 2015:16). La especificidad de la tarea del

⁸³ El análisis de Debord de 1967 ya describe “relaciones humanas mediadas por imágenes” y critica “La actitud que el espectáculo exige por principio es esta aceptación pasiva que en realidad ya ha obtenido por su manera de aparecer sin réplica” (Debord, 1995: 11).

⁸⁴ Existe también la palabra *Schriřsteller* “literalmente, un ‘colocador de letras’” (Campos, 2015). También es un colocador o compositor de escritos, agregamos nosotros. “*Schriřt*” es tanto letra, manuscrito (en tanto aféresis de *Handschrift*), como texto, escritura, escrito, obra.

artista radica precisamente en esa diferencia entre lo ordinario y aquella experiencia colectiva sin nombre que traduce a una forma diferente. Observamos en los trabajos de autores que analizamos que al incorporar otros modos de expresión (otros lenguajes, otros géneros, otras disciplinas), se complementan con un trabajo de reflexión explícita sobre forma y contenido, experiencia y traducción. Tras el fin de la Galaxia Gutenberg, como gusta decir a Lehmann, con la desacralización y el olvido de la consecuente tiranía del texto escrito como única alternativa, el teatro se arriesga al uso de otros signos. Aquello que se quiere decir, la experiencia actual, necesita algo más que los elementos de esa “lengua ordinaria” e incorpora por ello la poesía, la música, la danza. El teatro, ese arte de la representación por excelencia se transforma profundamente y, sin embargo, no deja de ser mimesis, en su carácter de poiesis, aunque ya no sea representación (Poschmann, 1999: 25). Así revisamos de qué manera se traduce la experiencia contemporánea en el mundo, del mundo al teatro, preguntándonos con Tackels qué herramientas y traducciones utilizan hoy estos artistas flamencos.

No estamos ante una traducción como representación en escena de una ausencia, la del teatro dramático, sino que la traducción, con los mapas, constituyen una experiencia diferente, ante un mundo fragmentado, que se nombra con sociedades y sujetos que parecen haber perdido la ilusión que posibilitaba una (utópica/posible) resolución de los conflictos e interacciones, como fuera la teatralidad de Brecht y de las vanguardias históricas, o bien de quienes se hicieron herederos de sus propuestas transformadoras.⁸⁵

⁸⁵ En esta tesis pensamos qué conceptualizaciones se han realizado acerca de lo que se conoce como postvanguardia, postdramático y cómo operan aquellas categorías que contemplan sea el fin de la historia, o el colapso de perspectivas homogéneas, en los relatos que dicen del pasado o de la actualidad. En este contexto de un capitalismo que pareciera no desaparecer, o frente a ese pesimismo de la crisis humanitaria que envuelve a Europa, Lauwers y sus producciones de alguna manera “reconfortan” con ese convivir con el otro. Si bien, por ejemplo en *The blind poet*, de Needcompany plantea un optimismo o armonía –casi como refugio– parece ser una apuesta en solitario, más si relacionamos el día a día de los migrantes que atraviesan el Mediterráneo y no hallan institucionalidad alguna que respalde sus derechos humanos. Es claro que dramaturgo y grupo son conscientes de la catástrofe y ese querer volver a narrar con esa especie de “final feliz” sería más que un grito en el desierto, que de alguna manera se oye en festivales y en públicos internacionales. Nos preguntamos si esto sería suficiente para decir que están en la postvanguardia. O quizás Fabre sea más vanguardista en su actitud radical, provocadora, pero aceptamos igualmente que el teatro no desestabiliza, sólo son gestos provocadores. Pourveur presenta una producción más reflexiva, analítica, quiere generar ‘algo’ desde la palabra (porque sólo escribe), desmantela el orden de las cosas; mientras que Lauwers en un mundo tan inhóspito ejerce un arte que “concilia.”

Asimismo, como ya hemos mencionado, en la dramaturgia flamenca la traducción está presente de diversas maneras: por una parte, en el texto escrito en diferentes idiomas o dialectos; por otra, en las diferentes voces en escena –los actores hablando en su lengua materna o en una traducción del texto a otra lengua. También está presente lo traducido con los sobretítulos, tanto en las puestas nacionales como internacionales. Allí el texto no sólo acompaña la puesta y traduce, sino que a menudo también es un elemento visual, o bien presenta diferencias entre lo dicho por un performer y lo supuestamente “traducido”. Es claro que toda traducción es incompleta, y que no siempre se traduce todo, y que el texto traducido no suplanta al cual traduce, sino que funciona de manera autónoma, se mueve “como otro actor.”

En una conferencia en Utrecht (2013), la traductora neerlandesa Barber van de Pol (Veenendaal, 1944) sostuvo que “el traductor es el lector más íntimo una obra”. Esta traductora de, entre otros, Cortázar, Borges, García Márquez y Cervantes (*El Quijote*) piensa la traducción como una lectura. Consideramos la traducción de los textos una parte esencial de la investigación en teatro comparado, porque permite el diálogo los textos, pero también porque abre otras perspectivas de lectura e interpretación en una lectura detenida del texto, que implica una reflexión del contenido y de la forma y de aquello que, como en la puesta o en la escritura de teatro, se resiste a ser traducido. Recordemos el “croquis” que propone Bärffuss como metáfora del texto teatral: lo incompleto de las marcas textuales, que se “completan” en la escena, lo cual quizá sea también una buena manera de caracterizar esta traducción de teatro. Sumado a la pérdida en el traspaso de una lengua a otra, está aquí el carácter incompleto y, en el caso de nuestro corpus, fragmentario y poético. Con la traducción esperamos entonces aporta a la divulgación de los textos. En dicha tarea creemos haber encontrado, a la vez, herramientas que contribuyeron a la interpretación de los mismos.

Beatriz Trastoy señala que a mediados del siglo XIX comienza a pensarse la puesta en escena como una lectura o interpretación, es decir:

... como ‘traducción’ en signos escénicos por parte de sus diferentes realizadores

(actores, escenógrafos, iluminadores, maquilladores, vestuaristas, etc.), orientados y coordinados por el director, ya que, durante siglos, el trabajo escénico se entendió como fiel reproducción, como mera ilustración –(casi) prescindible– del texto dramático, sin dejar ningún margen a la creatividad productiva e interpretativa de realizadores y espectadores (Trastoy, 2009: 247).

Hasta hace muy poco se pensó la traducción como una tarea mecánica de traslado cuyo valor dependía casi exclusivamente de la fidelidad respecto del original, en lo posible, del significado antes que del significante, dejando de lado las particularidades de los contextos de las lenguas de origen y/o de llegada. Es por ello, que Trastoy dice que

No es casual, entonces, que la traducción, entendida como conocimiento autónomo, y el teatro postdramático, con su impugnación de la noción de drama y, por consiguiente de puesta en escena, comenzaran a teorizarse casi contemporáneamente a fines de los años 70, ya que entre ellos es posible establecer analogías, por demás evidentes, en la medida en que comparten ciertos cuestionamientos y problemáticas comunes. [En un teatro que] Ya no busca ser espejo escénico, duplicación de similares experiencias existenciales que, por su atribuida validez universal, aseguran los procesos de identificación emocional del espectador. Por el contrario, se centra en la noción de presentación, es decir, acentúa el aspecto productivo, en tanto privilegia el cuerpo del artista, cuyo trabajo se desenvuelve en espacio y en tiempo reales (Trastoy, 2012).

Nos resulta necesaria la reflexión acerca del cambio que ha sufrido la concepción de traducción, y la consideramos paralelamente a la del teatro en Flandes. La investigadora destaca que, tanto en la investigación y la crítica teatral del teatro contemporáneo, existe cierta “incomodidad hermenéutica” ante obras que escapan a las categorías interpretativas tradicionales debido a que, a diferencia del teatro “dramático”, que duplica, crea, la realidad, en el llamado teatro postdramático se impugnan las categorías dramáticas tradicionales y se borran las fronteras entre lo real y lo ficcional, dado que “ya no se postula como doble o espejo de otra cosa, sino como equivalente de la vida misma” (2009: 237). Es por ello que a menudo el análisis de estas obras se reduce a señalar “los distintos grados de lo real verificados en la escena”. La investigadora argentina propone pensar la traducción como clave de lectura superando dicha limitación, y su propuesta tal vez sea una manera de incluir en los análisis de la teatrología posibles interpretaciones al espectáculo entendiendo a la traducción “en sentido amplio –como traslación, adaptación, paráfrasis, comentario, parodia, reescritura, transformación,

apropiación, cita, mediación.” (Trastoy, 2012: 239). En relación con el tema nos interesa desarrollar un primer aspecto, que es el de la tradicional “invisibilidad del traductor”, ese desaparecer que “debe apoyarse en la noción de representación, implícita en la traducción, que finge ser el texto original y no su versión en otra lengua”, tal como expresa Trastoy, pensando en Javier Marías (2011).

Nos detenemos en esa “deseada” invisibilidad del traductor y en su paralelismo con el mecanismo teatral, especialmente del teatro del “como si”. Si la traducción es comprendida/leída como si fuera el original hace desaparecer ante el interpretante/lector no sólo al traductor sino también al texto de origen y no permite reflexionar acerca del proceso que generó el texto que interpreta/lee. Si trasladamos esta problemática al teatro, esto genera una representación con una ausencia del “real” –como en la traducción– y se pasa por alto la mediación. En el teatro flamenco advertimos que la traducción no es invisible: es transparente en su opacidad. Al exponer los mecanismos del dispositivo teatral, la mediación de lo material, la cuarta pared hace transparente el mecanismo. Funciona de modo análogo a la nota al pie de la traducción, aunque la traducción en escena no solo, y no necesariamente explique, sino que también desfasa. Por un lado explica, por el otro no permite que el espectador se olvide que es una traducción (a la manera del extrañamiento en Brecht). El sobretítulo, por ejemplo, traduce el parlamento del actor para que se lo comprenda y además tiene una función adicional, la de producir una interferencia visual, física. En ese sentido, el texto y la puesta en escena son, en esa coexistencia, textos heterolingües. Más adelante nos detendremos en esta relación, y en la interferencia como operación desestabilizadora del/los sentido/s, en tanto que entendemos a la traducción como metáfora que conceptualiza en paralelo lo heterolingüe en las puestas en escena que luego devienen en escritura.

Gracias a este cruce entre ambas disciplinas –la teatrología y la traductología– podemos pensar problemas análogos, y mostrar en el análisis de las obras aspectos relevantes que de otra manera serían ignorados. Por un lado, pensamos en la conciencia de la permeabilidad –entre las lenguas, o entre realidad y ficción– y el

peso de la subjetividad en la enunciación e interpretaciones (lingüísticas y escénicas). De ello se desprende el carácter necesariamente imperfecto de la comunicación con el otro. Si pensamos, por otro lado, en la puesta en escena y en la traducción como espacios de comunicación en que el intérprete no es sólo el canal sino que conforma el mensaje –es decir, que el traductor como el teatrista inciden y moldean el mensaje; o que el intérprete y el actor recrean el relato desde su subjetividad, pues no son un mero continente de un mensaje emitido por un autor. La palabra sabemos que opera como condicionante de la acción/instrucción, lleva a ese cómo pensar/ser/hablar en sociedad, y si la traducción/puesta en escena expone/n esas cuestiones están dando cuenta no solo de la limitación de cada lengua, sino que dicen acerca de su historicidad, de su carácter normativo y, por tanto, cuestionan dichas limitaciones.

En síntesis, entendemos la traducción no como pasaje de una lengua de otra, una *über-setzung* literal, el paso de una orilla a la otra, sino que es un movimiento, “una operación intercultural en la que se adaptan sistemas sígnicos diferentes es una forma de reflexionar sobre lo propio y sobre lo ajeno; un intento de comprendernos y de comprender a los otros”. Con Trastoy nos preguntamos ¿qué horizontes se amplían para cada uno de los participantes del hecho teatral, y para el teatro mismo en este juego de traducciones múltiples? La investigadora nos acerca la clave interpretativa, y sostiene que ella radica en el concepto de traducción

...como fenómeno socio-cultural y comunicativo, como hecho propiamente intercultural, como un problema semiótico que insiste en los deslizamientos de sentido, en el contraste lingüístico, en el juego de intertextualidades y transtextualidades, que discierne la otredad en las inscripciones de la mismidad (Romano-Sued, 1998 en Trastoy 2012).

Es decir, es una “vía de acceso a la comprensión de las complejas relaciones entre lengua, cultura, sociedad”. Cuando grupo y director traducen en escena reflexionan sobre esas relaciones y esa lectura crítica, esa interpretación, provoca un gesto político. No político en el sentido partidario o coyuntural, ni temático, pero sí situado en lo histórico, social y artístico:

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 en el siglo XXI, no como en la década de los años 70, o sea no como una posibilidad de construcción utópica. El teatro contemporáneo (nos interpela también desde la forma –sea desde lo “posdramático” o desde lo “posvanguardista”– en tanto que busca constituirse en una estrategia política y reflexiva en nuestra realidad, nuestra comunidad y el rol de cada individuo en la sociedad actual a través de “perspectivas inhabituales (Trastoy, 2012).

Es en este sentido que podemos pensar la 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. Una idea similar a la que desarrollan Deleuze y Guattari con el alemán que usa Kafka. En este sentido hay en el hacer del teatrista un trabajo con un sustrato cultural que se traduce al escribir la obra. Los autores recurren a la traducción lingüística en su interpretación de la realidad, porque esta herramienta de traducción permite pensar su escritura por fuera de marcos teóricos occidentales monolingües (Suchet, 2014: 23). La hibridez de este espacio del “entre” que se genera en una traducción cultural o lingüística que no es ni domesticación (una traducción “fluida” que “invisibiliza” al traductor –y por ende a la traducción, que desaparece al no ser percibida (Venuti, 1999: 34 y ss). Se acerca más al pensamiento de Benjamin, con el cual dialoga Homi Bhabha en *El lugar de la cultura* (1994), para desarrollar el concepto de tercer espacio y de traducción cultural. Cita un párrafo de *La tarea del traductor* (Benjamin, 1971), que nos interesa para pensar el modo en que los autores aquí estudiados piensan la conformación de sus piezas teatrales. A continuación transcribimos la cita de Benjamin y la de Paul de Man, que nos permitirán analizar las obras teatrales partiendo de la idea de la vasija, es decir, de la traducción como tarea arqueológica, del modo en que se entiende en la actualidad la arqueología, mostrando la vasija en su recomposición, no como unidad:

Los fragmentos de una vasija, para poder ser rearmados, deben coincidir unos con otros en los detalles más mínimos, aunque no necesitan ser uno *como* el otro. Del mismo modo una traducción, en lugar de imitar el sentido del original, debe coincidir, amorosamente y en detalle, con el sentido del original, para hacerlos *a ambos* reconocibles como los fragmentos rotos del lenguaje mayor, del mismo modo que los fragmentos son partes rotas de una vasija (Benjamin en Bhabha, 1994: 207).

Lo que quiero destacar es una forma de la articulación de la diferencia

cultural que Paul de Man clarifica en su lectura de la compleja imagen de la vasija que hace Walter Benjamin. “[Benjamín] no está diciendo que los fragmentos constituyen una totalidad; dice que los fragmentos son fragmentos, y que siguen siendo esencialmente fragmentarios. Se siguen unos a otros metonímicamente, y nunca constituyen una totalidad.” (Paul de Man en Bhabha, 1994: 209).

Retomaremos la idea de los fragmentos en el análisis de los textos de Fabre, Lauwers y Pourveur, quienes en esta traducción de la realidad que hacen en sus obras exponen la traducción para mostrar los mecanismos, en un espacio que Bhabha denomina tercer espacio: “donde la negociación de diferencias inconmensurables crea una tensión propia de las existencias fronterizas” (1994: 263). El “entre” es ese espacio más vital que cuestiona totalidades: ni lo flamenco ni lo valón, ni lo holandés ni lo belga, ni el dialecto ni el inglés. Se trata de mirar aquello que existe en los cruces. La dificultad a la que se enfrenta el traductor de un texto “postcolonial” –escrito en la lengua de otro, apropiada y experimentada en ese entre– es que no es asible con las categorías tradicionales de traducción, ni de equivalencia lingüística, o sea como pérdida/ganancia. Se trata de escritores bilingües que crean una lengua del “entre” y ocupan (o mejor: crean) ese tercer lugar.

Spiegelburd, en otro contexto lingüístico, histórico y social menciona una experiencia como dramaturgo –que es también la de un traductor– que ilustra muy bien esta situación:

¿Y qué ocurre cuando la pieza original está escrita en una suerte de idiolecto, en el lenguaje privado, inventado por su autor? Pues normalmente hay que inventarse un nuevo idiolecto en castellano, pero al mismo tiempo la estafa es palpable: ya que todo el mundo sabe que la obra originalmente no da señales sobre cómo traducir lo que se ha inventado el pobre traductor. (...) Una obra como *La estupidez*, por ejemplo, que está escrita en la Argentina, pero que transcurre en Las Vegas, y cuyos personajes estadounidenses hablan en el castellano neutro, quimérico, de los malos doblajes portorriqueño-mexicanos, ¿cómo se traduce al alemán? Y mucho peor: ¿cómo se traduce al propio inglés, supuestamente la lengua en la que está hablada la obra? La traducción británica de mi obra fue hecha por un dramaturgo “bilingüe” (un británico que vive en New York y que por lo tanto trató de capturar un modo de habla norteamericano). Toda presunta neutralidad producto de la magia del doblaje desapareció. La obra se tornó seria. Realista. Y además, siendo traducida en el Reino Unido, prácticamente un poco racista: es un modo de observación grosero y burlón del inglés en el que hablan los americanos. Y de allí en más, una obra

sobre americanos llamada *La estupidez* y en tiempos de plena guerra de Irak comienza a decir cosas más allá de sus verdaderas intenciones. Aparecen marcas ideológicas que la pieza no contenía en su versión original. Y es inevitable (Sprengelburd, 2005).

El trampantojo

Suchet conforma un corpus que ignora expresamente la diferencia entre literatura postcolonial y literatura a secas (*tout court*) porque las categorías desarrolladas para leer a los autores que se apropiaron de otra lengua son, en realidad, aplicables a todo aquel que hace uso de una lengua, y cómo se puede definir el grado de propiedad de una lengua ¿Qué lengua hablamos? ¿De quién es la lengua que hablamos? Podemos ir mas lejos y afirmar que la más ajena es la lengua propia: “El primer idioma extranjero, el que menos conocían, era su propio idioma” (Saenz, 2013). Dice el traductor español, citando a Antoine Berman: “en la traducción hay algo de la violencia del mestizaje” y, parafraseando a Rudolf Panwitz: “el traductor nunca debe perpetuar el estado en que se encuentra su propia lengua, en lugar de someterla a la violenta agitación que produce la lengua extranjera” (2013). Este tipo de estrategias son las que sugieren las obras de nuestro corpus. Para completar la idea, retomamos la diferencia que establece Sakai (1997) entre el régimen heterolingüe y el homolingüe de la traducción. En el segundo, la traducción es el pasaje de una lengua origen a una lengua meta, consideradas opuestas “como dos orillas del río” (el ya mencionado *über-setzen*). La concepción de que la lengua de origen y la lengua meta son estables y homogéneas se contradice con su historicidad constitutiva, haciéndole de ese modo el juego a los nacionalismos.

El discurso homolingüe se legitima en una visión del mundo contemporáneo como yuxtaposición de estados soberanos y de reconocimiento mutuo entre Estados-Nación. La traducción, desde este punto de vista, funciona erigiendo fronteras y no como “puente” o mediación entre los pueblos. A diferencia de ello, postula Sakai, el modo o régimen heterolingüe de dirigirse al receptor (*to address*) restituye la dimensión temporal a la traducción y resiste a la tentación de afirmar la

naturalidad de las comunidades lingüísticas homogeneizadas. El modo heterolingüe de dirigirse al lector (lector-espectador, diremos aquí), niega de ese modo el carácter normalizado de la comunicación recíproca transparente. Supone, por el contrario, que todo enunciado es susceptible de fracasar en su comunicación debido a que la heterogeneidad es inherente a todo medio, lingüístico u otro (Suchet, 2014: 27 y ss. y Sakai, 1997: 8 y ss., 2013: 22 y ss.). Es por ello que la lectura de los textos heterolingües no es sencilla, exigen un compromiso por parte del lector.⁸⁶ Un lector-espectador que debe participar de la creación y no someterse a ella.

También los investigadores deben tener en cuenta el modo en que funcionan los deícticos heterolingües que remiten al mundo más allá del texto y condicionan su percepción “antes de abrir el libro”, como toda obra literaria, estos textos (y obras teatrales) produce sus propias condiciones de posibilidad enunciativa, aquello que Dominique Maingueneau denomina “escenografía”: escenografías imaginadas por los textos que se enmarcan dentro de cartografías establecidas, situaciones de enunciación impuestas (Suchet, 2014: 29 y ss.). Ya dijimos que Suchet analiza el “umbral de legibilidad y de visibilidad” de los textos a través de once “*saisies*” o modos de marcar el extrañamiento (tales como nombrar la otra lengua, escribir en cursiva, usar otro alfabeto, etcétera), en una reflexión acerca del modo y los mecanismos de enunciación: traducir una palabra, por ejemplo, no es sólo una ayuda al lector, y una caracterización de un personaje, sino una elección estética basada en un modo particular de traducir la realidad en la obra. En ese sentido, los textos heterolingües pueden ser vistos como una anamorfosis porque “desafían toda tentativa de representar ‘la lengua’ y distorsionan las perspectivas habituales”). Pensemos en el cuadro de Holbein, *Los embajadores* (1533, figura 6) con la calavera a los pies de Jean de Dinteville y Georges de Selve, calavera que sólo se puede distinguir mirando el cuadro desde el ángulo adecuado. Nos servimos de la definición de Musitano de anamorfosis en el teatro:

... una estrategia para expresar haciendo: desde una posición se logra hacer ver algo y, desde otra, que esa misma imagen revele sentidos distintos. El texto lleva al lector, manipula –sin el sentido peyorativo de la palabra– a quien contempla y lo

⁸⁶ “*engagement*” o más bien un *langagement*, dice Suchet (juego de palabras en francés, *portemanteau* de *engagement* (compromiso) y *langage* (lengua), “compromiso lingüístico/desde la lengua/con la lengua).

ubica en otro espacio virtual, escritural o plástico que muestra la destreza técnica de quien está en la composición, deconstruye la ficción al volverse mirada sobre el arte como artificio. (...) El reconocimiento de las huellas contextuales y del artificio obliga a cambiar de posición, ver lo diferente y lo semejante como distinto. (...) Las palabras se perciben como ecos de otras palabras, de otras conversaciones y se prescribe, se hace hacer al lector/espectador una tarea activa, pues además de prestar la oreja y con los ojos muy atentos seguir la acción, tienen que unirse fragmentos, darles sentido, conectarlos, establecidos los vacíos llenarlos... (Musitano, 2011: 200).⁸⁷

Veremos, con el heterolingüismo y la anamorfosis, de qué manera los autores del corpus crean desplazamientos y enfrentan al lector/espectador a nuevos trampantojos, muy populares en las artes visuales, así se cuestionan las categorías de “lo normal” y “lo deforme”, la perspectiva, el centro y descentramiento, interrogan el lugar de enunciación al cuestionar el lugar del observador gracias a juegos de percepción e ilusión. Este juego de perspectivas consiste en deformar una imagen, pero siempre siguiendo reglas de perspectiva alteradas, de modo que la imagen sólo se recupera si se la mira desde un determinado ángulo. Es decir, no es una aberración arbitraria de la forma sino un juego en el que se alteran las reglas. En el siglo XVI se dio un auge de estos juegos visuales entre ser y apariencia, que perdura hasta la actualidad. Son un divertimento y, a la vez, una reflexión filosófica y una exposición de paradojas. A nosotros nos interesa dado que dicho “error de perspectiva” señala también el error de la lengua o de la regla, y su uso puede ser entendido en estas obras como una dilatación y cuestionamiento de las fronteras. Las obras de nuestro corpus se pueden pensar en ese sentido como obras que plantean un descentramiento de la mirada y del discurso a través de diferentes efectos de alteridad que subrayan el lugar del espectador. No se trata de sustituir, sino extrañar lo existente. Analizaremos de qué manera ocurre eso en el texto y la apuesta, y qué aspectos son los que se ponen en escena para reflexionar acerca de los conflictos sociales y políticos profundos que atañen a todos los participantes del convivio teatral, tanto en la coexistencia de lenguas como en las relaciones que se establecen entre las diferentes artes.

⁸⁷ Sobre la anamorfosis en el teatro argentino de finales del siglo XX, ver también Musitano (2011: 199, 317) y Fobbio (2016c).

Teatro ciudadano: agonismo y antagonismo en diálogo y monólogo

Estamos ante un teatro en el que abundan monólogos fragmentados (Fobbio, 2013, 107 y ss.)⁸⁸ y los polílogos (Lehmann, 2008: 265) o diálogos de muchas voces, unos diálogos interrumpidos, puro *Aneinandervorbeireden* (Krysinsky, 1991, van Muylem, 2013a). Se trata de obras que interpelan al lector/espectador desde la interrupción, la conmoción, lo contradictorio y el descentramiento en el texto y en la puesta, en donde se exponen y plantean de ese modo interrogantes acerca del hacer del lector/espectador, del ciudadano contemporáneo. Para pensar el aspecto político de este teatro nos servimos de la propuesta de la belga Chantal Mouffe en *En torno a lo político* (2007).⁸⁹ En oposición a la propuesta de Arendt, quien entiende la política como espacio de ejercicio de libertad, Mouffe entiende lo político como un espacio de conflicto que se define a partir del antagonismo que puede surgir en cualquier tipo de relación social, es decir que la emergencia está siempre latente (2005). La pensadora distingue asimismo entre “la política” y “lo político”. Define “la política” como un conjunto de prácticas e instituciones que regulan la actividad en la sociedad, en oposición a “lo político” que es “la dimensión de antagonismo que constitutiva de las sociedades humanas”. Mouffe define lo político como un espacio de poder, conflicto y antagonismos que, como vimos con Suchet (2014) se refleja en el uso de la lengua. Al reconocer la naturaleza conflictual de la política, se hace necesario pensar los mecanismos de construcción de identidades de los sujetos, y el modo en que esta definición permite ciertas interacciones. Mouffe observa el predominio de un pensamiento postpolítico en que se reduce (o desaparece) la posibilidad de la diferencia en el diálogo político. Resume dicha visión postpolítica como la ilusión (o construcción de una ilusión) y con ironía, expresa que:

El mundo libre ha triunfado sobre el comunismo y, gracias al debilitamiento de las

⁸⁸ En el capítulo “El lector-espectador en el monólogo”: ¿nosotros, ustedes o ellos?” nos interesa la construcción de los participantes –la configuración de los pronombres, pensando en Mouffe (2005)– y la categoría utilizada por la autora del *entre*, que podemos pensar en relación al tercer espacio, a la hibridez de Bhabha (1994) mencionada anteriormente.

⁸⁹ Su aporte a la reflexión en el campo del teatro se evidencia, entre otros, en el libro *Not Just A Mirror. Looking For The Political Theatre Of Today*, de Malzacher (2015), que retomaremos en el análisis, y en las sucesivas participaciones en debates de Chantal Mouffe en el festival de teatro Impulse Theater Festival. (<http://www.festivalimpulse.de/en/>).

identidades colectivas es posible ahora un mundo ‘sin enemigos’. Los conflictos partisanos pertenecen al pasado y el consenso puede obtenerse ahora a través del diálogo. Gracias a la globalización y la universalización de la democracia liberal podemos esperar un futuro cosmopolita que traiga paz, prosperidad y la implementación de los derechos humanos en todo el mundo. (...) El objetivo es el establecimiento de un mundo ‘más allá de izquierda y derecha’, ‘más allá de la hegemonía’, ‘más allá de la soberanía’, y ‘más allá del antagonismo’. Tal anhelo revela una falta total de comprensión de aquello que está en juego en la política democrática y de la dinámica de constitución de identidades políticas, lo cual, como veremos, contribuye a exacerbar el potencial antagonístico que existe en la sociedad. (2007: 9-10).

Esta posibilidad de pensar alternativas desaparece si la discusión política ya no es ideológica (no más “derecha e izquierda”)⁹⁰ sino que se traslada al plano de la moral (el otro es el demonio, la amenaza contra la democracia), si, como señala Mouffe, el oponente sólo se entiende como enemigo que debe destruirse. Esta concepción se origina en un racionalismo exacerbado que niega las pasiones:

El error del racionalismo liberal es ignorar la dimensión afectiva movilizada por la identificación colectiva e imaginar que dichas ‘pasiones’ supuestamente arcaicas están destinadas a desaparecer con el avance del individualismo y el progreso de la racionalidad. (2007: 13).

Mouffe propone oponerse a la visión postpolítica por estratificante y falaz, pensar en una democracia en que se incluya el disenso, y señala que los oponentes deben reconocerse como oponentes legítimos, no como enemigos irreductibles. Aclara que no se trata de eliminar el antagonismo (propio de la naturaleza humana) y sustituirlo por un consenso racional (en el que los oponentes sean reducidos a meros “competidores”), ni tampoco de mantener el antagonismo bajo la forma amigo/enemigo (en el que cada uno percibe las demandas del otro como amenazantes e ilegítimas), sino de transformar, “domesticar,” el antagonismo en agonismo. Esta oposición agónica permite incluir en la arena política las pasiones no racionales que condicionan la identificación de los ciudadanos con ciertos grupos sociales a partir de la definición de nosotros/ellos y que son negadas por una concepción postpolítica de la democracia, en que se dejan de lado las pasiones y se presupone que las decisiones son tomadas sólo con la razón, en un mecanismo

⁹⁰ “Por ello la derecha e izquierda que hoy se alternan en la gestión de poder tienen muy poco que ver con el contexto político del que provienen los términos y designan simplemente los dos polos –aquel que apunta sin escrúpulos hacia la desubjetivación y aquel que en cambio querría recubrirla con la máscara hipócrita del buen ciudadano– de la misma máquina gubernamental” (Agamben, 2014: 25).

propio del neoliberalismo que tiende a unificar las masas e ignorar el carácter antagónico y conflictivo de la política. Podemos pensar entonces que, para realizar esto, se coloca “afuera” al enemigo y se trazan los límites de lo que se considera democrático, el “adentro”, relaciones que se observan tanto en las relaciones en escena y entre escena y público, y en el papel, en un tipo de conmoción que estas obras intentan provocar en el lector/espectador como un ciudadano que participa de una democracia.

Si todo orden social es el resultado de luchas de poder y no un “orden natural” no cuestionable (tendencia que intenta imponer todo discurso hegemónico para mantener determinado orden), el hecho de hacer desaparecer el desacuerdo no permite pensar la realidad compleja, hoy más que nunca, de las sociedades contemporáneas. Como hemos visto, el caso de Bélgica es emblemático en lo que respecta a lo heterogéneo y complejo de la conformación social, de lo que san cuenta la lengua y en el arte. La propuesta de pensarse como adversarios y no enemigos, implica reconocer la existencia del *otro* como constitutiva del orden social. La visión actual de la política sin cortes, sin diferenciación ideológica, tiene consecuencias en la práctica, que Mouffe señala en los fundamentalismos y los debates “moralizantes”, son consecuencia de la negación del carácter antagónico de lo político. El triunfo de derechas radicales: pensemos en el Vlaams Blok, al que también hace referencia en su libro (2007, 72 y ss.), la aparición de un “demonio”, “el Bien” y “el Mal”, un fenómeno que parecía “superado” tras la caída de la Cortina de hierro, en 1989, son marcas de un falso apaciguamiento de *lo político*. Pensar este fenómeno con Derrida, nos permite, en las obras de nuestro corpus, identificar el interés por exponer el conflicto desde dicha perspectiva: la no anulación del conflicto, de las diferencias, la exposición de los mecanismos de poder, la interpelación del otro, la alternancia entre construcciones del nosotros, ustedes o ellos, y la fragmentación y desestabilización de cada uno de los pronombres, es decir, grupos sociales. El concepto de afuera constitutivo de Derrida (1977) es retomado luego, entre otros, por Hall (1996) para hablar de identidad: “Esto implica la admisión radicalmente perturbadora de que el significado ‘positivo’

de cualquier término —y con ello su ‘identidad’— sólo puede construirse a través de la relación con el Otro, la relación con lo que él no es, con lo que justamente le falta, con lo que se ha denominado su *afuera constitutivo*”, y también Ernesto Laclau retoma la categoría, nos interesa la siguiente cita en que se piensan los aspectos marcados y no marcados de la lengua y la sociedad:

Si (...) una objetividad logra afirmarse parcialmente, sólo lo hace reprimiendo lo que la amenaza. Derrida demostró que la constitución de una identidad siempre se basa en la exclusión de algo y el establecimiento de una jerarquía violenta entre los dos polos resultantes: hombre / mujer, etcétera. Lo peculiar del segundo término queda así reducido a la función de un accidente, en oposición al carácter esencial del primero. Sucede lo mismo con la relación negro-blanco, en que el blanco, desde luego, es equivalente a “ser humano”. “Mujer” y “negro” son entonces “marcas” (esto es, términos marcados) en contraste con los términos no marcados de “hombre” y “blanco” (Laclau, 1993: 33).

En ese sentido, pensar el adentro y el afuera en la conformación de un nosotros, ustedes, o ellos (Fobbio, 2013), nos sirve para analizar los textos y las puestas del corpus como un cuestionamiento a dichas construcciones. En ellas se exponen las fisuras, los intersticios que permean formas cerradas estratificadas, para pensar el rol del ciudadano en la sociedad. Las múltiples voces en escena son un polílogo que expone la complejidad social en que se halla este ciudadano contemporáneo (flamenco, belga, europeo, pero sin ser algo ajeno a lo que ocurre en el teatro argentino, por ejemplo).



imagen 1: mapa de Bélgica.



imagen 2: carteles bilingües en Bruselas. La calle se llama tanto *Rue de Montagne* como *Bergstraat*. La plaza central se llama *Grand place* y *Grote Markt*.



imagen 3: Pieter Balten. *Een Chuyte [klucht] van Plaeyerwater* (1540).



imagen 4: *Ommegang. Mysteriespelen. S. XV, Flandes.*



imagen 5: Stulinovic. *An Artist who cannot speak English is no Artist*. 1992.



imagen 6: Hans Holbein der Jüngere. *Jean de Dinteville y Georges de Selve*. 1533.



imagen 7: René Magritte. *El imperio de las luces*. 1950.

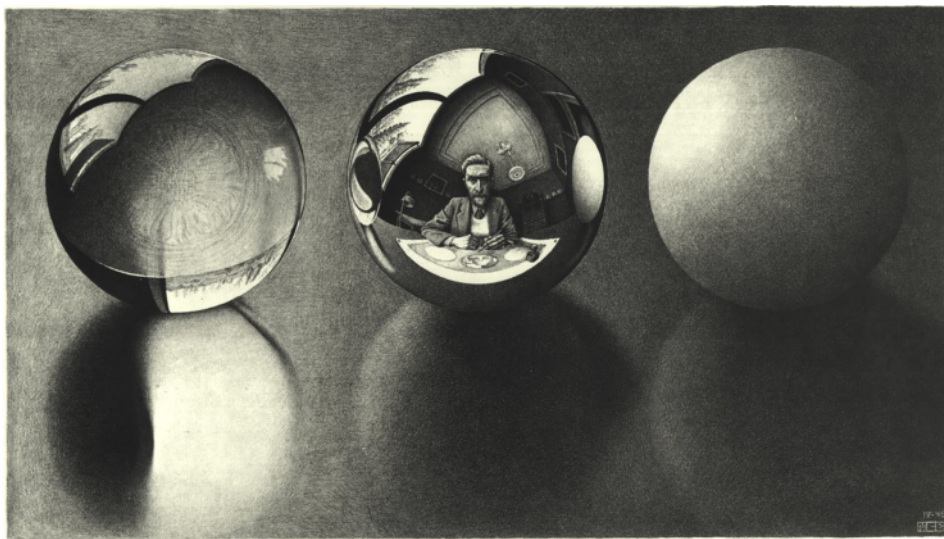


imagen 8: M.C. Escher. *Tres esferas II*. Litografía. 1946.

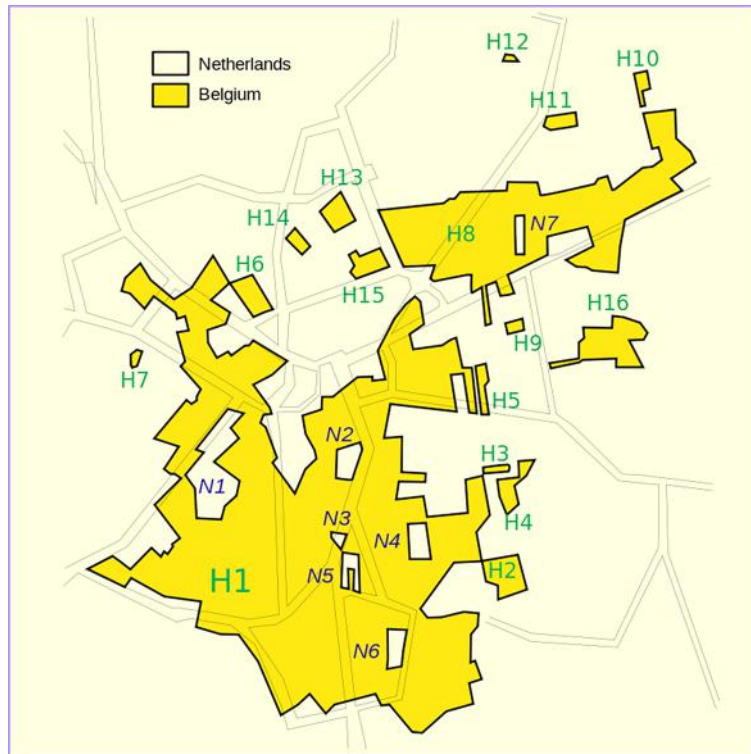


imagen 9: Mapa simplificado de Baarle, en que se observan las zonas de Bélgica en los Países Bajos.



imagen 10: Calle en Baarle. Las cruces señalan la frontera entre NL: los Países Bajos y B: Bélgica.

SEGUNDA PARTE

JAN FABRE

El escarabajo

dicht nooit de wonde waaruit schoonheid sijpelt.
Nunca tapes la herida que rezuma belleza.
(Jan Fabre)

En la plaza Ladeuze (*Ladeuzeplein*), delante de la Biblioteca de la Universidad de Lovaina, se encuentra una escultura peculiar: un alfiler inmenso, de unos 23 metros de alto, en cuya punta observamos un escarabajo gigante de caparazón tornasolado (imágenes 11 y 12). La obra es de Jan Fabre (Amberes, 1958). Los escarabajos abundan en su obra plástica y teatral, pues Fabre trabaja con la metamorfosis, y la muerte como componente del círculo de la vida (Mertens, 2013).⁹¹ En una sociedad en la que impera el rechazo y ocultamiento de las marcas de vejez y muerte y la incansable búsqueda de la eterna juventud, Fabre expone los procesos de

⁹¹ La dramaturgista nos decía en una entrevista que la muerte es para Fabre “como algo festivo (...) semejante a la concepción mexicana de la muerte”, explica la dramaturga de Fabre. Sin embargo, y más allá de esta relación es la tradición medieval y barroca la que se observa en sus obras, en la que se incluyen elementos rituales vinculados con la muerte. En las obras *Preparatio mortis* y *Requiem para una metamorfosis* (estrenada en Salzburgo, en 2007 y puesta en Buenos Aires: FIBA, 2013) por ejemplo, se trabaja con el ciclo de la vida y la muerte, los oficios vinculados con la muerte, la danza macabra de carácter festivo. (Véase, además, Musitano y van Muylem, 2014) Imagen 40.

descomposición y todo aquello en lo que se manifiesta lo efímero, mortal, perecedero del cuerpo. El escarabajo expuesto en la plaza es un coleóptero coprófago tailandés que, como tal, en los procesos biológicos es un elemento activo en la descomposición de la materia: se alimenta de cadáveres y excrementos para convertirlos en nueva vida. Otros insectos que se encuentran a menudo en la obra de Fabre son: la mariposa en su doble metamorfosis, de la oruga que se convierte crisálida y luego en mariposa (*Preparatio mortis*, 2010), y la mantis religiosa, que a lo largo de su vida muda siete veces su exoesqueleto (que presentó en la performance *Virgin/Warrior* junto con Marina Abramović, en 2004). Mediante la recurrencia a estas figuras Fabre recupera un elemento tabú en la sociedad: la muerte y la decadencia, y, al mismo tiempo, intenta anular la concepción de linealidad de la historia, ofreciendo como alternativa esa circularidad de la bios que interrumpe, e intercepta los discursos.

En otra serie de instalaciones, Fabre utilizó miles de caparazones de escarabajos verdes tailandeses, esa es una de sus obras plásticas más conocidas, que fue resultado de un encargo de la entonces reina belga Paola, en 2002. Fabre cubrió el cielo raso y una araña de la Sala de los Espejos del Palacio Real de Bruselas con estos insectos. La obra se llamó *Heaven of Delight* (“Cielo de las delicias”, en inglés) en homenaje al *Jardín de las delicias* –en neerlandés: *Tuin der lusten*, en inglés: *The Garden of Earthly Delights*– del artista flamenco El Bosco. Para la obra se utilizaron un millón y medio de caparazones de los “escarabajos joya.” Jan Fabre compuso así una *vanitas* contemporánea que expone la belleza del cadáver (caparazón) y que es, a la vez, partícipe activo del proceso de descomposición tras la muerte. La inversión y el trabajo de los opuestos, a la manera del barroco, es otro elemento frecuente en su producción plástica y teatral. Asimismo, ese trabajo con los insectos se presenta en contraposición al cuerpo humano: el esqueleto del ser humano está dentro del cuerpo, el insecto posee un exoesqueleto que protege sus órganos blandos, como una armadura medieval. Esta oposición inversa permite ver lo invisibilizado, dar vuelta lo que se ha naturalizado y ocultado. Con las obras plásticas anteriormente mencionadas ya se aprecia que las producciones de Fabre se caracterizan por ser

muy provocadoras y generar polémica.

Jan Fabre explora constantemente los límites, utiliza su cuerpo y su vida para reflexionar acerca del arte y de la política en obras en las que incluye el trabajo con fluidos corporales, el exceso, la violencia, lo obscuro. En una de sus primeras performances, a fines de los setenta, quemó el dinero que los espectadores habían pagado por sus entradas para escribir luego la palabra *money* con las cenizas, sobre un lienzo, y subastar la obra entre los presentes. Expuesto el mecanismo del mercado del arte, usó el dinero que se paga para “comprar arte” y lo convirtió en el objeto de ataque al consumo, y a su vez, lo volvió a convertir en dinero (Van Belleghem, 1996: 127; Hertmans, 2014). Estas performances, llamadas en inglés *money* expusieron un uso de la lengua en la lógica del comercio del arte, como lo hace también, con recursos muy reducidos, Stilinović en la mencionada instalación *An Artist That Cannot Speak English Is No Artist*. Fabre trató de exponer el proceso reducido al mínimo, interpelando directamente al espectador, quien no podía permanecer impasible ante dicha actividad, porque eran violentadas sus expectativas y lo tolerable: quemar dinero es análogo a derrochar comida (litros de aceite de oliva, kilos de jamón crudo: imagen 36), y también matar sapos en escena, hacer que arañas caminen sobre hojas de afeitar, arrojar gatos al aire. Ante estas últimas actividades nunca queda claro al público si son trucos o son reales. El carácter performático de las obras y los cuestionamientos acerca de lo “políticamente correcto” de dichos actos⁹² obligó a incluir en el programa de mano de *De macht der theaterlijke dwaasheden* [El poder de la locura teatral], de 2013, la aclaración de que “los sapos vivos en escena no son pisados, se trata de un truco” (Fabre, 2013a). Sin embargo, se siembra la duda. Por otro lado, los escarabajos utilizados para sus obras son insectos que se matan para convertirse en obras de arte, esto expone la legitimación de la caza, de matar animales para el uso de tapados de piel, expone al espectador ante un “espejo de aumento”, diría Suchet, ya que estas producciones cuestionan prácticas socialmente aceptadas. No creemos que

⁹² Es frecuente leer notas de prensa en que se acusa al artista belga de maltrato animal, véase por ejemplo:

http://www.nieuwsblad.be/cnt/dmf20121026_00349501;

http://www.standaard.be/cnt/dmf20161115_02573200;

http://www.standaard.be/cnt/dmf20130405_00530356.

esto sea porque Fabre milite por la ecología, sino porque de este modo cuestiona los límites de lo socialmente aceptable. Diría Bertolt Brecht (1990: 25):

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.

En las performances anteriores, por ejemplo, el aceite de oliva se utilizó en la obra *Quando l'Uomo Principale è una donna* –título original en italiano– un solo de danza para una mujer, en que el aceite se utiliza para remitir a numerosas connotaciones médicas, culinarias, religiosas... en un juego con los géneros y la androginia (el estreno se realizó en 2004, en el Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá). Por otra parte, el jamón crudo se empleó para envolver las columnas del Aula Magna de la Universidad de Gante. *Ham op zuilen*, 2000), en una crítica a la autoridad de la Facultad de Medicina, al poder de la voz académica, según el curador de la muestra, Jan Hoet, es la exposición de 600 kg de carne de consumo “a un público que se olvida que se matan animales para que podamos comer.” Es decir, supuso un ataque a la industria de la alimentación (Hoet, 2014). Ver imagen 36. En *Requiem para una metamorfosis* –Festival FIBA, 2013– se utilizaron miles de flores para decorar una tumba y componer la *vanitas* (véase Musitano, 2016: 34-35, e imágenes 37 a 40).

En las obras y puestas teatrales Fabre, por otra parte, combina diferentes lenguas y lenguajes: el neerlandés estándar, el dialecto, el francés, inglés y el alemán, incluye múltiples voces en citas de obras de arte y textos filosóficos, conformando imágenes y textos heterogéneos, heterolingües, de múltiples centros, con un alto grado de intertextualidad, borrando fronteras entre géneros textuales y disciplinas artísticas. Y esto se combina con ese gesto postvanguardista de desdibujar las fronteras entre arte y vida, en obras de un carácter performático, en las que incluye elementos de su vida privada para la construcción de una genealogía y un imaginario en torno a la figura del artista.

El propio cuerpo

Como artista plástico, Fabre expone su cuerpo en escena, lo recrea en mármol, bronce, en yeso, y también en papel maché como marioneta de sí mismo. Busca lo visible y lo invisible, lo real e irreal, lo presente y ausente. Sostiene que su hermano gemelo ha muerto y por ello, cuando se representa a sí mismo representa también al hermano y *alter ego* (Bousset, 1994), generando la tensión entre vida y muerte. No sólo tematiza la transición, con imágenes como la del escarabajo y la mariposa, sino que emplea las imágenes del espejo, los reflejos, la inversión y coexistencia. La figura representada es él y el hermano, vida y muerte, el cuerpo del performer y la obra de arte, coexisten el demiurgo y la marioneta, Fabre está adentro y afuera de la escena, y en ambos lugares al mismo tiempo (imagen 16), establece así constantes cruces entre vida y muerte, arte y vida, como asimismo entre disciplinas artísticas, y lenguajes. Es parte de su hacer artístico el (re)crear y ficcionalizar su propia vida, y lo hace mediante varios relatos mitologizantes. Comienza su genealogía con el parentesco que dice tener con Jan-Henri Fabre (1823-1915), un francés considerado el padre de la entomología quien, como dice el investigador (y su amigo) Stefan Hertmans, “según el mito tenazmente mantenido por el artista, pertenecía a su familia” (2014), del cual “habría heredado libros y cientos de cajas con miles de escarabajos” (Luk Van den Dries, 2013: 208) lo cual le habría abierto la puerta al universo de los insectos. También afirma, por ejemplo, que “vive de prestado” en una vida después de la muerte, porque estuvo en coma “varias veces” (Fabre, 2013b).

En todos mis trabajos está la idea de *memento mori*. Es una celebración de la muerte, porque yo acepto la muerte como un aspecto de la vida. Como estuve muchas veces en coma, siento que estoy viviendo en una suerte de estado *post-mortem* de mi vida, en una suerte de tiempo congelado. Para mí la muerte es algo muy cercano. (...) Cuando tenía 18 años me golpeé la cabeza en el canal de Amberes y unos amigos me rescataron. Estuve muchos días en coma. Y años más tarde volví a caer en coma como resultado de una pelea callejera.

No interesa si son o no verídicos los relatos, sí que Fabre construye y recrea una imagen de sí mismo como artista, creador y demiurgo, a la que integra a su

obra, desdibujando límites cuestiona discursos establecidos. Comienza una conferencia (2011) diciendo:

Goeie avond, geacht publiek. Ik ben gelukkig om jullie te zien. En mijn intuïtie vertelt me dat jullie ook blij zijn om mij te zien. Ik ben een dienaar van de schoonheid. Lijkt dit niet op de openingszinnen van een van mijn theaterteksten? Mijn naam is Jan Fabre. Is dit waar? Sommige mensen denken dat het een kunstenaarsnaam is, dat ik die naam verzonnen heb. Het zou kunnen, want ik geloof in de leugen van de verbeelding.

[Buenas noches, estimado público. Estoy feliz de verlos, y mi intuición me dice que ustedes también se alegran de verme. Soy un servidor de la belleza. ¿Eso no suena a una de las frases de apertura de mis obras de teatro? Mi nombre es Jan Fabre. ¿Será cierto? Algunos creen que es un pseudónimo, que me inventé el nombre. Podría ser, porque creo en la mentira de la imaginación] (Fabre, 2011).

La inversión y el trabajo con las antítesis generan innumerables juegos de espejos en las obras plásticas y teatrales, remitiendo por otra parte a la primitiva pintura flamenca. En una entrevista que realiza la dramaturga Marieta Santi en Santiago de Chile dice Fabre:

Conozco muy bien sus trabajos [refiriéndose a los accionistas vieneses Nitsch y Muehl] pero ellos no han influenciado mi trabajo. La influencia más importante viene de las pinturas de los primitivos flamencos, por ejemplo, los retratos y crucifixiones de Cristo (Fabre 2007: 182).

Para ilustrar ese vínculo, véase la crucifixión de Van Eyck (ver imagen 41). y nótese el realismo con el que están pintados los cuerpos, la disposición en un díptico, con los diferentes centros que atraen la mirada del espectador, la gran cantidad de figuras en ambas escenas, y la coexistencia, en una misma obra (dos planos que son uno, la crucifixión y el juicio final), de tiempos diferentes. Veremos también que la presencia de cuerpos extenuados y esqueletos, vivos y muertos, pasado y presente, abundan en las obras plásticas y teatrales de Fabre. Interesa ver cómo incide representación del cuerpo doliente de un hombre que es hombre y deidad, mortal e inmortal a la vez. En un país de fuerte tradición católica como es Bélgica, los elementos estéticos del cristianismo son retomados desde la mirada crítica del artista, laica, aunque no reniega del pasado religioso cuestiona los discursos de poder y la manipulación desde el presente.⁹³ En este diálogo crítico con

⁹³ Lauwers también expondrá la influencia de la estética y tradición católica, desde una perspectiva escéptica y laica, tal como apreciamos en *El poeta ciego* (FIBA, 2015).

la tradición, advertimos que interviene exposiciones permanentes –como fue el caso del Museo de Bellas Artes de Bruselas, o en el Louvre– y allí interpela a la obra visitada, interpela además lo establecido, lo que se ha construido como la norma y destaca la convención estética. Por caso, se vio en el Louvre que, para que se produzca un impacto del espectador ante la obra se representa a sí mismo frente al cuadro, apoyando la cabeza contra el óleo, desangrándose. Esta interesante vuelta a lo metaartístico da otro giro a la reflexión de las vanguardias y aún del arte pop, amplía la interacción artista/público/obra, interpela desde ese resto corporal, en ese desangrarse (imágenes 18 y 19).

Esa intervención en el espacio del museo parisino es una buena muestra del uso que hace de su propia figura en las obras dramáticas: se expone él como creador, y al mismo tiempo ocupa el lugar del espectador, para pensar cuál es la relación del público con el arte, la tradición, la cultura y la sociedad. Desde sus primeras performances ya aparece en el centro de la escena: expone su cuerpo como objeto de análisis y experimentación, desangrándose para dibujar con sus fluidos corporales (“Sanguis Mantis”, del 2001 –imagen 41–, o *Virgin/Warrior*, –imagen 20 y 42, donde se muestra el manifiesto escrito con su propia sangre–), o cuando se representa en esculturas, como Cristo, en una versión muy personal de *La Piedad* (imagen 13): Fabre/Cristo, en brazos de María, su cuerpo deviene un esqueleto, todo de mármol blanco, tal como la obra de Miguel Ángel. Un trampantojos: a primera vista parece ser una imitación de *La Pietá* de Buonarroti, al acercarnos reconocemos el rostro de Fabre, vemos las mariposas, y un cerebro en la mano del muerto, todo ello provoca rechazo, curiosidad, genera duda en el espectador. A veces es también *El hombre que mide las nubes* (imagen 14): su imagen, en una escultura de metal fundido en tamaño real, sosteniendo una regla hacia el cielo, obra usualmente expuesta en el techo de museos. Tuvimos la oportunidad de ver la muestra en Nápoles, en 2008: Fabre brillaba bajo el sol del mediterráneo, riéndose de sí mismo. En esa figura que es él y es su hermano, aparecen el artista y el espectador, en un juego de espejos, de arriba y abajo, no podemos acercarnos a la escultura, la contemplamos desde el piso, a veinte metros, entonces la figura de

Fabre encarna la *hybris* y el absurdo de muchas ambiciones del ser humano. Actualmente (2016-2017) en la Catedral de Amberes está expuesta *El hombre que carga la cruz* (imagen 15): nuevamente su figura, fundida en metal, en tamaño real, aparece esta vez con una cruz enorme apoyada en su mano, Fabre balanceado el símbolo del dolor de Cristo, con una fuerza sobrehumana, haciendo equilibrio con ella. Es una imagen impactante, sobre todo, en ese contexto).⁹⁴

De tal manera, pareciera que presenta otros yo, o a su hermano gemelo muerto, y en ocasiones, es el demiurgo, que se sitúa al margen, como veremos en el teatro de títeres de *El servidor de la belleza*, cuando su figura deviene marioneta (imágenes 29 y 30).⁹⁵

En la misma línea, Fabre también somete a los performers y al público a exigencias “inhumanas”, montando obras que duran cuatro, seis, ocho e incluso 24 horas, como es el caso de *Mount Olympus* (2016), obra que fue emitida internacionalmente por televisión e internet en su estreno, enero de 2016, en la totalidad de la función (en el teatro Bourla, Amberes). En todas las piezas de Fabre, los performers hacen esfuerzos físicos hasta quedar extenuados. La repetición del gesto, a modo de Pina Bausch, se lleva a un extremo que agota. A diferente escala y con una búsqueda diferente pero emparentada, Emilio García Wehbi agota el cuerpo casi como un Woyzeck contemporáneo en *Prefiero que me quite el sueño Goya a que lo haga cualquier hijo de puta*, de Rodrigo García (Documenta/Escénicas, octubre de 2012), y esto permite señalar modos de trabajo actoral en la línea de Artaud. Asimismo, como si sus puestas fueran enormes laboratorios del comportamiento humano, sus escenarios son gigantescos terrarios en los que interactúan seres humanos e insectos gigantes. Se aúnan lo micro y lo macro, ese otro par de oposiciones reiterado en las obras del artista belga. Fabre habla de los actores o performers como guerreros de la belleza y dichos guerreros son los que darán cuerpo a su texto. En una conferencia de 2011 dijo Fabre acerca de su teatro:

⁹⁴ Es interesante que la Iglesia Católica haya aceptado exponer la obra en dicho espacio. Al visitar la catedral en 2016 quedamos impactados con su presencia, la escultura está rodeada de cuadros de Rembrandt y otros artistas flamencos, en una muestra temporal, hasta que finalicen las tareas de restauración del museo de Bellas Artes de la ciudad.

⁹⁵ Musitano (2016: 13-47) relaciona a Fabre con Romeo Castellucci, considerando el tratamiento de muerte/vida y la traducción del dolor en estos artistas plásticos-dramaturgos-directores del siglo XXI que niegan ni ocultan la muerte.

Ik ben een theatermaker en ik schrijf theaterteksten. Want mijn theaterteksten reflecteren mijn theaterpraxis en denken. Ik schrijf al meer dan 30 jaar teksten voor mijn favoriete performers. Ik zeg bewust 'performers' want in mijn denken over theater en dans is het begrip acteur of danser een overblijfsel van het 19de-eeuwse burgerlijk theater en ballet. De performer, in mijn theatergezelschap en theaterpraktijk, is iemand die zichzelf heeft geperforeerd met de betekenis van het fysieke lichaam, van het erotische lichaam en van het spirituele lichaam via de kennis en de ervaring van het gedisciplineerde lichaam. Met andere woorden, hij is doordrongen van een grondige kennis van het klassiek acteren of dansen maar kent ook de persoonlijke wreedheid om zijn mentale en fysieke grenzen te verleggen, hij kan door zijn kennis van de beeldende kunst en de performance kunst, nieuwe impulsen onderzoeken en ontwikkelen. Samen met die performers heb ik de afgelopen dertig jaar een serie oefeningen, een gedragslijn ontwikkeld, om de performer van de 21ste eeuw te vormen en te definiëren. Pas na een aantal jaren samenwerken en denken krijgt de performer de poëtische eretitel 'Krijger van de schoonheid'. Mijn krijgers van de schoonheid: "They don't become somebody else, they become something else." Ze transformeren, tot iets dierlijk met menselijke sluwheid, tot iets engelachtig met duivelse streken. Mijn krijgers van de schoonheid: Zij materialiseren mijn theaterteksten via hun lichaamstaal, met lijf en leden, want spreken is een fysieke aangelegenheid. Zo ontwarren zij de raadsels die zich onder de oppervlakte van mijn teksten schuil houden.

[Soy teatrista⁹⁶ y escribo textos teatrales, porque mis textos reflejan mi práctica y pensamiento sobre el teatro. Hace más de treinta años que escribo para mis performers predilectos. Digo performers, a conciencia, porque en mi concepción de teatro y danza, los términos actor y bailarín son remanentes de la práctica de teatro y ballet burgueses del siglo XIX. El performer, en mi compañía y práctica teatrales, es alguien que se ha perforado a sí mismo con el significado del cuerpo físico, del cuerpo erótico y del cuerpo espiritual a través del conocimiento y la experiencia del cuerpo disciplinado. En otras palabras, está atravesado por un profundo conocimiento de la actuación y danza clásicos, pero también conoce la crueldad personal para superar sus fronteras físicas y mentales, gracias a su conocimiento de las artes plásticas y performáticas. A lo largo de los últimos treinta años he desarrollado en colaboración con estos performers una serie de ejercicios, una línea de comportamiento para formar y definir los performers del siglo XXI. Es sólo tras ciertos años de trabajo y reflexión colaborativos que el performer obtiene el poético título honorífico de "guerrero de la belleza." Mis guerreros de la belleza: "They don't become somebody else, they become something else" [no se convierten en otro, se convierten en otra cosa, frase en inglés en el original]. Se transforman en algo animal con la astucia humana, en algo angelical con rasgos diabólicos. Mis servidores de la belleza: materializan mis textos teatrales con su lenguaje corporal, con todo el cuerpo, porque hablar es una cuestión física. De ese modo desenmarañan los misterios que se ocultan bajo la superficie de mis textos] (Fabre, 2011).

Esta conferencia –dada en honor a Paul Pourveur, Alex van Warmerdam en Peer Wittenbols, tres candidatos al premio anual de teatro que otorga la Taalunie– puede considerarse, en palabras de Fabre, su “alegato” hacia estos “autores de

⁹⁶ Este término, que ya hemos utilizado en el presente trabajo, remite a artistas que hacen teatro en un sentido más amplio. Por eso optamos por traducir theatermaker (lit: ‘hacedor de teatro’: escritor, dramaturgo, director, actor, performer) por este término, y lo utilizaremos de ahora en más para la investigación. Lauwers también se definirá como teatrista, a diferencia de Paul Pourveur quien escribe solamente, y no dirige sus obras. Fabre y Lauwers escriben, dirigen y actúan. (véase el prólogo de Dubatti, en Veronese, 2000).

teatro que son héroes.” Desde estas afirmaciones va definiendo su concepción de teatro, y en un estilo performático y provocador, convirtió el homenaje a sus tres colegas en un manifiesto de su propio hacer artístico. Interesa destacar los conceptos acerca del aspecto del habla en el sentido físico y cultural, cómo resalta lo instintivo, animal y cultural, en una continua reflexión acerca de cómo decir las cosas, ya que “para el artista el problema es siempre la forma” (Tackels, 2005). Dice Fabre más adelante:

Mijn allegorische personages, mijn zinne-poppen, mijn über-marionetten incarneren de problematiek van de mens als verschijnsel. Mijn personages zijn Elckerlyc-figures Ze zijn iedereen en niemand en ze bevolken hun eigen dromen In het spiegelbeeld daarvan creëren ze hun eigen nachtmerries. Mijn personages zijn schizofrene profeten met heldhaftige allures. Ze zijn in de meest radicale zin verloren in deze wereld Ze zoeken naar een mythische wereld of creëren zelf een utopisch wereldbeeld. Mijn theaterteksten zijn geschreven in een geheimtaal. Het zijn sculpturale plattegronden van verbeelding, met een soort uitvouwsysteem dat je moet openen en waarin je moet afdalen. Dan pas kan je begrijpen waarover het gaat, dan pas kan je de labyrinten die mijn theatervoorstellingen zijn, begrijpen en ervaren. Ik hoop dat de toeschouwer na het zien van een van mijn voorstellingen beseft, dat de theatertekst niet alleen de lont was, maar ook de afgekoelde neerdwarrelende as van een lang vervlogen vurige droom. Theaterauteurs van vandaag zijn een uitstervend ras en als we niet oppassen verdwijnt het auteurschap tussen de plooien van de geschiedenis.

[Mis personajes alegóricos, mis *sinnepoppe*⁹⁷ mis über-marionetas encarnan la problemática del hombre como fenómeno. Mis personajes son figuras del *Elckerlyc*.⁹⁸ Son todos y no son nadie, y habitan sus propios sueños. En el reflejo crean sus propias pesadillas. Mis personajes son profetas esquizofrénicos con aires heroicos. Están perdidos en este mundo, en el sentido más radical. Están a la búsqueda de un mundo mítico o crean ellos mismos una imagen utópica del mundo. Mis textos teatrales están escritos en un lenguaje secreto, son mapas esculpidos de la fantasía que deben desplegarse y a los que hay que descender para comprender de qué se trata, solo entonces se pueden entender y experimentar los laberintos que confirman mis textos teatrales. Espero que después de ver mi obra el espectador se dé cuenta de que el texto no sólo es la mecha de encendido, sino también la ceniza fría que desciende, de un sueño

⁹⁷ Al usar este término, Fabre remite al libro de 1614 del comerciante y escritor neerlandés Roemer Visscher (1547-1620) *Sinnepoppen* [figuras con una moraleja], un libro de *emblemata*, que presenta imágenes acompañadas de un texto en verso rimado, género muy popular en los Países Bajos, con una estética que vemos retomada en la tapa del *Simplicius Simplicissimus: Der abenteuerliche Simplicissimus Teutsch*, 1668 (imagen 28) de Grimmelshausen (1621-1676), por ejemplo y en el *Struwwelpeter* del médico alemán Heinrich Hoffmann (1845). De esa manera, Fabre se inscribe en la tradición estética del Siglo de Oro flamenco-neerlandés, produciendo un teatro de texto y de imagen, un teatro que trasmite un mensaje –de manera indirecta y poética– pero desde lo más profundo de la tradición del arte de los Países Bajos (véase Scholz, 1990 y de Jong, 1967). En este sentido su arte es poética de lo cultural y lo físico, en la que coexisten lo bio y lo cultural, en constante tensión y complementariedad.

⁹⁸ Esta es otra referencia a la tradición: *Elckerlyc* o *Elckerlyc* es una pieza medieval en neerlandés muy popular, cuya primera impresión fue en 1496. En el mundo anglosajón surgió en la misma época el *Everyman*, y aún hoy es incierto cuál de esas obras fue anterior. Hugo von Hoffmannsthal retoma siglos después la problemática en su aún muy popular *Jedermann* (1905-1911) que desde 1920 se representa todos los años en diferentes ciudades de Alemania.

fogoso que se ha esfumado hace tiempo. Los autores de teatro de hoy son una raza en peligro de extinción y si no estamos atentos desaparecerán entre los pliegos de la historia] (Fabre, 2011).

El director y dramaturgo cuando se pone en el centro de la escena habla de sus performers, de sí mismo, y del otro; de esta conferencia interesa además rescatar su inscripción en la tradición flamenca –barroca y medieval– su concepción de teatro como imagen y texto, la escritura, el mapa y la pintura como experiencia, la comprensión de sus performers como marionetas y que, a la vez, operan como demiurgos.

La relación de Fabre tanto con la tradición del drama alemán como con la pintura flamenca nos es de gran utilidad para comprender su obra. Por un lado, observamos tanto en las obras de teatro como en la plástica la manera en que conjuga “los elementos del luto o duelo [Trauer] y del juego o espectáculo [Spiel]” en una “visión de la vida misma en cuanto espectáculo, concepción que *a fortiori* lleva a denominar “juego” a la obra de arte” (Benjamin, 1990, 24). Benjamin se refiere a la “teoría schilleriana del instinto de juego tenía como objeto la génesis y el efecto del arte, no la estructura de sus obras. Estas pueden ser ‘joviales’ aun cuando la vida sea ‘seria’, pero solo pueden presentar un aspecto lúdico cuando también la vida, frente a una intensidad dirigida a lo absoluto, ha perdido su seriedad última” (24). En las sucesivas puestas en abismo y exposición del mecanismo del teatro, Fabre deja aflorar lo trágico de la existencia, tal como lo describe Benjamin que en el barroco y el romanticismo se

... subrayaba ostentadamente el momento lúdico del drama y solo permitía que la trascendencia dijera su última palabra secularmente disfrazada de teatro dentro del teatro. No siempre queda la técnica al descubierto, como cuando el escenario se abre sobre el escenario o el espacio del espectador se asimila al de la escena. Pero con todo, para el teatro de la sociedad profana la instancia salvadora y redentora siempre reside únicamente en una paradójica reflexión de espectáculo y apariencia” (24-25).

Esta reflexión la observamos en Fabre, cuyo teatro recupera los elementos barrocos y romántico para hablar de una sociedad actual que necesita reflexionar sobre el espectáculo, ya que ha devenido una sociedad del espectáculo (Debord, 1967) acerca del cual no se piensa. Todos hacemos teatro, dirá Erving Goffman. En

su libro *La Presentación de la persona en la vida cotidiana* (1993),⁹⁹ dice el sociólogo canadiense acerca del comportamiento de los hombres:

En su condición de actuantes, los individuos se preocupan por mantener la impresión de que cumplen muchas reglas que se les puede aplicar para juzgarlos, pero a un individuo, como actuante, no le preocupa el problema moral de cumplir esas reglas sino el problema amoral de fabricar una impresión convincente de que las está cumpliendo. Nuestra actividad se basa en gran medida en la moral pero, en realidad, como actuantes, no tenemos interés moral en ella. Como actuantes somos mercaderes de la moralidad (1993: 56).

Este juego de apariencias es expuesto en las obras de Fabre en el extrañamiento de peripecias y construcciones absurdas e “inverosímiles,” diría Benjamin, protagonizadas a menudo por el alter ego del autor, la marioneta, el performer, generando reacciones en el público que cuestionan, usualmente, la moralidad pequeñoburguesa en su hacer (“derrochar comida”, “torturar animales”, “quemar dinero”), así genera respuestas que dan cuenta de una movilización. Y la vida es teatro, juego expuesto tanto en las obras como en la construcción de Fabre como artista, en un sucesivo juego de espejos y puestas en abismo de la vida y la muerte. “Incluso tras la muerte juega el tiempo con nosotros cuando la podredumbre, las larvas y los gusanos se agitan en nuestros cadáveres” (Andreas Gryphius, citado en Benjamin, 1993: 23). Fabre, al trabajar con el círculo de la vida y la muerte, incorpora el *Spiel*, el juego, a todos los planos de este círculo. Dice Benjamin que “a través (...) del teatro de marionetas, derivara hacia lo grotesco por un lado y hacia lo sutil por el otro. El autor mismo es consciente de la inverosimilitud de las peripecias”: esta definición puede aplicarse al teatro de Fabre, cuando recupera diferentes elementos barrocos y trabaja en su obra con marionetas, por las cuales se produce la puesta en abismo, son la representación alegórica del dramaturgo. Estas figuras son ambiguas, de una ambigüedad que nunca se resuelve, pues se hallan insertas en una estética de lo grotesco.¹⁰⁰ Allí se genera la tridimensionalidad de sus textos, esa escritura que para Fabre hay que

⁹⁹ Notamos que en la traducción al alemán (2003) el libro tiene un título interesante: *Wir alle spielen Theater* [Todos hacemos teatro].

¹⁰⁰ Nos referimos al grotesco en la línea del crítico Wolfgang Kayser (1964) en su estudio sobre la literatura y la pintura. Consideramos la analogía con el *Simplicissimus*, antihéroe que aprende de su vida licenciosa y amoral, y que el castigo que tiene es terrible y desproporcionado (aunque el protagonista lo considera justo castigo divino). Heinrich Hoffman retoma esa idea en el *Struwwelpeter*, un libro para niños, en el que Pedro, el desgreñado, muestra una estética de lo que no deberá ser. El

desplegar, y a la que hay que descender: esa es la escritura para la escena (Tackels, 2005), la que se escribe para ser presentada en sus tres dimensiones, no para ser representada delante del público, como en un teatro a la italiana, sino para que el público participe activamente, como en las fiestas medievales (recordemos el cuadro de Peeter Baltens), porque es despliegue sensorial y descenso a formas conmovedoras, que conmocionan, hechas en un recorrido similar al que hacemos frente a los dibujos y grabados de M. C. Escher, en que las figuras descienden (¿o ascienden?) por escaleras sin fin, lo mismo que ocurre cuando la bidimensionalidad del papel se convierte en volumen inexistente. En los trampantojos de Escher se expone la ilusión del dibujo, al igual que en el teatro de marionetas se exponen los hilos que maneja el demiurgo, y la lengua se expone en contraposición a otra lengua diferente. La mencionada obra de Escher, *Tres esferas II*, de 1946 (imagen 8) una imagen en la que el artista neerlandés expone el *contium* de diferencias (tal como lo propone Suchet en el texto). Una esfera opaca, otra que refleja al artista y una esfera transparente, que permite ver el espacio: diferentes grados de exposición de la construcción de la obra de arte o del sistema de la lengua. Esto es lo que hace teatralmente Fabre, y también Lauwers y Pourveur. ellos exponen, de diferente manera, la mecánica de la obra de arte y los mecanismos de la lengua. Fabre expone la lengua y exhibe el cuerpo en sus transformaciones durante la realización y ejercitación del arte.

Si observamos las pinturas flamencas también encontramos elementos que rescata Fabre en sus obras, no sólo con respecto al realismo de las crucifixiones de Van Eyck, como expresó Fabre, sino también la presencia del autor en el espejo y su firma como testimonio. Recordemos el clásico ejemplo del cuadro del matrimonio Arnolfini, en cuyo centro se ve un espejo que refleja al matrimonio de espaldas y al pintor, que, asimismo, firma el cuadro como testimonio: “*Johannes de Eyck fuit hic 1434*” (imagen 42), ese texto, que da cuenta que quien los retrató

carácter moralizante, del texto porta en el relato consecuencias terribles, así la nena que juega con fuego muere incinerada. A esta estética en el siglo XX la retoma luego la banda Rammstein, mientras que Fabre, en cambio, no moraliza y utiliza el grotesco como recurso para mostrar lo aberrante, mediante un elemento provocador conmueve, abriendo lo abyecto, presenta lo *unheimlich*, lo siniestro, con el que juega desde lo familiar y monstruoso (Trías, 1981.) Ver el trabajo de Musitano acerca de lo siniestro en el arte (Musitano 2011, 53 y ss.).

“estuvo aquí”, es el sentido del cuadro, el testimonio del acto, destacamos asimismo el uso visual del texto escrito. También aquí observamos el realismo en la representación del cuerpo humano, el acento puesto en el detalle: todos estos elementos se pueden observar en las puestas de Fabre. También está presente el trabajo con lo religioso, y el simbolismo, como la estructura del tríptico, el anverso y reverso de los paneles (como en *El Bosco*, Rembrandt, y numerosas pinturas religiosas), los juegos de espejos y metamorfosis, la presencia del cadáver en escena y el trabajo con la danza de la muerte. Esto es evidente en *Requiem para una metamorfosis* y *Preparatio mortis*¹⁰¹ (imágenes 37, 38, 39, 40¹⁰²). También el carnaval es un elemento constitutivo de la obra de Fabre, como espacio de inversión, anarquismo y travestismo (las “juanas sucias”). Dice Fabre, en una entrevista:

El carnaval siempre me interesó porque es sobre la fiesta. Es un ritual católico y yo vengo de un país católico, los flamencos somos bastante católicos. Todavía tenemos dos ciudades en Bélgica en las que se hace. La idea de la fiesta, las máscaras, los esqueletos: casi no se puede pensar mi trabajo sin esta tradición flamenca de imágenes. (...) En todos mis trabajos está la idea de *memento mori* (recuerda que morirás). Es una celebración de la muerte, porque yo acepto la muerte como un aspecto de la vida. (2013).

En *Preparatio mortis*, por ejemplo, estamos ante una danza de la muerte en la que abundan elementos carnalescos, la transformación, y la coexistencia de vida y muerte, en una representación de “un estado de vida *post mortem*”, que es, en realidad una completa celebración de la vida” (Fabre en Rummens, 2001). Los performers mismos experimentan la metamorfosis tanto en la “ejercitación” (esta

¹⁰¹ En Musitano y van Muylem (2014), trabajamos con la vanitas y la danza de la muerte en dos obras de Fabre representadas en el FIBA (2013): la actualización de estas figuras barrocas y medievales.

¹⁰² Fabre retoma estos elementos barrocos como el cadáver en la mesa de disección, exponiendo lo siniestro con la estética del barroco. Como dice Musitano: “Lo siniestro cambia según el nivel de tolerabilidad social y de acuerdo a los grupos, artistas o público, porque lo que para unos es posible, para otros puede ser inaceptable. En el Barroco y en la modernidad tardía se representa el cuerpo muerto en la mesa de cirugía, en la disección y autopsia de la morgue, o en estados de corrupción, mientras que en otras épocas sólo se aceptaba la muerte y las figuras no cruentas, fueran imaginarias o realistas. (...) Este y otros motivos siniestros son tipificados por Freud (1964): es siniestro aquel cuerpo en el que se mezclan lo animado e inanimado, orgánico e inorgánico, rígido y móvil, vivo y muerto; *el vínculo con lo fantástico se da mediante los miembros que se autonomizan del cuerpo*; las imágenes de amputaciones, heridas y lesiones del cuerpo humano establecen la percepción siniestra y crean un *clima onírico, imaginario o simbólico*. Otro motivo siniestro es el retorno de los cadáveres y la repetición de esa ausencia/presencia *promueve sentimientos ambivalentes, de horror a la vez que búsqueda de contacto*. La capacidad artística de sugerencia y perturbación se basa en la ambigüedad, por el balanceo entre lo familiar y lo extraño, y genera una doble lectura que vincula lo real a lo fantástico y allí reside el vínculo entre lo bello y lo siniestro (Musitano, 2011: 54-55, destacado nuestro).

idea se recupera en *El rey del plagio*, como veremos luego, como la propia puesta en escena). En las performances *Sanguis/Mantis* (2001)¹⁰³ y *Virgin/Warrior* (2003) –Virgen/guerrero– (imagen 20) es Fabre mismo quien se transforma en insecto con la armadura como exoesqueleto, es el “guerrero de la belleza” medieval. El casco recuerda la forma de una mantis religiosa. El nombre de este insecto, destaca Fabre, significa “vidente, profeta”, en griego, y existe incluso un arte marcial el “Kung Fu de la Mantis Religiosa” inspirado en su forma de caza. Este insecto fabreano por excelencia es guerrero y vidente, es el mensajero o *angelos*,¹⁰⁴ que sufre sucesivas metamorfosis. Si analizamos los diferentes nombres de este insecto en castellano se observa la relación ambigua, de fascinación y miedo: mantis religiosa o santateresa –por un lado– y muerte o caballito del diablo, por el otro. Indica una antítesis, la de *eros* y *thanatos*, dado que la creencia popular sostiene que la hembra se come al macho tras la cópula.

Monólogos para el cuerpo y la voz

Jan Fabre, además de las producciones multidisciplinares que incluyen el teatro-danza, la performance, el videoarte en escenarios inmensos, ha escrito numerosos monólogos, y por ello nos centraremos, como ya dijimos, en el análisis de tres para considerar algunos aspectos acerca del uso de la lengua, la traducción y la interpelación al espectador en su rol de ciudadano.

La trilogía compuesta por *El emperador de la pérdida* (1996), *El rey del plagio* (1998) y *El servidor de la belleza* (2009) fue concebida para el cuerpo y la voz del actor amberino Dirk Roofthoofd (1959). Fabre trabajó junto con él para explorar las posibilidades expresivas del timbre vocal y el cuerpo del actor en numerosas sesiones de trabajo (Fabre, 2009-2010). La trilogía fue escrita y puesta en escena, cada obra individualmente, y como velada completa de varias horas de duración,

¹⁰³ En el marco de esta performance escribió con su propia sangre el manifiesto (imagen 41) “nunca nos acostumbraremos al arte”. La acción terminó cuando después de seis horas de estar dentro de la armadura, sacándose sangre para escribir, luego se desmayó y lo llevaron al hospital.

¹⁰⁴ Así se llama la página WEB que reúne sus obras plásticas, véase www.angelos.be.

en 2010. Ello implicó que el actor estuviera en escena, solo, durante casi seis horas. Los textos correspondientes se publicaron en neerlandés en diversas antologías (2005 y 2010), y en español, las dos primeras en RIL, Santiago de Chile, (2007 y 2009). *El servidor de la belleza* aún no ha sido traducida, y es la más compleja en lo que respecta a la experimentación con las lenguas, por la coexistencia del dialecto amberino, la lengua neerlandesa estándar y el francés. Es la obra de mayor grado de heterolingüismo y pluralidad de voces.

El emperador de la pérdida: el corazón del entomólogo

La primera de las obras de la trilogía está inspirada en el trabajo del cómico británico Tommy Cooper (1921-1984), a quien está dedicada, en cuyos espectáculos “fracasaban” todos los trucos de magia, y luego sorprendía al público ejecutando ilusiones en momentos inesperados. Sus fracasos eran los que le otorgaban el característico humor al *show*. Muere este cómico de un infarto, “en vivo”, en un programa de televisión, y su público creía que estaba fingiendo por eso nadie lo socorre. Fabre compone un monólogo para un *clown* –un actor con nariz roja de payaso, roja como el fez de Cooper (imagen 22)– que reflexiona en voz alta sobre el arte. Otro elemento que se combina con el del *clown* es la figura del emperador (desnudo), una figura que aparece en muchas de las obras de Fabre, como referencia explícita al cuento de Hans Christian Andersen *El traje nuevo del emperador*. En este cuento tradicional, dos sastres le prometen al emperador un traje invisible para quienes no son dignos de su cargo, lo cual, por supuesto, supone una mentira. El gobernante, por vanidad y orgullo, nunca admite que no ve el traje que supuestamente le están cosiendo y termina desfilando sin ropa delante de todo el pueblo, hasta que un niño en su inocencia devela el engaño, gritando “¡El emperador está desnudo!”. Fabre utiliza este cuento como “metáfora de la ‘suspensión del descreimiento’ que gobierna el mundo del teatro”, dice Luk Van den Dries, refiriéndose a *El poder de la locura teatral*, de 1984.¹⁰⁵ Es decir, con esta

figura-relato se expone el mecanismo del teatro, pues se presenta la mentira y, se subraya, a su vez, el mecanismo de construcción de dicha mentira de la cual todos los participantes del convivio son conscientes, sin que por ello se pierda la ilusión teatral. Hacer un pase de magia y mostrar el truco, sin que esta “revelación de la mentira” rompa el pacto del teatro. En las obras de teatro y en las instalaciones Fabre expone las ausencias: los escarabajos son la ausencia del cuerpo, porque solo utiliza las alas, el exoesqueleto. El animal no está presente. En las esculturas de ángeles y monjes utiliza huesos (humanos y animales) y caparazones de escarabajos (imagen 17) para confeccionar trajes que no recubren cuerpos sino que envuelven volúmenes vacíos: el esqueleto se convierte en exoesqueleto que recubre el cuerpo ausente. Como dijimos, el artista traza un paralelismo entre el afuera del escarabajo e invierte el interior/exterior del cuerpo humano.

El juego que vincula ficción/realidad/mentira/verdad tiene su correlato en escena con el de ausencia/presencia. El cuerpo del actor está presente, presentando un personaje-figura. En *El emperador de la pérdida* el emperador/clown es, a la vez, actor que se dirige a un tribunal ante quien desea lucir sus dotes de actor. Roofthoof representaba un actor que encarna diferentes personajes para dar cuenta de su saber actoral. Esta duplicación es una *mise en abyme* del mecanismo teatral: expone el truco de la actuación sin romper la ilusión. El clown reflexiona acerca del mecanismo, acerca de la carencia (ausencia) del actor en escena: él es el cuerpo que representa a otro. Y a su vez, es él mismo (imágenes 21, 22, 23).

Nos detenemos ahora en la escritura de Fabre: en esta primera parte de la trilogía se lleva a cabo una primera metamorfosis. No hay marcas que indiquen la identidad de quien monologa. El texto, escrito en verso libre, como casi todas sus obras, es un único extenso monólogo de cincuenta páginas. El clown/emperador realiza un proceso de despojamiento y abandono. Deja la materialidad de la carne –representada, en un comienzo, por su corazón– para convertirse en un ángel. Deja su ropa (imagen 21 y 22) para quedar desnudo, y desencajado (imagen 23). Es consciente de su carencia e imperfección, y la lleva al extremo, en la búsqueda del

¹⁰⁵ A esta obra extensa y compleja la pudimos ver en Amberes (2013), y cuando la repuso su compañía en 2013, en el Festival Internacional de Teatro de Buenos Aires.

“propio punto de subdesarrollo”, y su deseo es sustraerse de todo, porque en la imperfección, dice, o en la tensión entre la búsqueda de la perfección de la obra de arte y el deseo por conservar lo incompleto, radica la belleza. Esta metamorfosis se apoya en la inversión de las relaciones como si se tratase de la exposición de las cosas en un espejo, allí sucede la inversión tanto de adentro y afuera como de derecha e izquierda, con un espejo, que tiene el mismo mecanismo, y a misma lógica. Lo incompleto también afecta a la lengua propia, siempre imperfecta, expone la imperfección.¹⁰⁶

En esta exposición, el espejo y el búho son dos elementos que aparecen en varias obras de Fabre, remiten al popular personaje medieval Till Eulenspiegel (en alemán), Tijn Uilenspiegel (en neerlandés) es el bufón que muestra el espejo al público, que expone con la risa aquello que el ciudadano no quiere ver –como vimos en la introducción– y en las andanzas de este pícaro hay un juego constante de entrar y salir de roles. No olvidamos que en esta colección de historias hay una variante del cuento del emperador desnudo, y en este caso el engaño es con una obra de arte, una pintura que no podían ver quienes eran hijos ilegítimos. Quien descubre el engaño es la bufona de la corte, quien en su locura le dice la verdad al conde. La reflexión que se produce se centra en ese juego entre engaño y mentira, e incorpora tanto la problemática de la representación y del arte, como la de locura y cordura. El espejo en *El emperador de la perdida* permite un movimiento de entrada y salida a la ilusión teatral y es ruptura –entre el espectáculo que dice que quiere ofrecerle al público y la reflexión sobre el mismo– el actor se dirige al espectador, porque quiere “entretenerlo”, y al decírselo se sale de su rol (recordamos este parlamento: “Yo fui Hamlet. De pie a orillas del mar conversaba con la rompiente, BLABLA, a mis espaldas, las ruinas de Europa”), de Heiner Müller (2008) en *Máquina Hamlet*. Y Fabre pone estas palabras al actor:

Shakespeare jugó conmigo
(..)

¹⁰⁶ Musitano (2016) en su estudio sobre los paisajes dramáticos del siglo XXI analiza la redefinición de la coexistencia de contrarios, propia de la vanguardia surrealista –especialmente en la construcción de la imagen surreal– y ello para nosotros supone en Fabre la posibilidad de relacionar esa vanguardia y la herencia romántica, con las propuestas político-estéticas que intervienen en una sociedad como la belga.

Era yo un mago poeta.
¿Pero era también un campesino?
¿un campesino?
Que tiene que trabajar en el campo
el *campo de lo real* (Fabre, 2009: 36-37).

Subrayamos “campo de lo real” porque instala otra coexistencia de opuestos y porque redimensiona lo teatral. El actor también se sale de su rol y reflexiona acerca de la tradición que “jugó con él”: el actor es peón, y en este caso, el actor sale del damero (campo) del ajedrez y pasa a otro campo, así el campo/plano de lo real ingresa en la obra. Más adelante, el texto remite a otro elemento de la tradición teatral: Shylock, el mercader de Venecia que se quiere cobrar la deuda con una libra de carne (los “mercaderes de la moral”, de Goffmann, tanto en Shakespeare como en Fabre). El corazón que se extrajo el emperador lo coloca luego en la balanza:

pongo esta bolsita [en la que lleva su corazón] en una balanza
y a modo de contrapeso
una pluma
sobre el otro plato (Fabre, 2009: 42).

El dramaturgo suma a la tensión presentación/representación la relación entre realidad y ficción. El trabajo con lo real es llevado a la escena, en presencia carnal. El emperador asume muchas voces: una, la de la tradición teatral; otra, la de Flandes; más, las múltiples voces que habitan la ciudad de hoy; las voces de artistas populares como los Beatles y los Rolling Stones (canta sus canciones en escena), también cita a Andy Warhol, a Joseph Beuys, al viejo artista de feria (“mago poeta”), que “ha conocido la gloria”, pero que es a la vez “siempre un debutante”: un *amateur* viejo, un payaso de circo decadente. Evoca lo que fue y quiere volver a ser, ahora que es aprendiz del arte y “no sabe nada.” Quiere que un tribunal apruebe su hacer y se ejercita, “ensaya” continuamente, “porque el ejercicio engendra el arte”, repite una y otra vez (Fabre, 2009).

En ese movimiento de entrar y salir de la ilusión teatral el actor reflexiona acerca de su tarea como artista, por él habla el autor, a través de su “über-marioneta”, como llama a sus actores (Fabre, 2011). Es por ello que el clown/actor

ensaya, practica una y otra vez para poder “imitar a los hombres y los insectos” (37). Asimismo, el emperador se define a sí mismo, a lo largo del monólogo como oruga, gusano, mosca, hormiga:

(...) poseía también un cuerpo
con el cual sabía imitar a los insectos
también sabía un poco cómo hacer de actor
(*imita a los insectos y las personas*) (Fabre, 2009: 37).

El actor en su hacer adopta el rol de aquel que quiere imitar a actores e insectos; dice imitar lo que no es, y al mismo tiempo se transforma en ello –imita a los insectos y como un entomólogo se disecciona a sí mismo, se extrae el más importante de los órganos, el corazón– para analizarlo y analizarse, e intentar responder al interrogante de la propia identidad. “Mi intención era poner al ser humano en la mesa de disección”, dice Fabre en una entrevista con Van den Dries (2013: 211). El entomólogo teatral quiere conocer qué hay detrás de la piel y por eso expone lo de adentro. Detrás de la pantalla de esta “sociedad del espectáculo”, interponiendo una pared literal (como diría Eiermann, 2009), que en Fabre es a veces también el vidrio del terrario gigante detrás del cual realiza sus performances, como se aprecia en la foto de esa situación escénica (imagen 20). El dramaturgo expone el mecanismo teatral y del arte, y con ello, desnaturaliza los discursos. En esa disección como práctica inquisidora explora la realidad, para saber qué hay detrás de la superficie. Finalmente, a menudo, se advierte que no hay nada detrás, y se construye un teatro de pura superficie y ausencia (Demets, 2005; Pincheira Parra, 2010). El emperador desnudo, como observamos en la imagen 23, con el cuerpo “rebanado” con las banditas elásticas, remite a las figuras masculinas de Bacon que analiza Deleuze en *La lógica de la sensación: cuadros de cuerpos descentrados, fragmentados*, que exponen la soledad y el terror a través de un trabajo de superficie. Leer de este modo las obras de Fabre nos permite realizar un recorrido por la superficie del texto, de la imagen, de la puesta, los descentramientos.

En las obras de Fabre se establecen las relaciones, en un sentido figural, como lo define Lyotard y retoma Deleuze. La siguiente cita acerca de las pinturas de

Bacon, bien puede referirse al tríptico que conforman estos monólogos de Fabre:

No solamente el cuadro es una realidad aislada (un hecho), no solamente el tríptico tiene tres paneles aislados que, ante todo, no deben reunirse en un mismo cuadro, sino que la Figura misma está aislada en el cuadro, por el círculo o por el paralelepípedo. ¿Por qué? Bacon lo dice a menudo: para conjurar el carácter *figurativo, ilustrativo, narrativo*, que la Figura tendría necesariamente si no estuviera aislada. La pintura no tiene ni modelo por representar, ni historia por contar. De ahí que no tenga más que dos vías posibles para escapar a lo figurativo: hacia la forma pura, por abstracción; o bien hacia el puro figural, por extracción o aislamiento. Si el pintor tiende a la Figura, si toma la segunda vía, será entonces para oponer el “figural” a lo figurativo. Aislar la Figura será la condición primera. Lo figurativo (la representación) implica, en efecto, la relación de una imagen con un objeto que supone ilustrar; pero implica también la relación de una imagen con otras imágenes en un conjunto compuesto que da precisamente a cada una su objeto. La narración es el correlato de la ilustración. Entre dos figuras se desliza siempre una historia, o tiende a deslizarse, para animar el conjunto ilustrado. Aislar es entonces el medio más simple, necesario, pero no suficiente, para romper con la representación, quebrar la narración, impedir la ilustración, liberar la figura: mantenerse en el hecho (Deleuze, 2005a: 4-5).

Fabre interrumpe la representación en escena fragmentando el discurso, descentrando la mirada, exponiendo cada objeto delante del espectador, descomponiendo el cuerpo. En *El emperador...* el corazón ha sido extraído fuera del cuerpo para que el entomólogo/anatomista se analice a sí mismo, fuera de sí; lo lleva “en una bolsita”, el clown/actor lo expone, intenta reubicarlo en otra parte del cuerpo, un cuerpo que deja de ser organismo, porque es un cuerpo que está “harto de sus órganos y quiere deshacerse de ellos, o bien los pierde” (Deleuze, Guattari, 2010: 156).¹⁰⁷ El órgano que ahora es móvil, deambula porque el emperador no sabe dónde dejarlo: en la cabeza, el vientre, los pies... el actor incluso piensa en comérselo. Coloca el corazón en una balanza, *y a modo de contrapeso, una pluma sobre el otro plato* (Fabre, 2009: 42). Finalmente, el corazón termina su recorrido en la espalda, convirtiéndose en ala: es la pluma sobre la balanza, completando un ciclo de metamorfosis. La crisálida se convierte en

¹⁰⁷ Fabre, para lograr este proceso, realiza lo que Deleuze y Guattari dicen del siguiente modo: “Hace falta conservar una buena parte del organismo para que cada mañana pueda volver a formarse; también hay que conservar pequeñas provisiones de significancia y de interpretación, incluso para oponerlas a su propio sistema cuando las circunstancias lo exigen, (...) también hay que conservar pequeñas dosis de subjetividad, justo las suficientes para poder responder a la realidad dominante. (...) El cuerpo sin órganos oscila constantemente entre las superficies que lo estratifican y el plan que lo libera. (...) Habría, pues, que hacer lo siguiente: instalarse en un estrato, experimentar las posibilidades que nos ofrece, buscar en él un lugar favorable, los eventuales movimientos de desterritorialización, las posibles líneas de fuga, experimentarlas, asegurar aquí y allá conjunciones de flujo, intentar segmento por segmento continuos de intensidades, tener siempre un pequeño fragmento de una nueva tierra” (2010: 165-166).

mariposa, el payaso en ángel. Cerca del final de la obra se completa dicho proceso de metamorfosis:

Es como si cierta cosa entre mis hombros
Quisiera saludarnos, a ustedes y a mí
Como un gesto
De un cuerpo ingrávigo
O de un animal ligero como una pluma
¿No tengo corazón?
¿O bien no es más pesado que una pluma?
...
Yo quiero padecer el cambio
...
Poseo una cólera angelical
Una agresividad de mariposa
...
¿acaso poseo el peso de mi corazón?
Es como si una cosa
Entre mis hombros se pusiera a empujar
Como si una cosa se escapara de mi cuerpo
Para hablar
...
Si yo llevo mi corazón sobre la espalda
...
He aquí el último de los goces
El goce de la metamorfosis
La metamorfosis
Recomienzo
...
Porque y intuyo
Que hay alas
Que me crecen entre los hombros
Ahora estoy seguro
Me crecen alas entre los hombros (Fabre, 2009: 72-79).

El emperador de la pérdida, es tal porque toda metamorfosis implica una pérdida, el abandono del cuerpo muerto en el renacimiento. Dice el dramaturgo:

Todas mis performances tienen cuerpos agónicos que son condenados a la categoría de cuerpos muertos. El final de la performance es como dejar un cadáver cuyo espíritu se traslada y perpetúa en el cuerpo de los espectadores (Fabre, en Van den Dries, 2013: 222).

El puente que establece la obra con el público es frágil como su cuerpo y las plumas. El monólogo está en constante tensión entre el rechazo al y del público y la conciencia de no poder prescindir de él para existir como artista. Entre la ilusión y su ruptura. Insulta y adula al mismo tiempo al espectador, exponiendo la paradójica relación con el público, imposible de resolver. Expresa el clown el deseo de querer

conmover al espectador:

Pueden encontrarlo cómico
Pero yo quiero emocionarlos
-[a] ustedes, el público-
Y quiero transportarlos
hacia otros tiempos
Quiero que ustedes
Se rían y lloren
-ustedes, el público-
Del otro lado de la existencia (Fabre, 2009: 77).

Por otro lado, reconoce que la distancia es insalvable.
¿Hay entre nosotros
Algo más que solo extrañeza?
¿La distancia es un desprecio? (Fabre, 2009: 77-78).

En este movimiento es donde se inscribe Fabre como artista. En un espacio entre la ilusión y realidad, que es ambos espacios a la vez. Esa transgresión constante supone la ruptura del discurso, el surgimiento de lo inesperado, para conmover e inquietar al espectador. Dentro de todas las rupturas, sin embargo, es muy marcada la referencia a elementos de la tradición o la historia del arte a las que es fiel ya que las incorpora constantemente en sus obras. Es así como en *El emperador de la pérdida* aparece la ciudad de Amberes como referencia geográfica y define así claramente su lugar de enunciación, fundiéndose con él, deviniendo él su propia ciudad.

Escalda y Amberes: el río como corazón de la ciudad

A lo largo de la obra, el emperador irá mencionando elementos vinculados con el puerto y la ciudad de Amberes. El paisaje que recorre en su narración es el Escalda, río emblemático que atraviesa la ciudad y comunica a Bélgica con el mundo y gracias al enorme puerto es una marca de identidad, el río que es todos los ríos, los amberinos suelen hablar de “el río.”¹⁰⁸ El protagonista es parte de esa ciudad y la conoce, además de haberla recorrido con el cuerpo, de haber “bebido del Escalda

¹⁰⁸ Un dato interesante es que el nuevo museo de arte contemporáneo de Amberes se llama MAS: *Museum aan de stroom* (Museo del río), y además importa que la palabra elegida sea muy “flamenca”, ya que para un neerlandófono de los Países Bajos *stroom* sólo significa “corriente, flujo”, y prefiere la

casi hasta vaciarlo” (Fabre, 2009: 35). En el recorrido por el paisaje se mencionan varias veces las boyas y anclas, las velas de los barcos y las ratas del puerto, cabezas de pescado y antorchas, de ese modo se van filtrando en el texto elementos propios de la ciudad en que nació y trabaja el autor, es la ciudad de los mercaderes judíos que dieron a Amberes su época de esplendor por la venta de los infaustos diamantes provenientes del Congo.

Es verdad que a mí me gusta la carne humana
yo era el mercader
de una nieve espejante (Fabre, 2009: 47).

Fabre recoge la referencia literaria al personaje de Shakespeare e inmediatamente la vincula con la historia belga, allí reside el mercader al que le gusta la carne humana y es referencia directa a un personaje infausto, el rey Leopoldo II, culpable de los abusos en el Congo y cuyos excesos la nación aún está expiando.¹⁰⁹

Amberes también es la ciudad de los pesqueros que describe, por ejemplo, el poeta flamenco modernista Paul van Ostaïjen, desde una mirada intimista e infantil, y que Fabre cita en su obra teatral: es *El saludo de Jeannot a las cosas de la mañana* (Fabre, 2009: 62).¹¹⁰ La ciudad en las referencias se inserta en un contexto

palabra *rivier* para río. El Escalda singular se convierte así en una imagen que actualiza el río como “las corrientes de la tradición, que se precipitan en violenta efervescencia desde vertientes a menudo opuestas” que luego “han terminado por remansarse en el espejo de la epica, constituido por la superficie de un lecho fluvial que se divide en múltiples brazos” (Benjamin, 1990: 32), las múltiples vertientes que actualiza el monólogo, los múltiples brazos en que se diversifica la voz monologante fragmentada.

¹⁰⁹ Una novela del escritor y dramaturgo Tom Lanoye describe la situación de enriquecimiento totalmente ilícito por los abusos del rey de Bélgica. La conciencia y la culpa del estado de bienestar adquirido gracias a la muerte de literalmente millones de congoleños, es algo que aún está muy presente en la literatura y el teatro flamenco. Dice Lanoye, en *Sprakeloos*: “La pequeña Bélgica, la *petite Belgique*, floreció como nunca. Por primera vez desde la devastación de la Gran Guerra, la conflagración mundial de 1914 a 1918, el franco volvió a conocerse como el dólar europeo; por primera vez también sus armas cortas y cervezas regionales se hicieron famosas en todo el planeta. Su vasto Congo, un mundo dentro del mundo, de costumbres insondables y clima letal, vomitaba un flujo interminable de bienes coloniales sobre la madre patria que habría cabido tranquilamente unas ochenta veces en la colonia con ayuda de regla y calzador. De ese salvaje reino tropical seguía manando, como de un cuerno de la abundancia, todo cuanto pudiera servir como fundamento y ornamento de prosperidad. Desde caucho hasta marfil, de cobre a cobalto, una meseta de zinc y estaño, una catarata de diamantes, un mar de aceite de palma y cacao, océanos de petróleo, sin olvidar el oro y el uranio, y las obras de arte en ébano y bronce sin pulir. La pequeña madre patria convertía con creces, todo en dinero contante y sonante gracias a su eterna carta de triunfo, su ubicación en el corazón de Europa, donde se cruzan los ejes de Londres a Berlín y de París a Róterdam.” (Lanoye, 2009: 4). También *El corazón de las tinieblas* (1899), de Conrad y *El sueño del celta*, de Vargas Llosa (2010) son dos novelas en las que se denuncian las atrocidades cometidas en el Congo.

internacional, no de manera localista o regionalista, sino que Fabre la inscribe en la tradición de la literatura y el arte (pop) universal –Fabre cita tanto a Sinatra, Fred Astaire, Los Beatles, pero también a Beuys, Warhol, y Baudrillard– y su ciudad de origen es el lugar desde el cual el nómada o vagabundo “ha navegado todas las tempestades del sufrimiento.” Es más que una mención, o una descripción, del lugar en donde vive y la ciudad que él es. Ciudad y cuerpo son ambos el paisaje que recorre el emperador para definirse. A propósito de esto, recordamos la exposición retrospectiva de la obra de Fabre en el Museo de arte contemporáneo Köller-Müller (Países Bajos) cuando presenta *Hortus-corpus*. Fabre en el catálogo de la muestra dice: “El jardín como un cuerpo, como mi cuerpo, el cuerpo como jardín, el interior se convierte en el exterior y el exterior el interior.”

Por un lado, retoma la inversión-conversión: interior/exterior, pero también al igual que en *El emperador...* se da la alternancia entre cuerpo y paisaje, el tránsito entre espacio recorrido y sujeto que recorre. Es un convertirse en el espacio o territorio, para ser recorrido y modificado, “desterritorializado” dirían Deleuze y Guattari (2010), “extraterritorializado”, diría Steiner (2008), ya sea por la metamorfosis que sufre el clown en ángel, o por la que es a la vez ciudad, río, emperador e imperio. Fabre se muestra como un Proteo nórdico, ahora monstruo de río, personaje en constante cambio y devenires en escena, es uno y muchos hombres, encarna una y muchas voces a la vez. Este monólogo apela al público a partir de fragmentos de otras voces y otros lugares, y el personaje-figura parece necesitar de la polifonía de voces para componer su propia voz y describir su propio cuerpo.

El individuo deja de serlo, deviene muchas voces, el cuerpo deviene paisaje, ciudad, estos espacios son los que hablan a través de la caja de resonancia del actor. La ciudad es todas las voces que se filtran en el monólogo fabreano. Esta identidad como constante proceso y devenir ciudad, ángel, insecto, río... asume desde lo corporal lo artístico y, como ya dijimos, desde los ochenta en adelante remite a la tradicional diferencia entre teatro flamenco y el teatro de los Países Bajos. Si en los

¹¹⁰ El texto citado es uno de los poemas en neerlandés más conocidos y más leído en las escuelas: Marc [Jeannot, en la traducción de Chile, realizada del francés] saluda las cosas de la mañana.

Países Bajos el teatro era predominantemente un espacio de diálogo y reflexión, en Flandes, Erwin Jans sostiene que lo que ocurre en la escena flamenca incide físicamente en el espectador, y no a nivel de las ideas, sino que es lo sensorial, lo sensitivo que se impone sobre lo racional.

... el teatro ha cambiado la necesidad de describir la realidad que lo rodea por otra necesidad: crear una nueva realidad, la realidad temporal de un cuerpo temporalmente intacto. (...) La nueva escritura se centra en el cuerpo, quiere ser sugerente, ambigua, figurativa, asociativa e impredecible. También el habla (y por ende, la escritura) son reinventados desde la experiencia física. (Jans, 2012a: 249-250).

En esta escritura de Fabre se pone el acento en lo musical, en la expresividad de la lengua, pero de la lengua propia, de la variante que se habla en la calle y no del neerlandés que se usa en los libros de colegio y que son propios “del norte”, y que deja un sabor extraño en la boca. Se tartamudea a conciencia, se busca el *amateurismo* en la expresión, se subraya el error porque no lo es. Los temas de las obras son, en general, el lenguaje como mentira, una creación para ocultar nuestros pensamientos, como dirá Fabre en *El rey del plagio*. Se comienza a experimentar no sólo con otras lenguas –todas esas variantes dialectales “censuradas”– sino también con otros géneros literarios.

Bélgica se ha definido tradicionalmente como un paisaje barroco y de excesos (imágenes 37 a 40: *Requiem...* y *Preparatio mortis*), en contraposición al calvinismo, y se precia de un exotismo anárquico, surrealista, oponiéndose a la Holanda racional, tolerante e integradora. Observamos en las puestas de *Requiem...* y de *Preparatio...* el uso del claroscuro, la vanitas, la coexistencia de vivos y muertos, como se compone la naturaleza muerta con personas, flores y esqueletos. Las danzas de la muerte (imagen 30), presentan múltiples centros, un trabajo visual muy cuidado, y excesivo: miles de flores, litros de aceite, muchísimos performers en escenarios enormes, música en vivo (la danza de la muerte es un concierto de rock: los músicos tocan en escena, otros performers bailan, todos vestidos de negro, tienen esqueletos atados en la espalda, serpentinas caen del techo (como en *El emperador de la pérdida*, al final, al igual que la lluvia de piedras en *El rey del plagio*, como veremos a continuación).

Esta apuesta identitaria se refleja también en la escritura de Fabre, textos

polifónicos, fragmentarios en los que se yuxtaponen elementos heterogéneos en una misma voz, que muta constantemente a lo largo de la obra, en la necesaria metamorfosis continua del cuerpo que habla, porque en escena está la presencia de un cuerpo que no es mudo, que no carece de voz. Fabre escribe textos que los performers dicen en escena y que sensorialmente interpelan a los espectadores, aunque se trate de un decir no dialógico, monologal. Nos interesa de la propuesta de Fobbio, los siguientes aspectos del monólogo, que nos permiten analizar la trilogía de Fabre. Hablando de la voz:

Cuando esa voz [la del monologante] se escinde, se desdobra y/o multiplica, se desarticula la noción tradicional de personaje. La entidad e 'identidad' del monologante resultan fracturadas y atomizadas, en correspondencia con la fragmentación del personaje y del sujeto en la modernidad tardía. Aun cuando tiene protagonismo al hablar de sí mismo, de su historia, en algunos casos el monologante carece de nombre, de rasgos físicos explícitos, *y/o exhibe el artificio que lo constituye*, componiendo lo que designamos como 'figura dramática'. Este concepto amplio considera la multiplicidad del monologante y de los interlocutores que su discurrir convoca a través de la interpelación (esos otros seres y objetos que intervienen desde el silencio, los sonidos, el movimiento, la quietud y hasta la ausencia), en relación con el contexto de interacción que los determina y caracteriza. Se abre así una posibilidad de interacción que atañe al monologante en relación consigo mismo (intra-figura) y con los demás (inter-figuras) (Fobbio, 2013: 288, cursiva nuestra).

En la exhibición del artificio, se reflexiona acerca de un doble fenómeno: la fragmentación del individuo, de la identidad del sujeto, y la polifonía de voces que constituyen un individuo que ha incorporado otras voces, se ha apropiado de texto, palabra, imágenes y tradiciones. El monólogo da cuenta de esta complejidad del enunciado descentrado.

El rey del plagio: el reflejo necesario para existir

La segunda obra de la trilogía, *El rey del plagio*, (imágenes 24 a 28), presenta el laboratorio de un científico: una mesa grande en el centro, sobre ella, enormes recipientes de vidrio con cerebros conservados en formol, y un espejo con aumento. Alrededor hay mesitas con ruedas y banquetas altas. En el fondo vemos un telón negro decorado con imágenes de coronas y en el centro, en lo alto, un artefacto

redondo que emite una luz roja que semeja una cámara de seguridad enorme, o tal vez un ojo gigante del Gran Hermano de 1984. “¡Ah! Un ojo mecánico” (Fabre, 2007: 62, ver imagen 28) dirá más adelante el rey del plagio. La obra comienza con una voz en *off*. No hay nadie en escena.

Es tan típico de los simios habladores
organizar un encuentro en un teatro
Perfecto
Es la casa
donde los simios habladores
celebran su calidad de simios
Y es aquí, donde el arte dramático se siente como en casa
que debo probar
que estoy listo para la escena
(...)
Sube al escenario y aparece
Pero ten cuidado de no desaparecer (Fabre, 2007: 61-63).

Luego, tras varios minutos de monólogo en *off*, se hace presente el actor Roofthoof, vestido de cirujano, con un ambo verde y guardapolvo blanco. Más tarde nos dice que es un ángel –¿el ángel de la obra anterior?– que aquí se someterá a una nueva transformación, y se metamorfoseará haciendo realidad “su deseo más grande”, convertirse en el “simio hablador” que somos nosotros, su público y, a su vez, quienes él observa hace siglos desde su estado inmortal de ángel. Nuevamente, el juego de observador-observado (vemos también en Eiermann, 2012, la reflexión sobre esta relación en su obra *Gemischtes Doppel*). En ese proceso también encarnará numerosas voces, antes de perder finalmente las alas y hacerse (de) un cerebro: adquirirá un cerebro que se fabrica él mismo, conseguirá las habilidades del ser humano del mismo modo en que las ganó el *homo sapiens*, gradualmente, “con el esfuerzo propio” (“plagiando al otro”).

Vuestro cerebro es el fruto
de millones y millones de años
de ensayos
de querer
sin lograrlo
(...)
Vuestro cerebro es un mundo
en sí
yo también quiero un cerebro como ese (Fabre, 2007: 68).

El teatro se convierte aquí nuevamente en un juego barroco de espejos,¹¹¹ entre observador y observado, gracias a las diferentes interpelaciones que hace el ángel al público y a sí mismo. Como en el matrimonio Arnolfini. Habrá una transición entre el ángel-cirujano con alas, ingrávido –que, con un recurso muy prosaico logra mantenerse en el suelo: cargando piedras en los bolsillos– y el ser humano-actor en el que se quiere convertir y que carecerá de alas e inmortalidad, tras ensayar suficientemente el plagio. En esta obra se actualizan diferentes aspectos. Por un lado, la experiencia de vivir en una era en que se pone en duda lo nuevo y lo original (la imposibilidad de decir algo nuevo, porque todo está dicho ya, en el arte abunda el collage, la intertextualidad, el pastiche). asimismo, se expone la realidad del mercado en que se venden imitaciones. El culto a la imagen. En este tiempo en que reina la apariencia, importa el como sí, el reloj vendido en la calle, la imitación barata del producto caro, la mentira y la ilusión: los relojes faltos en la muñeca. Sin embargo, hay un aspecto más que es el del arte como imitación (“a través de la ejercitación se llega a ser un buen artista: Benjamin define así las imitaciones: Los alumnos han hecho copias como ejercicio artístico, los maestros las hacen para difundir las obras, y finalmente copian también terceros ansiosos de ganancias” y la reproducción de la obra de arte “Un reloj en marcha no es en escena más que una perturbación. No puede haber en el teatro lugar para su papel, que es el de medir el tiempo. Incluso en una obra naturalista chocaría el tiempo astronómico con el escénico” (Benjamin, 1989: 64). En interesante pensar con las metáforas de cirujano de Benjamin, que interviene, a diferencia del mago. y del actor de teatro vs el de cine. El primero, dice Benjamin, expone su creación al público, el segundo, es expuesto mediante un mecanismo. Fabre expone el mecanismo del teatro, sin romper la ilusión, generando un continuum entre arte y vida, ya que es “el mismo” el que se expone ante el público. Es un objeto manipulado por el creador. Porque esa es la otra característica que ha observado el ángel en nosotros: el uso de las palabras del otro parece ser el requisito para nuestra existencia, dice el aún ángel:

¹¹¹ Benjamin diría “de espejos cóncavos,” “pues esa revelación [del mundo moral] no podía darse sin distorsiones” (1990: 26). Recordemos las esferas de Escher, superficies espejadas que exponen, en la distorsión, el mecanismo del discurso.

Por el plagio ustedes se confirman mutuamente
vuestra existencia
o intentan eliminarse los unos a los otros
Por el plagio las palabras y los números renacen
constantemente
más y más
para sobrevivir como un nuevo valor en nueva representaciones
en las cuales ustedes coronan
la grandiosidad de vuestra mortalidad (Fabre, 2007: 79).

A lo largo del monólogo –que es al mismo tiempo una audición para justificar un nuevo papel, teatro dentro del teatro– el ángel intentará demostrarle a un tribunal, “al presidente y los miembros de la comisión”, a los “simios habladores”,¹¹² a la “luz roja que se enciende y apaga” (Fabre, 2007: 61-63), que está preparado para convertirse en hombre, en un ser imperfecto, irracional, impredecible, lleno de contradicciones. Y que es capaz de dejar atrás el carácter asexuado y la levedad para abrazar la belleza que radica en la fragilidad del hombre, o sea, la pérdida de la cual hablaba el clown en el monólogo anterior. Este ángel ahora quiere ser hombre y quiere ser actor, quiere “embellecer la vida con la mentira.” La mentira del barroco que es ficción, como observamos en *La vida es sueño*, de Calderón, de las obras de Shakespeare, también la mentira expuesta en vanitas, trampantojos y bodegones, que exponen aquello que decía el poeta alemán Andreas Gryphius (1637): *Du siehst, wohin du siehst nur Eitelkeit auf Erden*. [mires a donde mires, sólo es vanidad en la Tierra] Y el hombre es, allí, un juguete del tiempo: “*Spiel der Zeit, der leichte Mensch*.”

Para dicho ejercicio de la mentira, el ángel debe ensayar durante la audición, y demuestra al mismo tiempo su versatilidad como actor, es decir, ser capaz de mentir de manera creíble. Es necesario ensayar, recitar, imitar, y lo hace, como

¹¹² En la traducción de Marietta Santi “*babbelende apen*” se da como “simios habladores”, mientras que en el original el acento estaría puesto en la charlatanería, en el habla vacía de los monos. Aclaramos que tenemos en cuenta ese matiz, dado que se interpela de manera diferente al público si se lo define como simios habladores –casi una catalogación biológica del *homo sapiens*– mientras que si se lo define como mono charlatán el matiz es peyorativo. Leemos en el original: “Hij wil zijn zoals ‘de babbelende apen’, vol irrationaliteit, onvoorspelbaarheid en –vooral- onvolmaaktheid. (...) Na eeuwen en eeuwen observeren van de mens beseft hij dat we allen nabootsen en na-*apen*, ‘*penetratie na penetratie, generatie na generatie*’ (cursiva en el original, 2004: 36). [Quiere ser como los “monos charlatanes”: pleno de irracionalidad, imprevisibilidad y, sobre todo, imperfección (...) Después de observar durante siglos al ser humano se da cuenta que ‘penetración tras penetración, generación tras generación’ imitamos y remedamos a todos] (Fabre, 1998). Cabe decir, que el verbo *na-apen* tiene –como el *nachäffen* alemán– un matiz burlón, de tono grotesco, al que también se recurre en ciertos usos con la palabra “mono”: *aap/Affe*.

antes dijimos, con decires de Shakespeare, Elvis, Tony Miles, los Beatles, aparentemente sin un criterio de selección estético o político. Parece mostrar que todos somos capaces de imitar cualquier cosa, si nos esforzamos lo suficiente porque, como afirma el performer, el plagio confirma mutuamente nuestra existencia.

Se entrelazan dos ideas en esta obra, por un lado, el teatro como mundo de espejos, es decir, en ese espacio en el que se asientan la imitación, el plagio, pero también la mirada del otro que observa y es observado, el teatro también como laboratorio, espacio de experimentación en que tanto el actor como los espectadores alternan entre observadores y observados.¹¹³ Y, por el otro, sucede el proceso de metamorfosis y materialización. Si en *El emperador...* el eje estaba puesto en el abandono del cuerpo, en la disolución de la materia, el ángel etéreo en *El rey del plagio* se materializa en el cuerpo del simio charlatán/ser humano. La palabra se materializa en las piedras y en el cuerpo del actor en escena. Hay una serie de procesos de ‘materialización’ que le permiten al protagonista la reflexión acerca de la actividad del artista y de la convivencia en una comunidad (artística, social, política). Una de esas materializaciones expuestas en la escena es la creación de un cerebro, órgano del cual aparentemente (también) carecen los ángeles, como el sexo.¹¹⁴ Fabre dice que el órgano más sensual es el cerebro. Así como el emperador se obsesiona con el corazón, el rey del plagio se obsesiona con el cerebro y concentra en él toda su energía creadora en el plagio y adaptación de otros cerebros para hacerse uno propio. Es así que del extremo más elevado de la figura antropomórfica, el ángel “cae” hasta la más baja, material, terrenal, primitiva: el mono. Quizá, si tenemos en cuenta que el ángel es a la vez un ser humano y un actor, la obra sólo expone nuestra ilusión de sublimación y elevación, no para contrastar un universo de las ideas con el cotidiano, real, sino para exponer nuestra

¹¹³ Pensamos esta relación recíproca también en el sentido que plantea Benjamin: “... el Trauerspiel no es tanto un espectáculo que provoca un sentimiento luctuoso como un espectáculo en el que el luto encuentra satisfacción: un espectáculo que se desarrolla ante los ojos de los que padecen luto (1990:38). El teatro como lugar en el que se encuentra una manifestación necesaria del luto, porque el espectador necesita confrontarse con dicho sentimiento. Ver: Musitano, 2008 (289 – 321) y Musitano 2012 (295 y ss.).

¹¹⁴ Y en la performance y video ‘Is the brain the most sexy part of the body’ (2007), Fabre retoma esta relación entre aquello que está ausente en el ángel/angelos.

inoslayable materialidad. Es decir, el ángel-actor encarna la imposibilidad de renunciar a la materia, a nuestro ser físico, frágil y efímero que se convierte aquí en objeto de deseo: se busca la latente descomposición, porque es en la mutabilidad de la materia que Fabre encuentra la belleza y el terror, la crueldad, según Artaud. Para exponer dicha tesis, el rey-cirujano se fabrica entonces lo que no tiene: un cerebro, tomando para ello, como no podría ser de otra manera, partes de otros cerebros, de ancestros electivos citando y plagiando circunvoluciones ajenas.

El juego se materializa además en las piedras que carga en los bolsillos y tiene en los frascos de formol. La palabra *piedra/piedras* en alemán (*Stein/Steine*), es muy similar a *steen/stenen*, en neerlandés, y el actor, que parece un aprendiz del juego con el lenguaje,¹¹⁵ se ejercita en esa pronunciación de lo extraño y similar a la vez, en su proyecto de crear materia gris a partir de cuatro piedras irregulares. En la palabra alemana piedra y en los nombres de los personajes resuena el *steen* neerlandés, es un término familiar y extraño, las piedras remiten a la forma del cerebro y esas cuatro piedras concretas, a tres personas y un personaje importantísimos del siglo XX. Literalmente se materializa, lúdicamente, por el absurdo y el facilismo del juego con el que lo expone, a la ciencia, la filosofía, el arte y la inteligencia artificial: Albert Einstein, Ludwig Wittgenstein, Gertrude Stein, el Dr. Frankenstein.¹¹⁶ En la obra, el cerebro será ensamblado como el experimento de este último, el único personaje ficticio, el “Prometeo moderno”, como lo definió Shelley, igualado aquí al artista, filósofo, científico y del que retoma los gestos el rey del plagio, en una creación actual que reflexiona acerca de la tarea del artista contemporáneo, con conceptos como plagio, intertextualidad, pastiche, collage.

Fabre hace entonces juegos del lenguaje a través de lo sonoro, musical, expande los sentidos por asociaciones similares a las dadaístas y surrealistas, pero también retoma aquello que observa Benjamin en el Trauerspiel: una “tensión fonética del lenguaje” que “conduce directamente a la música en cuanto oponente

¹¹⁵ Dice Fabre, en una entrevista para la televisión flamenca, que “Dirk Roofthoof moldea cada palabra, la saborea .. [al dirigirlo] observo que emerge el goce, placer del juego/la actuación en el actor, algo muy hermoso de ver” (Fabre, 2010b).

¹¹⁶ En la muestra *Pietás* (2011, <http://angelos.be/eng/selection-of-works/sculptures-objects-and-installations>), Fabre expuso una serie de cerebros de grandes dimensiones, en mármol y a sí mismo como Cristo en brazos de una virgen María con rostro de hueso (imagen 13).

del discurso cargado de sentido.” Fabre asocia estas figuras históricas sólo por la forma, por el “eco de la rima, diría Benjamin” (1990: 72):

El intrigante es el señor de los significados. Los significados inhiben la efusión inocente de un lenguaje natural onomatopéyico, dando origen a un sentimiento luctuoso del que, juntamente con ellos, es responsable el intrigante. Ahora bien, si el eco, que constituye el verdadero dominio del libre juego del sonido, viene a resultar (por así decirlo) agredido por los significados, se comprende que este fenómeno no tuviera más remedio que aparecer como una completa revelación del modo en que en aquella época se concebía el lenguaje.

En un intento –que a primera vista es *naif* y por ello despierta gran hilaridad entre el público– de (re)crearse a sí mismo, copiando o robando de los otros, se diseña su propio cerebro, y además tiene la característica soberbia con la que juega siempre Fabre, de decir que su volumen craneal “es un poco más importante” que el del resto de los seres humanos.

Tengo 200 centilitros de espacio extra en mi cráneo
Pura suerte
Un pequeño defecto de construcción
(...)
¿qué creen ustedes?
¿...qué soy hidrocéfalo?
Pero ustedes saben, las mejores invenciones
Han sido hechas por error (Fabre, 2007: 83).

Jugando con los planos de ficción y ficcionalización de la realidad, Fabre incluye elementos autobiográficos en el parlamento del protagonista, quien se presenta aquí como alguien que puede ser considerado un monstruo: un hidrocéfalo, un retardado, el producto de un experimento terrorífico como el de la novela de Mary Shelley (que despierta a la vez el horror y la compasión, por la ingenuidad propia de un ser arrojado al mundo sin herramientas necesarias para sobrevivir en la sociedad), pero que es a la vez un (incomprendido) ser superior, el *angelos* o mensajero de su obra plástica, el demiurgo de su teatro, irritando con este gesto al espectador que se siente aleccionado. Casi como para compensar esta *hybris* el científico reparte piedras entre el público como herramienta de evaluación:

Traje muchas piedras
distribuiré una parte
si no soy lo suficientemente bueno

ustedes podrán lapidarme
pero esperen un poco
denme una oportunidad más
puede ser que lo haga mejor después de algunos ensayos
(...)
No están obligados a aplaudir
excepto si es verdaderamente bueno
Voy a repartir nuevamente algunas piedras
(...)
no sean tímidos
si no me encuentran bueno
¡lapídenme! (Fabre, 2007: 74-76).

Observemos en esta cita, y en las demás, que, como ya hemos dicho, la obra está escrita en una suerte de verso libre, sin puntuación casi, como un texto poético. La disposición de las palabras incluye el trabajo con el espacio, la sonoridad. Parte de las aliteraciones y rimas internas se han perdido aquí en la traducción, pero se oyen en el original. De todos modos, la disposición en el espacio es un elemento muy importante en Fabre, así como en los otros dos autores, como veremos más adelante.

La obra concluye finalmente con una lluvia de piedras que caen desde el cielo, en analogía quizá con ese imaginario medieval de piedras arrojadas a los pecadores por Dios, o por el tribunal del Juicio Final, o de los dioses a Lucifer. Fabre se castiga a sí mismo. Hay una censura del actor que estaba en la audición, y se materializa el castigo al desobediente, la lapidación (condena que hoy se considera arcaica y propia de culturas intolerantes, con lo cual Fabre también se vuelve a representar como el antihéroe, víctima de una sociedad que no lo comprende). Podemos decir entonces que se “materializan” la tradición y el mundo de las ideas en las piedras imperfectas que representan a nuestros cerebros, que la ejercitación del ángel-actor intenta hacer cuajar la ilusión en la escena, que la mirada del otro se materializa en el ojo mecánico y en las piedras arrojadas desde el cielo, pero también en el discurso del protagonista, cuando hace visible al público en sus apelaciones. El lenguaje –también algo propio de los “simios charlatanes”– es la primera materialización del ángel, que en un habla incorpórea se hace presente al comienzo de la obra, invisible a los ojos del espectador durante los primeros minutos. Es tan sólo después de definir su espacio de enunciación que se hace

presente la figura física del actor ante nuestros ojos. Utiliza el lenguaje, el vehículo del plagio, la herramienta “magnífica que hemos inventado”, dice el ángel-científico, “con el fin de esconder mejor nuestros pensamientos” porque el lenguaje, como sabemos, es una mentira. O un juego que, como cualquier otro, debe ser aprendido, como diría Wittgenstein. Hay además numerosas referencias a Einstein, en las reflexiones acerca de la temporalidad humana, tan diferente de la que percibe un ángel eterno, con reloj pulsera, falso y que lleva en la muñeca. Relativizar lo relativo, casi una recursión, y con ello llegamos a la cuarta *Stein*, Gertrude y la *mise en abyme* de la repetición en variación. Ya en la obra anterior la cita indirectamente: “un gusano es un gusano es un gusano” (en referencia opositiva a la famosa frase de Stein “una rosa es una rosa es una rosa” (Fabre, 2009: 50), dice el clown al hablar de sus posibilidades de ser (o imitar) un insecto. Frankenstein como el científico loco que quiere crear vida artificial, implica el acto del rey del plagio con su propio cuerpo. En esta obra se reflexiona acerca de la posibilidad de la convivencia con el otro y los otros, de las consecuencias que tienen los actos propios y de la inscripción en una tradición y un contexto social y político y la diferencia con los países vecinos, en este caso, Alemania, de donde toma elementos para hacerse/decirse pero de cuya identidad también se quiere alejar:

En el teatro alemán, para decir “ensayar”
dicen “proben”
¿no es bonito?
No, no me entiendan mal
No quiero transformarme en un alemán (Fabre, 2007: 71).

Esa distancia que se toma es también una distancia con respecto a la historia reciente, a los flamencos colaboracionistas. La novela de Hugo Claus *La pena de Bélgica* critica dicho colaboracionismo. Aparentemente en una parte del colectivo belga pareciera imposible concebir la existencia sin un dominador:

–Vamos a tener que adaptarnos– dijo Bomama.
–Siempre hemos tenido que adaptarnos. ¡Si no hemos hecho otra cosa en la historia de nuestra patria!
–Sí, pero por primera vez estamos bajo domino germano. Son del mismo origen, estamos entre nosotros.
(...)
Hitler hace todo lo posible por mandar a casa a los prisioneros de guerra

flamencos antes que a los valones. O sea que ve claramente la situación flamenca, está al tanto de que durante siglos hemos sido explotados (Claus, 1983: 312, traducción nuestra).

El servidor de la belleza: los hilos de la marioneta

En la tercera parte de la trilogía, *El servidor de la belleza*, el protagonista adopta otra figura: ni emperador, ni rey, ni ángel, ni actor, ni simio, ni clown: el actor aquí es un marionetista. Este –al igual que el payaso de circo– es, a la vez, una de las figuras más problemáticas del mundo del espectáculo, un pequeño demiurgo que maneja los hilos –¿o el destino de sus muñecos?– mientras que este “servidor de la belleza” se presenta vestido de mayordomo, un siervo doméstico del siglo pasado con chaleco rojo, pantalón negro, corbata y guantes. Así es doblemente invisible el marionetista-mayordomo, que se encuentra en un escenario oscuro, despojado de casi toda escenografía. En el centro, donde estaba la mesa de laboratorio de la obra anterior, vemos ahora una minúscula mesita que oficia de escenario de títeres. Vemos aquí un claro ejemplo de cómo, en la puesta en escena, Fabre retoma elementos pictóricos barrocos: el claroscuro en las primeras escenas de *El servidor*, el exceso en el final de casi todas las obras, en que en las escenas la acumulación de elementos es cada vez mayor, hasta que desbordan, estallan visualmente (imágenes 26 y 37 a 40).

En las indicaciones del texto se lee “lugar: un escenario”, “tiempo: durante una función.” No se representa, sino que se presenta la acción en la escena, metateatralidad o teatro en el teatro. En su monólogo, el servidor de la belleza se dirige al público como comentador. Explica lo que hará, comenta lo que hace, relata lo que hizo. Quiere homenajear a su jefe o “patrón, a quien fue a servir a Francia a la edad de diez años.” Utiliza el término francés **patron** y abarca con ello las acepciones que también tiene en español –patrón o empleador, dueño de casa respecto de sus empleados– y recoge asimismo la idea de patrono o santo protector. El término neerlandés *werkgever* o empleador –de carácter mucho más horizontal y

actual– refleja más bien la relación laboral actual con leyes que amparan al empleado, aportando la seguridad social, y no indica subordinación, ni remite a la tradición del patrón de las escuelas de artistas, que sí resuenan en francés. Asimismo, posicionarse como “servidor” o “siervo” –*dienaar*, “el que sirve”– una vez más remite para el público flamenco a la historia reciente, al periodo hasta 1940 aproximadamente, en donde sobre todo mujeres jóvenes se trasladaban de los pueblos flamencos, en general muy pobres, a la ciudad –la Bruselas francófona– o a la casa de burgueses y nobles “a servir,” es decir, a formar parte de los criados o siervos en una mansión.

El lugar común de la jovencita que deja a su familia de origen humilde –recordemos las diferencias sociales entre flamencos y valones o bruselenses desde comienzos de siglo hasta la década del sesenta– para trabajar en un mundo inhóspito y extraño, desde el paisaje hasta la lengua, es actualizado inmediatamente en el texto y la puesta de *El servidor...* El tema se actualiza en referencias explícitas en el monólogo y Fabre cita como “fuente” de esta obra el libro de una investigadora acerca de la servidumbre flamenca en casas francófonas: *Madame est servié*, de Diane de Keyzer (1995), un ensayo histórico-sociológico. El servidor de la belleza se define como perteneciente a ese grupo social, pobre, que habla dialecto, que realiza las tareas de limpieza, que “sirve a alguien”: figuras marginales e inexistentes. Los “servidores” llevan dicha existencia no oficial, al igual que el marionetista, ausente en el espectáculo, que en esta obra ocupa está en un lugar central y reflexiona sobre su hacer:

(kúist)
Jullie zien dat ik veel gedaan heb
Zo ben ik begonnen
Ik ben vroeg gaan dienen
(...)
Trouwens, iedereen in Vlaanderen
en zeker de oude garde
weet wat ik daarmee bedoel
‘Gaan dienen’ is de meest gebruikte officiële benaming
van een onofficieel bestaan

(*limpia*)
Como pueden ver, he hecho bastante
Así empecé
Empecé temprano con eso de ir a servir

(...)
Está claro que todo el mundo en Flandes
y de seguro, los de la vieja guardia
sabe a qué me refiero con eso
'ir a servir' es la denominación oficial más utilizada
para referirse a una existencia no oficial (Fabre, 2004: 14)

La otra fuente de inspiración citada en esta obra es de índole más filosófica y surrealista: *El ano solar* de Bataille (1997). Además de numerosas citas literales, encontramos la reflexión acerca del mundo que es parodia, engaño, teatro, y la exposición de los mecanismos, la asociación de imágenes, una cosa ligada con otra, tan "irritante como la de los cuerpos": esa irritación que es buscada en las obras, a través de asociaciones, cópulas. La idea desarrollada en *El ano solar* es exhibida en toda la obra de Fabre:

Está claro que el mundo es puramente paródico, es decir, que cada cosa que miramos es la parodia de otra, o incluso la misma cosa bajo una forma engañosa. Desde que las frases *circulan* en los cerebros ocupados en reflexionar, se ha procedido a una identificación total, ya que, con la ayuda de una *cópula*, cada frase liga una cosa a otra; y todo estaría visiblemente ligado si se abarcara con una sola mirada el trazado, en su totalidad, que deja un hilo de Ariadna, conduciendo el pensamiento en su propio laberinto. Sin embargo, la *cópula* de los términos no es menos irritante que la de los cuerpos. Y cuando grito: SOY EL SOL, me sobreviene una erección completa, pues el verbo ser es el vehículo del frenesí amoroso.

Todo el mundo es consciente de que la vida es paródica y necesita una interpretación.

Así, el plomo es la parodia del oro.

El aire es la parodia del agua.

El cerebro es la parodia del ecuador.

El coito es la parodia del crimen (Bataille, 1997, 15).

Si pensamos en el recorrido figural que propone Deleuze, de la puesta y del texto, establecemos el tipo de asociaciones que plantea Bataille en *El ano solar*: "cada frase liga una cosa a otra; y todo estaría visiblemente ligado si se abarcara con una sola mirada el trazado." Los elementos contemplados aislados "que no deben reunirse en un mismo cuadro" porque no confirman una unidad cerrada, orgánica y coherente. El monólogo abre múltiples caminos, las posibilidades de lectura se ramifican, las asociaciones no se cierran sobre una interpretación posible válida sino que sugieren siempre algo nuevo, interrumpen una línea, fracturan el discurso lineal, yuxtaponen elementos singulares que conforman algo "visiblemente ligado si

se abarcaría con una sola mirada” pero esa mirada está descentrada, es imposible que todo ese universo sea percibido a golpe de vista. Ya desde la descripción de la obra se dificulta una definición global cerrada: El servidor en Fabre nos comenta que quiere rendir homenaje a su patrón-patrono-empleador, que es, en este caso, la belleza. Este marionetista que se fue a estudiar a Francia y también sufrió el exilio para servir a su patrón al irse a una de las mecas del arte (el protagonista se refiere a sus marionetas siempre en francés: *marionettes-à-fil*), ahora dice haber escrito una obra y creado sus propias marionetas. Toda la trilogía tiene una fuerte impronta del teatro de marionetas belga, de una larga tradición e importante presencia en la cultura popular. No sólo toma elementos del teatro histórico, sino que en los tres monólogos recurre a recursos propios del marionetista callejero. Como ejemplo podemos citar a la Compagnie Des Chemins De Terre, que también tiene en su repertorio una trilogía de monólogos para un hombre (y una multitud de objetos): *Olaf Stevenson le Polichineur de tiroirs*, el filósofo, *Richard, le Polichineur d’écritoire*, profesor de literatura, y Adam, *le Polichineur de laboratoire*, el científico. En las imágenes 23, 24 y 25 vemos escenas de dicho espectáculo. Observemos cómo en el laboratorio de la 23, el actor con chaquetilla experimenta con verduras, como el coliflor que se asemeja al cerebro. En las imágenes 21 y 22 Roofthoof en *El servidor de la belleza* juega con los ojos que se desplazan por el cuerpo, como el corazón del emperador, como el cerebro/coliflor (imagen 27) de *El rey del plagio*. El cuerpo se fragmenta y se vuelve a trazar (imágenes 25, 28 y también 23).

Las referencias a este espectáculo nos posibilita establecer relaciones estéticas y filosóficas con la tradición flamenca de las marionetas. No es gratuito que Fabre se sirva de dichos elementos para la configuración de su escena, y que en la última de las tres obras de la trilogía haga una referencia explícita al teatro de marionetas, que como estética está ya presente en las dos obras anteriores. Muchos de los recursos propios de este teatro popular son recuperados por Fabre y combinados con otras tradiciones del arte, filosofía y literatura. Stefan Hertmans subraya la idea de Kleist que, a su vez, observamos que recupera Fabre:

El actor ideal es alguien que se comporta como una marioneta. Aquí entra en

juego la conciencia del yo. (...) El actor debe poder anular su raciocinio, de lo contrario le será imposible elevarse. Eso se puede ver en las coreografías de Fabre. Hay que ser una suerte de marioneta para poder hacer eso [refiriéndose a El poder de la locura teatral, en que los actores se derrumban, exhaustos, en escena]. Hay que ser una marioneta para poder hacer eso. Muy pocos llegan a ser ese genio, esa über-marioneta (...) Schiller, quien abogaba por el genio clásico, defendía la gracia natural. A diferencia de ello, Von Kleist afirma que sólo se puede alcanzar la genialidad atravesando el extrañamiento (Hertmans, 2014).

En *El servidor...* los muñecos son recreaciones de las clásicas figuras del teatro de títeres, y portan un extrañamiento siniestro. Las marionetas de los pequeños actos con los que el protagonista interrumpe su monólogo son Jean Potage –la variante francesa del Polichinela, emparentado con el Hanswurst y el Eulenspiegel alemán y el Uilenspiegel flamenco– idéntico al actor (imágenes 16, 29 y 30. En la primera y la última vemos la marioneta Fabre fumando). El mismo rostro y la misma vestimenta hacen de la marioneta un perfecto doble o *alter ego* del protagonista que, a su vez, resulta el *alter ego* del autor, según se plasma en el relato de su biografía ficticia, a la que se extiende por siglos, ya que quien también afirma ser un artista medieval (Van den Dries, 2013). Es por ello que retoma toda la construcción del teatro callejero, y del artista de feria, además de los personajes que encontramos en los retablos o *spelen*, incluso el *modus operandi* y la simbología del mismo Uilenspiegel, cuyo origen se remonta al siglo XII.

Esta biografía entrelaza la vida de Jan Fabre, sus estudios, y sus conceptos acerca del arte. Otro personaje es María, la virgen “una paradoja francesa” porque, como dice Potage: “una virgen con un hijito, nunca vi nada semejante” (2004: 13) que se llama también Marion –diminutivo francés de María– que como prostituta es “una clásica comediente francesa” (2004: 13). También aparece otra clásica figura de las marionetas: el mono, y Pierlala o la muerte: típica figura del teatro de títeres, tiene su origen en una canción popular del siglo XVII. El travieso Pierlala se hace pasar por muerto y se hace enterrar para no ir al ejército, luego sale de su tumba e interrumpe las peleas por su herencia que tienen los que se hacían llamar sus amigos, por eso muchas veces se representa como figura que critica a políticos o los presentes en una fiesta. Una suerte de bufón y figura de la muerte a la vez, con muchas similitudes con Tijn Uilenspiegel, en su versión flamenca, que a diferencia

del bufón Eulenspiegel alemán, es un anarquista que encarna la resistencia contra el dominio español del Duque de Alba, sobre todo, desde la reelaboración de De Coster. También el Uilenspiegel resucita tras fingir su propia muerte y, al igual que su homónimo alemán Eulenspiegel, tiene como atributos principales el espejo (Alemán: *Spiegel*, neerlandés: *spiegel*) con el que le muestra su verdadero rostro a la gente y el búho (Alemán: *Eule*, neerlandés: *Uil*),¹¹⁷ símbolo de sabiduría y verdad (imagen 37).

Otra característica propia de este bufón es que en sus aventuras, en general se repite siempre la estructura de *Eulenspiegel/Uilenspiegel* tiene un nuevo patrón al que tiene que servir, le dan una orden y él interpreta siempre el sentido literal de lo que se le dice, por lo cual todo lo que hace termina siendo lo contrario a lo que se le pidió, y como resultado de ello, es despedido. De ese modo cuestiona la función comunicativa del lenguaje con ejemplos muy simples, y le otorga la fuerza anarquista al sublevar la lengua contra el usuario, juego que también hace a menudo Fabre, retomando esta tradición del recurso del humor como crítica, en el juego de palabras y el absurdo, un humor surrealista, a menudo políticamente incorrecto, propio de la idiosincrasia belga. Jean Pierre Stroobants, especialista en política del Benelux, dice respecto del humor de esta región refleja la complejidad y diversidad del país, pero que predomina una mezcla de ironía (que asemeja al humor judío, de un pueblo que se siente oprimido, pero “prefiere burlarse del opresor antes que derramar sangre.” Respecto del humor valón, destaca los juegos de palabras complejos; del flamenco, el ataque frontal a la iglesia y monarquía (que observamos en las carrozas de carnaval de Aalst, como mencionamos anteriormente), escatológico, que interpreta como una falta de conciencia o valoración colectiva. Algo propiamente belga destaca, es el *zwans*,¹¹⁸ humor burlón y anarquista que cuestiona todo tipo de ejercicio de poder y genera una distancia respecto de cualquier autoridad (Stroobants, 2012). Esto se observa en los monólogos de Fabre, sobre todo, en *El servidor...: ni el titiritero ni las marionetas*

¹¹⁷ Como hemos visto, Fabre juega constantemente con las similitudes entre alemán y neerlandés, el “eco”, la distorsión sonora y semántica como recurso que genera asociaciones y crea cesuras en las diferencias y semejanzas.

¹¹⁸ El *zwans* en neerlandés es tanto ‘pene’ como ‘bufonada’, ‘ocurrencia absurda’ y está emparentado con las palabras alemanas Schwanz (rabo, también pene) y Schwank (sainete, bufonada, como las

tienen ningún tipo de inhibición para criticar a la iglesia (católica), el poder, al dramaturgo. Todo es cuestionado, interrogado, la lengua y la propia existencia:

Misschien ben ik een *marionette-à-fil*
en word ik gemanipuleerd
beweeg ik door de schoonheid
(zingt de chanson ‘*Comme une marionette sur un fil*’)

[Quizá sea yo una *marionette-à-fil*
y soy manipulado
me mueve la belleza
(canta la chanson ‘*Comme une marionette sur un fil*’)] (Fabre, 2004: 25).

Observemos el uso del francés y la referencia a la puesta en abismo, al preguntarse si no será él mismo, el marionetista, una marioneta, y luego la posterior interrupción del monólogo por el canto. A lo largo del monólogo se exponen y desarrollan ideas acerca de la creación artística y la función del dramaturgo/demiurgo, intercalando el carácter metateatral en pequeñas escenas con las marionetas. El marionetista se pregunta en un momento si no será él mismo una marioneta. La triple *mise en abyme* es completada con la presencia del “autor” dentro de la obra (imágenes 16 y 30): Jan Fabre aparece finalmente representado por otra marioneta, y personalmente, parado en el margen de la escena, fumando, es decir, subrayando la corporalidad, lo vital.¹¹⁹

tradicionales medievales, retomadas por Hans Sachs, y los cuentos de Eulenspiegel, en que a menudo predomina un vocabulario bastante grosero y relatos, escatológicos y sexuales explícitos. Véase: van Veen y van der Sijs (1997). Otro ejemplo conocido es *Das Narrenschiff/La nave de los necios*, de Sebastian Brant (1494), entre otras cosas, es también una crítica a la iglesia de la época (la Iglesia Católica se conoce como la nave de San Pedro). que influyó en el *Elogio de la locura* de Erasmo (1509), en la obra de Rabelais, en *El Bosco*, en pintura (quien pintó una Nave de los locos basada en los grabados de Brant), y en Foucault, que le dedicó el primer capítulo de su *Historia de la locura en la época clásica* (1967). La película argentina, *La nave de los locos* (1995) retoma otra tradición, la mapuche, pero presenta muchos aspectos en común, como es la crítica al poder y el recurso del humor y el absurdo. El barco como elemento que altera el orden es retomado por Jan Lauwers en la obra *Marketplace 76*, pero también se inscribe en otra tradición, como veremos más adelante.

¹¹⁹ El fumar en escena también es una referencia a otra de sus obras: *Soy un error* (2009), en que fuma sin parar en un monólogo en que se rinde un homenaje a Barthes, y se expone, de ese modo, una forma de pensar el arte como espacio de connotación de los discursos. Dice Barthes: “El cigarrillo es un emblema capitalista, de acuerdo; pero ¿y si da placer? ¿Acaso debemos dejar de fumar, debemos entregarnos a la metonimia de la falta social, negarnos a comprometernos bajo el signo? (...) una de las tareas de la crítica es justamente pluralizar el objeto, separar el placer del signo; es preciso desamentar el objeto (...) darle una sacudida al signo: que el signo caiga como una piel mala. Esta sacudida es el fruto mismo de la libertad dialéctica: esa que lo juzga todo en términos de

Un siervo visible y una invasión de pulgas

El protagonista sostiene que debe ser invisible y no dejar huellas para ser un buen marionetista y servidor. Y es a través de otro órgano que se lleva a cabo esta vez la metamorfosis. Si el emperador de la pérdida se transforma diseccionando su corazón y el rey del plagio se ensambla su propio cerebro, el servidor de la belleza manipula sus ojos para hacerse invisible y desaparecer “detrás de las marionetas” y quedar “entre el público.” Solo tras desaparecer se puede convertir en un buen servidor y demiurgo. Sin embargo, la invisibilidad significa un conflicto. El marionetista menciona un conocido libro del científico y periodista ruso, Yakov I. Perelman que, a partir de la publicación de *El hombre invisible*, describió el funcionamiento de los ojos señalando que el protagonista del libro de Wells habría sido ciego, porque el ojo no podría funcionar como cámara oscura. Sin embargo, el marionetista encuentra una solución “ingeniosa”:

Iedereen van jullie
denkt dat iemand die onzichtbaar is
toch kan zien.
Nochtans, volgens de wetenschap
zou een persoon die onzichtbaar is
blind zijn
omdat zijn ogen geen licht kunnen absorberen
noch licht kunnen weerkaatsen
Maar wetenschappers zijn boekhouders
ze hebben geen verbeelding
Dus bedacht ik het volgende:
Alvorens ik de onzichtbaarheidsformule op mezelf toepas
plak ik simpelweg mijn ogen af met tape
Vanaf het ogenblik dat ik onzichtbaar ben geworden
Volledig transparant
trek ik de tape van mijn ogen
worden mijn ogen opnieuw zichtbaar
en zal ik terug kunnen zien

[Todos ustedes
creen que alguien invisible
igual puede ver.
Sin embargo, según la ciencia
una persona invisible
sería ciega
porque sus ojos no pueden absorber luz
ni reflejar la luz.

la realidad y toma los signos a la vez como operadores de análisis y como juegos, pero nunca como leyes (2009: 373).

Pero los científicos son contadores
no tienen imaginación.
Así que se me ocurrió lo siguiente:
antes de aplicarme la fórmula de invisibilidad
me tapo los ojos con cinta adhesiva
y en el momento en que sea completamente invisible
totalmente transparente
me saco al cinta de los ojos
mis ojos volverán a ser visibles
y podré volver a ver] (Fabre, 2010a: 25-26).

El servidor se somete a una ceguera temporal y a un proceso de mutación de su propio cuerpo. Para ser el creador perfecto recrea y renuncia a su propio cuerpo. Sólo queda lo esencial, lo que necesita para ver al público, para que pueda existir la comunicación, los ojos. En otro intento por ser invisible borra sus propias huellas. Primero ve que en el escenario quedan marcadas sus pisadas, por lo cual corta la ilusión ya interrumpida y se pone a barrer. Después, al ver que sigue dejando huellas en el escenario, se quita los zapatos, después las medias y queda descalzo, despojándose de toda materialidad que lo recubre, hasta que finalmente logra no dejar huellas “porque lavé [los pies] con mis lágrimas”¹²⁰ (Fabre, 2010a: 24).

Sin embargo, no logra desaparecer para el público, y lo interpela constantemente con otro elemento perturbador: el servidor se rasca todo el tiempo, poco al comienzo, y cada vez más, debiendo interrumpir su monólogo por la molestia física. A medida que avanza la obra dice que “ve” que en el público la gente también se rasca, y que “cada vez son más los que se contagiaron”, termina concluyendo que son las pulgas de los teatros miserables en los que trabaja lo que le molesta tanto, y que si no puede transmitir otra cosa, si el público no puede entender sus “actos de marionetas” al menos les habrá pasado las pulgas.

(krabt zich overal)
Volgens mij heb ik vlooiën
Dat heb je soms in schouwburgen
Zeker in die met van die rode pluchen zetels
Ze zijn vergeven van vlooiën en Franse acteurs
ik zie dat er nóg meer toeschouwers last van hebben
Heet is een plaag van vlooiën

¹²⁰ También hace aquí una referencia a su obra *La historia de las lágrimas* (*Histoire des larmes*, estreno: 2005 en el Festival de Aviñón) que Fabre escribe, dice, como respuesta al interrogante de Barthes de *Fragmentos de un discurso amoroso*. ¿Quién escribirá la historia de las lágrimas? En esta pieza teatral, así como en *Je suis sang, un cuento medieval* (estreno: 2001, Aviñón), retoma el trabajo con los fluidos corporales, las construcciones en torno al dolor, el tabú social.

Ik ben gek aan het worden
van al dat krabben!

[(*se rasca todo el cuerpo*)
Para mí que tengo pulgas
Eso suele pasar, en estos teatros
Y más todavía en los que tienen asientos de terciopelo rojo
Están infestados de pulgas y actores franceses
Veo que hay más espectadores que las sienten
Es una plaga de pulgas
¡Me voy a volver loco
de tanto rascarme!] (Fabre, 2010a: 37).

Más adelante, el servidor, anunciado ya en la primera parte de la trilogía como insecto: “soy un servidor de la belleza, soy una hormiga” llega a la conclusión que su trabajo de actor –ya que es también una marioneta– es equivalente al del insecto en el circo de pulgas. De padecerlas, en un teatro miserable, pasa a ser la pulga y la plaga (o peste) que transmite, la aficción que provoca el teatro:

Mijn naam is Jan Soep
Ik ben de dienaar van de schoonheid
Van niets anders!
Waarom was ik op en neer aan het wippen
en in het rond aan het springen?
Ben ik een vlo?
Ben ik een zuigend parasiet
van mezelf?
Zoals de schoonheid zich voedt
door zichzelf te verteren
Ja, ik ben de vlo!
We hebben de dader gevonden
ik ben de plaag
(...)
Mon franc est tombé
Mijn **patron**
La beauté is ook een aandoening
Een aanslag op mijn wispelturigheid
en taxerend denken
Merci patron
(...)
Het is onmogelijk om vlooiën te dressereren
Maar het is mogelijk om ze aan jullie door te geven

[Mi nombre es Jan Soep
Soy el servidor de la belleza
¡de nada más que eso!
¿Por qué estaba haciendo piruetas
y dando saltos en círculos?
¿soy una pulga?
¿soy un parásito chupasangre
de mí mismo?
Así como la belleza se nutre

devorándose a sí misma
¡sí, soy una pulga!
Encontramos al culpable
Yo soy la plaga
(...)

Mon franc est tombé

Mi **patron**

La beauté también es una afección
Un atentado contra mi inconstancia

Merci patron

(...)

Es imposible amaestrar las pulgas

Pero es posible pasárselas a ustedes] (Fabre, 2010a: 37-39. Negrita nuestra, en ambos casos, para destacar el francés en el original).

Aquí es clara la referencia a Artaud citando a San Agustín, quien advierte acerca de la acción destructora del teatro, semejante a la peste, que “provoca en el espíritu –lo mismo de los individuos que de los pueblos– misteriosas y peligrosas alteraciones” (Artaud, 2001: 28). Agrega Artaud que “Ante todo importa admitir que, al igual que la peste, el teatro es un delirio, y es contagioso” (Artaud, 2001:30), así es como quieren ser contagiosas las pulgas de Fabre: producir molestias físicas, sensaciones irritantes, hacer enloquecer y que se vivencie corporalmente *El poder de la locura teatral* (1984). La finalidad del teatro, o del arte, parece reestablecer los vínculos, al menos, a través del contagio, porque

Mijn **patron**, de schoonheid
is een soort weldoener
Hij herstelt de verstoorde relaties
die we gecreëerd hebben

[Mi **patron**, la belleza
Es una suerte de benefactor
Reestablece las relaciones alteradas
Que hemos creado] (Fabre, 2010a: 40).

El puente con el público no se puede tender, quizá, con sus actos de marionetas –el actor teme que pueda no gustar su obra, que el público no la comprenda y le tiren tomates podridos, y que a sus actores los encarcelen y quemem en público– sino mediante algo material y biológico, a la vez, irritante. Esa es la plaga, lo que interrumpe la ilusión y a través de dicha interrupción reestablece una relación por el *bios*, inquieta al espectador no mediante lo representado en la escena, sino con la materialidad de la picadura de un ser invisible, sensible por su

picadura.¹²¹ Dirá después el marionetista, una vez alcanzada la invisibilidad:

Ik kan tussen jullie
het publiek
komen zweven
en jullie nog meer vlooien geven
Dan kunnen jullie allemaal krabbend naar huis gaan

[Puedo flotar entre ustedes
El público
Y darles más pulgas
Y podrán irse todos a casa, rascándose] (Fabre, 2010a: 41).

El marionetista devino marioneta y luego pulga, para mezclarse entre el público y desaparecer con toda su materialidad, de muñeco de madera a insecto, en descomposición que da lugar a la vida, como el “cadáver cuyo espíritu se traslada y perpetúa en el cuerpo de los espectadores” (Fabre en Van den Dries, 2013: 222). Para pensar el bios, es interesante recordar que, como dice la investigadora chilena Lorena Amaro:

Para los griegos, la vida se podía significar de dos modos muy distintos: zoé, la vida sin caracterización, la vida infinita, y bios, que señala los contornos y rasgos característicos de una vida en particular, la vida con su caracterización y que en modo alguno se opone a la muerte, en cuanto esta finitud forma parte de ella misma. De este modo, se podría decir que la muerte forma parte de la biografía. (Amaro, 2010).

La investigadora hace un análisis del nombre propio en la construcción autobiográfica de autores chilenos. También en Fabre podemos observar el lugar del nombre y su genealogía –remontándose hasta el entomólogo Henry Fabre– como un lugar de duelo, de autobiografía y “autotanatología.” Al recrear su vida, su pasado y su muerte, en su obra pone el cuerpo, que se convierte en marca, firma. La rúbrica de su obra, el nombre que es (parte de) la obra misma:

¹²¹ Recordemos lo que dice Derrida, refiriéndose a Artaud: “El teatro de la crueldad no es una representación. Es la vida misma en lo que ésta tiene de irrepresentable. La vida es el origen no representable de la representación. “He dicho, pues, ‘crueldad’ como habría podido decir ‘vida’” (1932, IV, p. 137). Esta vida soporta al hombre, pero no es en primer lugar la vida del hombre. Éste no es más que una representación de la vida y ése es el límite -humanista- de la metafísica del teatro clásico. “Así pues, al teatro tal como se practica se le puede reprochar una terrible falta de imaginación. El teatro tiene que igualarse a la vida, no a la vida individual, a ese aspecto individual de la vida en el que triunfan los CARACTERES, sino a una especie de vida liberada, que barre la individualidad humana y donde el hombre es sólo un reflejo” (IV, p. 139). ¿No es la *mimesis* la forma más ingenua de la representación? Como Nietzsche -y las afinidades no se detendrían aquí- Artaud quiere, pues, acabar con el concepto *imitativo* del arte (Derrida, 1989: 16).

La “inmensa rúbrica” se torna dramática, pero sobre todo poética, con la poesía que puede tener la invención de la firma y de la vida. Las palabras sangran y tiñen con su sangre el discurso autobiográfico, mitográfico, tanatográfico (Amaro, 2010: 243-244).

Soy flamenco: el dialecto y lo heterolingüe como alternativa

*Ja, ik weet het, taalpuristen
Ik spreek geen correct Nederlands
Daartegen, ik spreek perfect Antwerps*

Sí, ya lo sé, a los puristas del lenguaje les digo:
No hablo un neerlandés correcto
Hablo, en cambio, un perfecto amberino
(Fabre, 2010a: 14).

En la elección de la lengua utilizada también se define el enunciador. En el monólogo metateatral, el servidor –que distinguimos de los parlamentos de sus marionetas– habla en neerlandés estándar. Por otra parte, los muñecos, uno de ellos, el alter ego, se expresan en un dialecto, el lenguaje de los teatristas callejeros, es decir, con la lengua “de la vida real”, no la lengua de papel, la lengua menor, que es la propia y la censurada a la vez. Aún hoy, treinta años después de la denominada “ola flamenca” en el teatro (Jans, 2012a: 252) el uso de estas variantes dialectales sigue siendo una lengua menor tanto en la escena.

En *El servidor de la belleza*, y en las demás obras de Fabre, las reflexiones sobre el teatro son a su vez una exposición sobre el modo en que se posiciona el sujeto dentro de una comunidad. La relación que estos monólogos establecen con el público supone una interpelación, directa e indirecta, y va de la mano de esta transición en esta obra entre marionetista y marioneta, actor y pulga, y asimismo expone la tensión entre el francés, el neerlandés estándar, el dialecto, el alemán y el inglés.

Las lenguas se asocian, en cada obra, con contextos particulares: en *El rey del plagio* el alemán es el nombre para la ciencia, la filosofía, y la poesía, ocupa el espacio del hermano mayor, aunque es también la lengua de aquello que no se quiere ser. Se expone la tensión política (resuena la ocupación de Flandes por

Alemania durante la Primera Guerra Mundial, la hostilidad y la violencia de la Segunda, pero también la relación con un socio grande en la constitución de una comunidad europea, que se rescata y utiliza como modelo para la confección de un propio cerebro, el de pensadores de habla alemana (por caso, Wittgenstein, austríaco).

En *El servidor...* el francés es la lengua del arte, mientras que el amberino es la lengua del pueblo. El neerlandés estándar es el mediador, el traductor, la lengua que explica lo que ocurre en la escena de las marionetas. Sin embargo, el marionetista es a la vez marioneta, es decir que las lenguas de los muñecos son también la suya. Se expone el pudor de hablar la lengua propia y, a su vez, se reivindica su uso. El ciudadano flamenco tiene derecho a hablar en su propio idioma, pero no puede. La imposibilidad de no hablar, de hablar en la lengua del otro, la necesidad de crearse una propia lengua nueva, una lengua del ‘entre’: el *tussentaal*. En ese sentido, acordamos con Plevoets (2008) quien sostiene que el *tussentaal* es una manifestación de conciencia subjetiva, de resistencia ante la imposición de la “lengua del papel” (Deleuze-Guattari, 1978). En el juego lúdico con la palabra y la lengua, siguiendo la tradición surrealista, podemos pensar estos monólogos como cadáver exquisito que combina diferentes voces y lenguas en un mismo texto, configurando una yuxtaposición de elementos heterogéneos que interrumpen el discurso, por exponerse su carácter irreconciliable, dichos en una escena en que también se combinan elementos como en un collage, o como en un cuadro de Magritte que no ordena, sino que crea una imprecisión que perturba y desdibuja límites naturalizados. Las fronteras que se desdibujan permiten un movimiento inesperado.

Si consideramos conceptualizaciones de Deleuze-Guattari (2010), por ejemplo, en las tres obras de Jan Fabre reconocemos procesos de agenciamiento¹²²

¹²² Las líneas de segmentaridad rígida o molar son, según Deleuze y Guattari (2010), segmentos definidos, ligados a ciertos sistemas –la familia, la profesión, el trabajo, la lengua– que dependen de un binarismo dicotómico. Se trata de segmentos marcados por dispositivos de poder que establecen un código y territorio propio, con relaciones reguladas. A diferencia de las líneas molares están las líneas de segmentaridad flexible o molecular, flujos y composiciones nuevas, umbrales y devenires. En los cruces y encuentros se generan los agenciamientos, una multiplicidad que incluye tanto líneas molares como moleculares (Deleuze-Guattari, 2010: 515 y ss., destacado nuestro). Lo que nos interesa es que “El enunciado es el producto de un agenciamiento, que siempre es colectivo, y que pone en juego, en nosotros y fuera de nosotros, poblaciones, multiplicidades, territorios, devenires,

en cada uno de los protagonistas, que devienen otra cosa. Devienen animales, o bien múltiples voces, que hablan varias lenguas. Los personajes sufren siempre una mutación compleja, en cuyo proceso se pueden observar las múltiples posibilidades de actuar y de hacer. De entender su inserción en un colectivo, en la jauría de perros flamencos, asumiendo su diferencia con “el hermano mayor” holandés, en una lengua propia, lengua desterritorializada que Fabre intenta reconquistar quebrando la norma neerlandesa, la molaridad neerlandesa con los ladridos para ser nómades en su propia lengua (Jans, 2012a:256). El perro, y la rata deleuzianos se convierten aquí en insectos, que para Fabre son los seres que permiten la transición entre la muerte y la nueva vida, de allí la relación que establece entre el teatro y el cadáver, y sus efectos en los espectadores tocados por la plaga de insectos. Si pensamos estos agenciamientos es para pensar en un territorio, la “migración lingüística” que hace el sujeto flamenco (Cepernic y Zampieri, 2016). Es “quebrar cada lengua mayor más o menos dotada, y quebrarla cada uno a su manera. Encontrar la manera apropiada para el francés, con la fuerza de sus propias minorías, de su propio devenir-menor (Deleuze y Parnet, 1980: 69), porque “en una lengua hay varias lenguas, y en los contenidos emitidos todo tipo de flujos, conjugados, prolongados. Lo fundamental no es ‘bilingüe’ o ‘multilingüe’, lo fundamental es que toda lengua es hasta tal punto bilingüe y multilingüe en sí misma, que uno puede tartamudear en su propia lengua, ser extranjero en su propia lengua, es decir, llevar cada vez más lejos las puntas de desterritorialización de los agenciamientos. Una lengua está atravesada por líneas de fuga que arrastran su vocabulario y su sintaxis (Deleuze-Parnet, 1980: 130).

El mono, en *El rey del plagio*, por ejemplo, es el profesor Challenger, de

afectos, acontecimientos (...). Las estructuras están ligadas a condiciones de homogeneidad, los agenciamientos no. El agenciamiento es el co-funcionamiento, la «simpatía», la simbiosis. (...) Tenemos que resistir a las dos trampas, la que nos tiende el espejo de los contagios y de las identificaciones y la que nos señala la mirada del entendimiento. No nos queda otra salida que agenciar entre los agenciamientos. Para luchar y para escribir sólo contamos con la simpatía, decía Lawrence. Pero la simpatía no es nada, es un cuerpo a cuerpo, odiar lo que amenaza e infecta la vida, amar allí donde prolifera (ni posteridad ni descendencia, proliferación ...). No, dice Lawrence, usted no es el esquimalito que pasa, amarillo y grasiento, usted no tiene por qué identificarse con él, lo que sí es muy probable es que usted tenga algo que ver con él, algo que agenciar con él, un devenir esquimal que no consiste en hacerse el esquimal, en imitarlo, en identificarse con él o en asumirlo, sino en agenciar algo entre los dos –porque para que usted devenga esquimal hace falta que el esquimal devenga a su vez otra cosa (Deleuze y Parnet: 1980, 61 y s). Cada agenciamiento se caracteriza por esa particular relación.

Conan Doyle, al que citan Deleuze y Guattari en *Mil mesetas*, ese que tiene una “tos de mono” y, como el rey del plagio, “da una conferencia.” Observamos que *El alma de las hormigas*, de David van Reybrouck –cuyo título original es *Die siel van die mier*– está en afrikáans, la lengua oficial de Sudáfrica, derivada del neerlandés de los colonos. En este monólogo Van Reybrouck retoma una obra escrita por el sudafricano Eugène Marais, 1925, llamada *Die siel van die mier* y plagiada por Maurice Maeterlinck, quien la publicó el libro 1926 como *La vie des termites*. El monólogo de Van Reybrouck es una reflexión sobre el colonialismo y la lengua, en boca de un profesor que en una clase magistral acerca de las termitas, deviene termita, roe las maderas de su biblioteca, se metamorfosea en todo aquello que no pudo ser, ni obtener, en su vida de científico. Accede así al reconocimiento y el amor.

Como estos personajes, Fabre deviene insecto y deviene imperceptible, cumple el deseo de ser invisible, desaparece como fenómeno “marcado” de la lengua, como lo “exótico” también es buscado en la obra, a menudo, a través de la multiplicidad que expone las posibilidades. “El hacer teatro”, dice el dramaturgo, “es una preparación para desaparecer” (en Van den Dries 2013: 243). Mostrando una gran cantidad de las posibilidades que existen, se esfuma la marca distintiva que hace otro a lo uno, otro con respecto a la única norma, de lo que se impone desde el norte (Países Bajos) y desde el sur (Bruselas, y un poco más lejos, París, porque además de todo, el francés que desplaza el neerlandés es una variante “menor” de la norma parisina, como vimos con Maeterlinck). Fabre encarna entonces un intento de devenir múltiple y ejerce ese ladrar –al que antes nos referimos– porque traza una línea de fuga entre las diferentes normas, rescatando una lengua y una identidad que es cubierta por sucesivas capas de normas extrañas, a las que el artista-dramaturgo-director intenta quebrar en el teatro. Nos explicamos, existe según Deleuze y Guattari (2010), un tercer tipo de líneas, ellas son las líneas de fuga o de desterritorialización, que no preexisten sino que se trazan y devienen. Y las relaciones entre las líneas –entre los espacios “estriados” y los “lisos”– son múltiples y complementarias, superando así un pensamiento binario de

mera oposición. En esa modalidad ubicamos a *Soy un error* porque Fabre elige ser *amateur* y tartamudear:

Soy un error
porque no pertenezco a ninguna raza (...)
porque soy un panal de abejas (...)
porque repito todo (...)
porque soy orgulloso (...)
porque soy una posibilidad (...)
porque soy un exilio (...)
porque quiero ser un error. (Fabre, 2009: 17-19).

Sin embargo, no es una desaparición escapista, podríamos decir que desaparecen las certezas estratificadas para exponer las fisuras. Este cuestionamiento de los espacios, de las identidades en este devenir, cuestiona en el uso de la lengua (la imposibilidad de elegir una única lengua) también la definición de un grupo social, o la posibilidad de definirse como grupo, de elegir pronombres para llamarse: se interpela así a un lector/espectador a quien se le expone aquello naturalizado, tanto por el grupo en el cual se inscribe: “los flamencos”, “los belgas”, que es puesto en duda, para que el colectivo sea diverso. Aquello en lo que se cree, las certezas, se desmantelan como en los cuadros de Magritte en que no es de día ni de noche. Sin embargo, en el monólogo de Fabre no se borran las fronteras unificando, lo cual implicaría una visión postpolítica de la realidad (Mouffe, 2007). Las sucesivas metamorfosis y contradicciones en escena exponen la transformación (posible) y, más importante aún, cuestiona lo estratificado: se cuestiona el uso de pronombres, el yo, el nosotros, el ellos. El teatro de Fabre es un teatro del compromiso, un teatro político que propone un modo agónico de comunicación. Nunca se apela al consenso, se destaca el conflicto, la conmoción, ambos son deseables en la discusión política, en el hacer del ciudadano. como propone Mouffe:

Lo que caracteriza a la democracia pluralista en tanto forma específica del orden político es la instauración de una distinción entre las categorías de “enemigo” y de “adversario.” Eso significa que, en el interior del “nosotros” que constituye la comunidad política, no se verá en el oponente un enemigo a abatir, sino un adversario de legítima existencia y al que se debe tolerar. Se combatirán con vigor sus ideas, pero jamás se cuestionará su derecho a defenderlas (1999: 16).

Por ello, en ese mismo sentido, estos textos heterolingües de Fabre dan cuenta

de esta diversidad intrínseca y necesaria de la sociedad contemporánea. Por ello nos interesa el planteo de Suchet y su propuesta de pensar estos textos heterolingües como “espejos de aumento que permiten percibir la heterogeneidad constitutiva de las lenguas” (Suchet, 2014: 16) y, por ende, de la sociedad. Fabre rescata y expone los diferentes oficios del teatro del mismo modo en que combina las lenguas. Si pensamos en lo que dice Tackels (2005) acerca de la puesta en escena y el director, el que expone, hace visible (y por ello legible su propia interpretación de un texto, de la realidad). Dice el investigador acerca del rol del director o *metteur en scène*:

... artiste total de la scène, médiateur tout-puissant entre le texte lu et la scène vue. (...) il fait voir ce qu'il a lu, et l'élevé au rang de l'œuvre lisible, parce que visible. La mise en scène accède au rang d'art parce qu'elle place le texte au centre du dispositif théâtral, et la scène au service d'un sens textuel.

[... artista total del escenario, mediador omnipotente entre el texto leído y la escena mirada. (...) hace visible aquello que él leyó, y lo eleva al rango de obra legible, en tanto visible. La puesta en escena accede así al rango de arte porque coloca el texto en el centro del dispositivo teatral, y la escena al servicio de un sentido textual] (2005: 13).

Pensamos con Tackels que en la actualidad no puede ser concebido el texto como elemento estructurante central previo a la puesta, por lo cual, siguiendo la línea de análisis de Lehmann (2008) el investigador propone pensar la escritura teatral de los autores contemporáneos como *écrivains de plateau*. Estamos de acuerdo con ello, pero creemos que también podemos utilizar esta imagen del director para comprender algunos aspectos del teatro contemporáneo. En Fabre, por ejemplo, hay una importante y continua referencia a la tradición teatral y de la representación artística en general, en su reflexión acerca de la sociedad actual y la puesta en escena de los discursos, por lo cual, como hemos visto, hay numerosas alusiones a la puesta, a la tarea de hacer visible e invisible, exponer y ocultar (el marionetista y la marioneta, la voz, el cuerpo). Es decir que este “escritor de la escena,” es también alguien que escribe para la puesta, y desde la escena, no deja de retomar en ella la tradición, porque es acerca de dichas construcciones y naturalizaciones que se reflexiona en las obras.

Ya sean cuadros de los flamencos primitivos, obras literarias, figuras del campo literario o sus creaciones, otros textos teatrales: todo es utilizado por el

artista para crear una puesta en escena (y un texto escrito para la escena, desde la escena) que expone una interpretación subjetiva del teatrista de la realidad en la que habita. La traducción (como proponemos pensar con Trastoy) de dicha realidad, compleja y heterogénea, en un entramado complejo y heterogéneo. Como dice Tackels, en este teatro “el texto proviene de la escena, no del libro” (16), así podemos pensar las reescrituras y las incorporaciones en forma de cita de textos clásicos como una relectura pensada desde la escena y un recurso utilizado para “decir la situación actual” (Tackels, 2005: 15). Exponer estas formas tradicionales es exponer que la lengua y los discursos, al igual que la obra de arte, son constructos, con un carácter histórico (Suchet, 2014), un producto de experiencias de cierta época, signos a los que Fabre intenta “darle una sacudida” como dice Barthes.



imagen 11: Plaza Landeuze.



imagen 12: Plaza Landeuze. Detalle del escarabajo.



imagen 13: *Pietà V.*



imagen 14: *El hombre que mide las nubes.*



imagen 15: *El hombre que carga la cruz.*



imagen 16: *El servidor de la belleza.*



imagen 17: Hábito de monje hecho de caparazones de escarabajo.



imagen 18: Intervención en el Louvre.



imagen 19: Intervención en el Louvre.



imagen 20: *Virgin/Warrior* (con Marina Abramović).



imagen 21: *El emperador de la pérdida.*



imagen 22: *El emperador de la pérdida.*



imagen 23: *El emperador de la pérdida.*



imagen 24: *El rey del plagio.*



imagen 25: *El rey del plagio.*



imagen 26: *El rey del plagio.*



imagen 27: *El rey del plagio.*



imagen 28: *El rey del plagio.*



imagen 29: *El servidor de la belleza.*



imagen 30: *El servidor de la belleza.*



imagen 31: *El servidor de la belleza.*



imagen 32: *El servidor de la belleza.*



imagen 33: *Espectáculo de la Compagnie Des Chemins De Terre.*



imagen 34: *Espectáculo de la Compagnie Des Chemins De Terre.*



imagen 35: *Espectáculo de la Compagnie Des Chemins De Terre.*



imagen 36: *Ham op zuilen* [*Jamón sobre columnas*]. Intervención en la Universidad del Gante.



imagen 37: *Réquiem para una metamorfosis.*



imagen 38: *Réquiem para una metamorfosis.*



imagen 39: *Preparatio Mortis*.



imagen 40: *Preparatio Mortis*.



imagen 41: Manifiesto escrito durante la performance *Virgin/Warrior*.



imagen 42: Máscara de mantis religiosa de *Virgin/Warrior*.



imagen 43: Johannes Van Eyck, *Crucifixión*.



imagen 43: Johannes Van Eyck, *Matrimonio Arnolfini*. 1434.

JAN LAUWERS

El artista plástico y performer

En 2016 Jan Lauwers realiza una instalación en el Museo de Arte Contemporáneo Ming, Pekín, llamada *Silent Stories* (imágenes 45 y 46). En un pabellón industrial de grandes dimensiones, el artista dispuso en el suelo una reproducción inmensa de una pintura barroca flamenca, más precisamente un Rubens, que funcionaba a modo de alfombra. Encima de la reproducción distribuyó estructuras de madera, combinando elementos que remitían a diferentes artistas plásticos occidentales tan diversos como Joseph Beuys, Marcel Duchamp, el surrealista belga Marcel Broodthaers y Walt Disney. El espacio devino en un enorme archivo en el cual coexistían materiales y objetos de diferentes épocas conformando una especie de paisaje. Musitano (2016) caracteriza el paisaje dramático, y esta producción de Lauwers sería paradigmática en ese sentido de superficie y conmoción. Asimismo, desde Lyotard y Lehmann (2008) es posible tratar la superficie escénica —y sus análogas, la plástica y escritural— analizando la composición sobria, serena, aunque repleta de cosas heterogéneas. Los objetos se distribuyen de modo tal que conforman líneas limpias, y logran que se perciban espacios abiertos, no cerrados,

que generan una sensación de serenidad, a pesar de la cantidad de información reunida. En el catálogo el artista Jan Lauwers sostiene que el arte no debe generar un choque, sino comunicar. Acerca de *Silent stories*¹²³ –historias silenciosas que intentan comunicar quizá desde el silencio– dice Lauwers:

Ik denk dat de enige manier voor een kunstenaar om te overleven is te begrijpen dat de maatschappij fundamenteel belangrijk is. We moeten communiceren met de maatschappij. (...) Tijdens de twintigste eeuw heeft de kunst bijna alles gedeconstrueerd. Grote veranderingen vonden plaats in de betekenis en de positie van de kunst. Door Duchamp en het conceptualisme werd kunst bijna een lege ruimte. Met deze gedachte in het achterhoofd, wil ik de presentatie en de communicatie van mijn werk veranderen om weer over schoonheid te praten, om zo dit begrip opnieuw in het centrum van de samenleving te plaatsen.

[Creo que la única manera que tiene un artista para sobrevivir es comprender la importancia fundamental que tiene la sociedad. Tenemos que comunicarnos con ella. (...) A lo largo del siglo XX, el arte ha deconstruido casi todo. Se llevaron a cabo cambios enormes en lo que respecta al significado y la posición/lugar del arte. Con Duchamp y el conceptualismo, el arte se convirtió prácticamente en un espacio vacío. Con esa idea presente quiero cambiar la comunicación de mi obra para volver a hablar de belleza, para volver a poner dicho concepto en el centro de la sociedad] (Lauwers, 2016a).

Esta afirmación es un planteo opuesto a lo que el joven Lauwers realizaba en sus primeros años de trabajo como performer, a fines de la década de los setenta, cuando sí provocaba al público con obras abstractas que buscaban el desconcierto desde una actitud más arrogante, tal vez elitista, con efecto de *shock* a través de la incompreensión (Lauwers, 2012). Hoy tanto en el teatro como en las instalaciones se percibe una actitud más conciliadora, sin dejar de ser reflexiva, evita el choque, pero no la conmoción.

Silent stories forma parte de una serie de instalaciones, *Deconstructions/The house of our fathers*, construidas con enormes ensamblados realizados a partir de desechos de museos a la que se le agregaron en sucesivas versiones objetos de arte y piezas arqueológicas heredadas del padre de Lauwers, un coleccionista aficionado. La primera deconstrucción/casa de los padres se expuso en Bruselas en 2007 (BOZAR, Palacio de Bellas Artes).

En las imágenes 47, 48 y 49 (“Deconstrucciones”) observamos el predominio

¹²³ Las obras plásticas y teatrales de Lauwers tienen títulos en diferentes lenguas, inglés, francés, neerlandés, alemán. Utilizamos siempre el nombre original –y por nuestra parte entre corchetes sumamos la traducción– y en el caso de las obras ya traducidas, utilizamos el título publicado.

de las líneas horizontales y verticales, y que se han producido –mediante la reutilización de material de desecho– nuevos significados, ya que el ensamblado adquiere valor de obra de arte, y no solo porque se ha expuesto en el museo. Se muestra la coexistencia de obras –creadas por Lauwers, por los demás artistas de su compañía, o reproducciones de obras de arte antiguas, junto a piezas arqueológicas– y en un momento determinado todas esas instalaciones son intervenidas por performers, convirtiéndoselas en “naturalezas muertas móviles recorridas por el público”, para que de esa manera se establezca una relación convivial y emocional como la del teatro.

Het grootste verschil tussen theaterwerk en beeldend werk is het gebruik van de tijd van de waarnemer. In theater bepaalt de maker de tijd van de waarneming van een beeld. Bij een ‘beeldend’ kunstwerk bepaalt de waarnemer zelf zijn tijd. In mijn theaterwerk gebruik ik het begrip grensbeeld. Een grensbeeld is een beeld dat, doordat ik de normale tijdsduur van de waarneming verleng, de tijd krijgt om door te dringen in de hersenen van de waarnemer. Dit beeld maakt dan geschiedenis bij de waarnemer. Het beeld wordt herinnering. Op dat moment valt het onderscheid tussen een grensbeeld (in het theater) en een beeldend werk weg. Als kunst niet doordringt in de herinnering van de waarnemer bestaat het niet.

[La mayor diferencia entre el trabajo teatral y el plástico es el modo en que se piensa el uso del tiempo por parte del espectador. En el teatro, el hacedor determina el tiempo de percepción de una imagen. En una obra de arte ‘visual’ el espectador decide por sí mismo su tiempo. En mis obras de teatro utilizo el concepto de imagen liminal. Una imagen liminal es una imagen en la que, debido a que prolongo la duración normal de la percepción, gano el tiempo necesario para penetrar en la mente de quien la percibe. La imagen se convierte en recuerdo. En ese momento desaparece la diferencia entre una imagen liminal (en el teatro) y la obra de arte visual. Si el arte no penetra en la memoria de quien la percibe, no existe] (Jan Lauwers, 2016b).

Estos aspectos de su producción plástica y de su pensamiento nos interesan para pensar su obra dramaturgica, sobre todo, el trabajo con “desechos” o “fragmentos” de otras obras y otras estéticas, de colecciones de museos y arqueológicas heredadas, en las que el tipo de comunicación que se desea establecer con el espectador es en orden a lo perceptible, y de las sensaciones que conmocionan.

El teatrista

Ya dijimos que Jan Lauwers nació en Amberes en 1957 y que estudió pintura en la Academia de Bellas Artes de Gante. En 1986 Lauwers funda *Needcompany* junto con su esposa, la bailarina y performer holandesa de origen indonesio, Grace Ellen Barkey. Lauwers escribe y dirige obras teatrales para un grupo de artistas de diferentes nacionalidades. Sus actores y performers son de orígenes muy diversos, como Japón, Suecia, Dinamarca, Marruecos y han realizado giras por todo el mundo con sus producciones. El acento de la compañía está puesto en su carácter internacional y el sistema de trabajo es de un ensamblado complejo, rizomático, sin abandonar las jerarquías y sin que las producciones sean colectivas. La página web es un buen ejemplo de este modo de trabajo, pues da cuenta de una estrategia que incide además en la composición de las obras teatrales, a las que también pueden entenderse como ensamblados de partes autónomas.¹²⁴

Las primeras producciones de *Needcompany* son de un carácter muy visual y performático, como *Need to Know* (1987) y *ça va* (1989). Posteriormente, se realizarán versiones de Shakespeare – *Julius Caesar*, 1990; *Antonius und Kleopatra*, 1992; *Needcompany's Macbeth*, 1996,– y en adelante, dramaturgo y compañía retoman una línea narrativa, aunque muy fragmentaria. Lauwers comienza a escribir sus propias piezas, monólogos y tragedias, así nombramos a *Invictos* (1991); *SCHADE/Schade* (1992), *Orfeo* (1993), *The Snakesong Trilogy: Snakesong/Le Voyeur* (1994), *Snakesong/Le Pouvoir* (1995) y *Snakesong/Le Désir* (1996). En septiembre de 1997 Lauwers participa de la Documenta X con *Caligula* –obra basada en Camus– y realiza la primera parte del díptico *No beauty for me there, where human life is rare*. La segunda parte fue *Morning Song* (1999). Produce *DeaDDogsDon'tDance/DjamesDjoyceDeaD*¹²⁵ con el Ballet de Frankfurt. Otras obras que podemos nombrar son *Images of Affection* (2002) y *No Comment* (tres monólogos y un solo de danza) de 2005.

¹²⁴ En el sitio de la compañía se pueden ver fotografías de las diferentes obras, los dossiers de prensa de cada una de ellas, en neerlandés, inglés y francés: <http://www.needcompany.org/>

¹²⁵ Véase el juego con las palabras, la sonoridad, las mayúsculas, que recuerda a los experimentos surrealistas.

En 2004 es invitado por primera vez al Festival de Aviñón, y allí presenta *La habitación de Isabella* (imágenes 52 y 61). En 2006, presentó en el mismo festival *Lobstershop* (imágenes 50 y 53) y en 2008, en Salzburgo estrena *La casa de los ciervos* (imágenes 54, 56, 57), la tercera parte de la trilogía *Sad Face/Happy Face*, que se publica en español en 2013. Posteriormente estrena *The art of entertainment*. (2011),¹²⁶ *Marketplace 76* (2013) y *The blind poet* (2015), (imágenes 51, 55, 58, 60). Artista y grupo han recibido numerosas distinciones y reconocimientos en su país y en Europa, Jan Lauwers recibió el León de Oro en la Bienal de Venecia 2014. Por otra parte, es importante destacar que Needcompany ha estado presente en numerosos festivales en Latinoamérica, y que en 2015 visitaron por primera vez el FIBA (Festival Internacional de Buenos Aires) en Argentina, presentando dos obras, *La habitación de Isabella* y *El poeta ciego* (estrenada en ese mismo año, 2015).

Sabemos que en las primeras obras de Needcompany predomina lo performático, y que al poco tiempo el texto cobra mayor protagonismo, conservando un carácter fuertemente fragmentario. Su obra tiene una marcada impronta visual, y conjuga en escena diferentes disciplinas artísticas, estos e debe a que se sigue considerando un artista plástico que hace teatro. Así dice, en una entrevista realizada por Ivanna Soto:

Empecé a hacer performances en galerías. Estaba harto de los grupos de arte, que eran demasiado conceptuales y académicos para mí. Yo tenía mucha energía, así que pintaba, hacía performances y, en un momento, eso que hacía se volvió teatro porque empecé a dirigir a los performers. Y la diferencia entre performance y teatro es que en la performance lo hacés vos mismo, pero cuando empezás a dirigir, no podés pedirle al performer que haga lo que vos hacés. Hay una necesidad de colaboración y por esa razón empecé a llamarlo teatro. Después de un tiempo, me enamoré del medio teatral. Pero *no soy un director, todavía soy un artista visual, todavía combino cosas*. Y también hay otra razón: el vulgar mercado del arte está radicalmente presente en el arte visual y el teatro escapa de eso. Es otro proceso, no lo podés vender en el mercado porque tenés que hacerlo en un aquí y ahora. Entonces, creo que el teatro es más libre. (Lauwers, 2015c).

El proceso de creación contempla el trabajo en conjunto con los performers y Lauwers destaca siempre el trabajo con su colectivo y, sin embargo, la escritura y

¹²⁶ El subtítulo de la obra es ‘Needcompany representa la muerte de Michael König’ (en Austria) y ‘Needcompany representa la muerte de de Dirk Roofdhoofd’ (en Bélgica) –el mismo actor de los monólogos de Fabre–, los nombres de los actores –bastante conocidos en cada país) que interpretaron el papel principal en las respectivas versiones. En la obra, en un ‘*reality show*’ se televisa la última cena y muerte asistida de un actor famoso, en un juego de sucesivos cruces entre realidad y ficción.

autoría se presentan siempre de modo personal:

I write totally alone. When we come together and read the play for the first time, I stop being a writer and become a director. We look for confrontation with the public very quickly. Let's say we read it for the first time on Monday, and on Friday we go to a theater and read the play to 100 people. (...). Basically, I make the first decisions in the writing, there is adventure during rehearsals, and then I make the final decisions.

[Escribo completamente solo. Cuando nos juntamos [con los actores] para leer la obra por primera vez dejo de ser escritor y paso a ser director. Buscamos muy rápido la confrontación con el público. Supongamos que leemos la obra por primera vez el lunes, y el viernes vamos al teatro a leerla antes cien personas. (...) Resumiendo, tomo las primeras decisiones en la escritura, hay cierta aventura durante los ensayos y tomo las decisiones finales] (Lauwers en LeCompte, 2010: 90).

Los performers complementan la obra en los ensayos con la música y la danza, pero nunca en el texto. Lauwers afirma que escribe para descentrar la globalidad –que además se presenta como problema de la Europa contemporánea– para él “es más importante que cada parte (...), pero cada parte tiene su valor autónomo (...) es decir, hay un intercambio de energía” (Lauwers, 2008). En los casos en que existe una colaboración en el texto, o en las letras de las canciones, esto se menciona siempre en los créditos (véase: Lauwers, 2009: 283 y 2013:179).

La compañía

Needcompany, el nombre de esta compañía flamenca con asiento en Bruselas, con la que lleva a escena sus textos Lauwers es un portemanteau á la Lewis Carroll. Este neologismo, compuesto por dos palabras (en inglés y no en neerlandés) dejan de funcionar como frase verbal para crear una nueva unidad dentro de la lengua. Se borran las diferencias entre verbo y objeto, generando a la vez cierta inestabilidad, aquello que Deleuze denomina palabras-valija de esa necesidad de compañía:

Por poco que vuestros pensamientos se inclinen del lado de fumante, diréis fumante-furioso, si se fijan, aunque solo sea por un pelo, del lado de furioso, diréis furioso-fumante; pero si tenéis este don de los más raros, un espíritu perfectamente equilibrado, diréis frumioso. Así pues, la disyunción necesaria no está entre fumante y furioso, porque puede perfectamente tratarse de los dos a la

vez, sino entre fumante-furioso por una parte, y furioso-fumante por otra. La función de la palabra valija consiste siempre en ramificar la serie en la que se inserta (Deleuze, 2005b: 77).

El colectivo surge por la necesidad de la presencia del otro: *needcompany*, *need company* (sin sujeto: necesito/necesitás/necesitamos/necesitan compañía; también puede ser una pregunta, o un vocativo que llama al convivio, o un interrogante (¿se necesita compañía?). ¿Quién necesita compañía?, ¿es sólo Lauwers?, él suele decir que “necesita compañía para no trabajar en soledad. ¿O es también la necesidad más universal de estar con el otro, o la que puede sentir el actor, o el público, de ser miembro de una comunidad? Lo cierto es que el término plasma una carencia, una incompletud. Una falta que no se salva en la fundación de la compañía, desde hace veinte años la frase perdura en el nombre, sigue siendo necesaria la compañía, la presencia del otro. A Lauwers parecen gustarle estos juegos de palabras por las ramificaciones que conforman y las asociaciones que evocan, al generar un descentramiento e inestabilidad.

En el proceso creativo vemos de qué manera se completa la obra con la compañía teatral. Después de la escritura personal y antes del estreno de la obra definitiva se produce una instancia intermedia, la de lectura y experimentación ante el primer público, la exposición de un elemento que pertenece a la intimidad del proceso creativo. Lauwers denomina este momento “Needlapb”, en este caso, el *portemanteau* o la palabra valija remite por un lado al laboratorio (“lab” en inglés) para someter a prueba por primera vez, experimentar con sus textos en forma dinámica, aún sin forma definitiva, y también un regazo (“lap”, en inglés) o refugio, que es en sí una referencia a la comunidad, al convivio en la escena que contiene a los creadores y espectadores. Este aspecto nos lo rescata quien fuera su dramaturgista durante muchos años, Sigrid Bousset, con motivo de la presentación de *Needlapb X* en el festival de Aviñón de 2005 (Bousset, 2006). Así como Lauwers elige no trabajar solo, también opta por la diversidad de lenguajes artísticos; es por ello que Hans-Thies Lehmann lo describe como “artista que además hace teatro” y él mismo dice no ser un “teatrista que se dedica a otras artes” sino “un artista que trabaja con diferentes medios” y que vive en una época que “a diferencia de lo que

dictamina la sociedad, para el artista no es necesario permanecer en una única área de especialización. La especialización provoca la degeneración” (Bousset, 2006), y es por ello nos parece acertado referirnos a su hacer como teatrasta (Dubatti, en Veronese, 2000).

Tragedias y monólogos

En nuestro trabajo analítico nos centramos en la trilogía *Sad Face/Happy Face*, conformada por *La habitación de Isabella* (estreno: 2004, Festival d’Avignon), *Lobstershop* (estreno: 2006, Festival d’Avignon), y *La casa de los ciervos* (estreno: 2008, Salzburger Festspiele)¹²⁷ y en los ocho monólogos que forman *El poeta ciego* (estreno, mayo de 2015, Kunstenfestivaldesarts, Bruselas, y estreno internacional: octubre de 2015, FIBA, Buenos Aires). Sin embargo, tomaremos además ejemplos del resto de su obra, para señalar algunos aspectos que consideramos pertinentes para esta investigación sobre el teatro flamenco contemporáneo.

Haremos primero una breve descripción de las obras ya que, por su carácter fragmentario y no lineal, es difícil con una simple lectura o asistiendo a una sola puesta en escena llegar a la síntesis o bien armar un relato inteligible. En *La habitación de Isabella*, una anciana ciega de casi noventa años hace un recorrido por los hechos más importantes de su vida, la que abarca casi todo el siglo XX. Isabella es criada por Anna y Arthur, y los tres viven en un faro, en una isla. La pareja le dice que su verdadero padre es un príncipe del desierto y ella luego, por distintas situaciones y sucesos, se entera de la verdad, ellos eran sus padres, y eso sucede tras la muerte de ambos, cuando lee una carta que dejó Arthur. Entre tanto, en la búsqueda de su verdadero origen Isabella llega a París a una habitación llena de objetos arqueológicos. En su obsesión por el príncipe africano estudia antropología,

¹²⁷ Las tres obras fueron publicadas en neerlandés en 2009, con el título *Kebang!* Y esta es la compilación de los textos las obras teatrales de Lauwers realizadas con Needcompany. Previamente ya habían sido publicadas las obras en francés en Actes Sud (2006 y 2009) y en 2008 en alemán (Fischer Verlag). En 2013 se publica nuestra traducción al español de la trilogía *Sad Face/Happy Face. Una trilogía sobre la humanidad*, en PAPELES TEATRALES, Colección de la Editorial de la Facultad de Filosofía y Humanidades, de la Universidad Nacional de Córdoba.

y su mayor deseo es viajar a África. Nunca se casa, tiene un hijo con un hombre negro, una relación bastante estable con un amante que está casado y tiene cuatro hijos, más muchos amantes, de los cuales el último es su nieto, cuando ella tiene 69 y él, 16 años. Producto de una serie de mentiras,¹²⁸ muere el nieto en sus brazos tras sufrir un atentado en el continente africano. A lo largo de la obra, de aparente desarrollo lineal, se recorren las dos guerras mundiales, el colonialismo belga en África, aspectos de Joyce, Picasso y Huelsenbeck, o de sucesos como la llegada del hombre a la luna, referencias a Ziggy Stardust de David Bowie, a la hambruna en África, y también a los partidos de extrema derecha en Amberes. Por entrevistas sabemos que, partiendo de la herencia de una colección etnográfica del padre, Lauwers reflexiona acerca del pasado reciente de Europa, por ello y por su decisión escénica la obra transcurre y pareciera que ante nuestros ojos fuese un recorrido por un museo, en el que se presentan las diferentes piezas expuestas en un escenario abarrotado de elementos etnográficos.

La segunda obra, *Lobstershop*, es una suerte de proyección hipotética hacia un futuro. La estructura no es lineal. Axel, un especialista en genética que ha logrado clonar un ser humano y un oso, no logra superar el dolor de la muerte del hijo y la pérdida de su propio material genético. El dolor y la frustración arruinan su matrimonio y decide suicidarse. Como ritual de despedida va a cenar langosta a su restaurante favorito, “Lobstershop.” Cuando le trae su pedido, el mozo tropieza y la salsa cae sobre el traje blanco de Axel, arruinándole la velada y el plan. La historia es presentada en forma fragmentaria, entretejiendo otros relatos y personajes que se confunden con el de Axel, su esposa Teresa y el hijo muerto que también aparece en escena. Los hechos no se resuelven nunca. No queda claro si el hijo murió en un incendio o ahogado, si la madre se suicidó o no, si la prostituta proveniente de un país del Este es la hija o amante del Vladimir, camionero-coyote que la trae oculta

¹²⁸ La genealogía de Isabella es una mentira, el nieto muere por una serie de mentiras, la relación con Alexander, el hombre a quien ama, está basada en sostener mentiras. Dice Alexander, en un momento, contando su experiencia en Hiroshima: Cuando vinieron a decirnos que había acabado la guerra, supe que era mentira. Era una mentira. Lo peor de esa mentira era que todos se la creyeron (2013, 34). “It is on the basis of this constantly repeated lie that Lauwers creates his plays: the lie of the imagination as an answer to the lie of reality” [Lauwers crea sus obras a partir de una mentira repetida constantemente: la mentira de la imaginación como respuesta a la mentira de la realidad] (Jans, 2012b: 9).

entre su mercadería. Cada vez que se relata un hecho este es puesto en duda y modificado por otra voz, otro ángulo, otra perspectiva narrativa, por lo cual nunca se sabe qué es verdad. Al igual que en *La habitación de Isabella* y en *La casa de los ciervos*, los personajes-figuras en escena relatan lo que han hecho ellos u otros. Muy pocas acciones se desarrollan en escena, la mayoría de los parlamentos son reflexiones acerca de lo que (supuestamente) le ocurrió o alguien, se superponen y contradicen dejando más cabos sueltos que respuestas. Predomina un carácter onírico y caótico, en una estética sobria y un escenario inmenso, que genera diversos centros de atención y que a la vez se advierte muy despojado.

En la tercera pieza, *La casa de los ciervos*, el foco está puesto en el presente, en varios sentidos. La obra está escrita a partir de una experiencia colectiva de la compañía. De gira por Francia una de las bailarinas Tijen Lawton recibe la noticia de que su hermano, periodista de guerra, ha muerto en Kosovo. Lauwers utiliza esa experiencia trágica para escribir un texto sobre un conjunto de teatristas que se ven confrontados con la realidad del mundo que recorren. En la obra se mezclan los relatos biográficos de los actores con la obra que están ensayando, la que trata de un conjunto de personas que vive en una suerte de idilio bucólico criando ciervos en los Balcanes, hasta que la guerra y algunos acontecimientos de violencia dentro del círculo íntimo desencadenan una serie de muertes y duelos. Es la obra más autorreflexiva de la trilogía, y cierra el círculo de piezas sobre el teatro, acercando las dos caras –esas máscaras (Sad Face/Happy Face) que remiten a la comedia y tragedia– y esos “relatos sobre la humanidad.” Tal vez pueda ser entendida también como una trilogía sobre la condición humana –esta palabra en neerlandés *menselijkheid* es traducida como *human nature*, al inglés, y en la versión francesa leemos *trois histoires sur la condition humaine*).

En *El poeta ciego*, siete performers de Needcompany suben a la escena con monólogos en los que se presentan, hablan de sí, se refieren a su pasado, y lo más peculiar es que remontándose a la Edad Media hacen el recorrido por sus árboles genealógicos, exponiendo elementos muy íntimos de su vida privada (enfermedades, amoríos, experiencias con la muerte y violencia). Desde abajo del escenario los

demás actores vitorean a quien sube, como si se tratase de un momento deportivo –Lauwers lleva una brillante casaca de boxeador– y en ocasiones son varias las figuras en escena. El vestuario y algunos elementos escénicos juegan festivamente, entre barrocos y circenses, exóticos, excesivos. Hasta un caballo embalsamado es movido sobre una grúa, o un globo gris inmenso que se infla y desinfla sólo se utiliza hacia el final de la obra. Una sucesión de adulaciones a sí mismos, de glorificaciones a sus propios logros en vestuarios absurdos, ridiculizan al enunciador en escena, cuestionan en una serie de monólogos heterogéneos, heterodoxos, los grandes relatos escritos por los vencedores, con un guiño a la presencia de la cultura islámica en Europa desde la Edad Media y hasta el conflicto actual con los musulmanes (tanto respecto de la difícil asimilación de la gran ola inmigratoria por un lado, como del conflicto armado del ISIS, por el otro).

Erwin Jans (2012b) describe las obras de Lauwers como relatos surrealistas y absurdos “que se despliegan conformando fábulas contemporáneas”, “fábulas conscientes de sí mismas, conscientes de que son relatadas”, con las que Lauwers crea una mitología propia, alejada de todo realismo, “un universo en el que se desdibujan los contornos de las categorías de tiempo y espacio, en donde la cultura popular se mezcla con referencias literarias y el relato se descompone en momentos dramáticos, épicos y líricos” (Jans, 2012b: 6). *Sad Face/Happy Face* se inserta en un mundo de catástrofes, en el horror de las dos guerras mundiales y los conflictos bélicos posteriores, con la mirada puesta en los fantasmas del futuro. Combina y contrapone en escena la fragilidad de la danza, el canto, la poesía, y la experiencia artística, frente a la brutalidad material de la muerte y la violencia.

La mirada –del espectador, del personaje que observa y describe, reconoce, y a veces juzga al otro, del sujeto que observa y analiza el mundo, en la mirada deseante– es un aspecto recurrente en las obras de Lauwers.

Veamos cómo se producen las diferencias desde sus primeras obras a fines del siglo XX hasta las que se ponen en escena en estos años más próximos, ya pasada la primera década del siglo XXI. En una primera trilogía, *Snakesong* [*La canción de la víbora*] (1995-1996), observamos que ocupa un lugar central la figura del voyeur,

con sus miradas y actitud cínica, arrogante, agresiva, que revela miedo. Podemos observar un trabajo en la relación que se construye con el público y que se va modificando con el tiempo (ya sea con respecto al espectador, al lector, pero también al público que recorre las instalaciones). En *Snakesong* entonces la mirada es distante, como con las performances anteriores, pero se expone dicha relación, incluyendo las figuras del mirón. La interpelación al espectador se hace a través de una puesta en abismo: en las tres obras se relatan hechos que ocurrieron anteriormente. En escena los muertos relatan aquello que han vivido. El espectador es testigo del relato de testimonios. Asimismo, en la segunda obra de la trilogía *Snakesong*, se interpela al espectador con el uso del dialecto. Es decir, hay un mayor acercamiento (en comparación con las primeras obras de carácter más performático) y espectador de pronto oye la lengua que utiliza en el ámbito doméstico. Un acercamiento que, como ya hemos visto, también genera tensión, de manera similar a lo que hace Fabre en los monólogos.

El espectador en el teatro (y el público que recorre las instalaciones) recibe información fragmentaria, a menudo contradictoria, y la obra le recuerda constantemente que es un espectador de un relato, de una ficción, de una mentira que se cuestiona, de un testimonio que no da cuenta siempre de todo lo que ocurre. Es decir, el observador es consciente de que su mirada no puede abarcar todo ya que el espectáculo o la obra de arte no exponen los hechos de forma objetiva –lo que sería imposible– sino que se relata algo desde un determinado punto de vista, en la mediación de la información, aquello que Lehmann define como narración postépica (Lehmann, 2008:195).

Wenn das Theater als Skizze daherkommt, nicht als fertiges Gemälde, so lässt es dem Zuschauer die Chance, seine Präsenz zu fühlen, zu reflektieren, selbst zum Unfertigen beizutragen. Der Preis dafür ist die konsequente Herabminderung der Spannung. Um so mehr konzentriert sich der Zuschauer auf die physische n Handlungen und die Präsenz der Spieler.

[Si el teatro se presenta como un boceto¹²⁹ y no como una pintura acabada, le brinda la oportunidad al espectador de sentir su propia presencia, reflexionar, contribuir con aquello que está incompleto. el precio que se paga por ello es una reducción de la tensión dramática, pero por ello mismo el espectador se concentra

¹²⁹ El “croquis” de Bärffuss (2013), el mapa que también se puede pensar en relación con lo sonoro, en articulación con el “mapa fantasma” de Muschietti (2013).

en las acciones físicas y la presencia de los actores] (Lehmann, 2008: 196).

En las obras de Lauwers se comenta lo ocurrido, el personaje que ha muerto se incorpora a la escena y la comenta o participa de ella, otros se salen de su rol, o adoptan otro para recrear una situación diferente. En *La casa de los ciervos* se retoman dichos recursos y se presentan personajes muertos, actores que encarnan otros personajes, los nietos que aún no han nacido: pasado, presente y también posible futuro se unen en un mismo cuerpo. En las obras que componen *Sad Face/Happy Face* esa mirada desde afuera se modifica; si en las primeras obras no puede más que asomarse a la escena, en las obras más contemporáneas la relación se hace más próxima. Lehmann describe lo que nos ocurre como espectadores de las primeras obras de la compañía de Lauwers:

... wir sehen einer Gesellschaft zu, aber die Tür ist nicht ganz geöffnet. Daher schaut man gleichsam wie in einer Party entfernter Bekannter hinein, nimmt aber nicht wirklich teil. Man könnte sagen: der Zuschauer verbringt einen Abend bei (nicht mit) Jan und seinen Freunden.

[... somos testigos de una reunión, pero la puerta no está del todo abierta, por eso podemos decir que nos asomamos a la fiesta de personas conocidas, pero no participamos realmente del evento. Se podría decir que el espectador pasa una velada en lo de (no junto con) Jan y sus amigos] (Lehmann, 2008: 196).

Es decir, había una observación desde afuera hacia el interior, ese acontecimiento, cuyo contenido nos es expuesto con obstáculos. Esa mirada desde afuera cambia en *Sad Face/Happy Face*: allí el espectador está presente de otro modo, integrado en aquello que se presenta en escena (aunque no desaparecen los obstáculos a la comunicación). Se ha reducido la distancia, con lo cual, y por un lado se ha perdido la supremacía de quien está “afuera” a la manera de voyeur, pero por el otro, se comparte la experiencia, con lo cual se interpela de manera directa al espectador como actor social: aquello que le ocurre al actor y a las figuras en escena también conforma la experiencia que vive el espectador. Por ello en esta segunda trilogía ocupan un lugar central la ceguera, la imposibilidad de mirar, y la dificultar de reconocer lo que se ve. El sujeto se presenta en su fragilidad, dentro y fuera del escenario.

Lauwers postula que intenta aquí entablar un diálogo con el público, una

comunicación “que supere la distancia de la provocación vanguardista y arrogante” (Lauwers, 2012) de las performances de los años 70. Y lo que ha cambiado es la mirada, menos distante y cínica, más empática. Sin embargo, pese a que existe ese expreso deseo de entablar un diálogo, en la comunicación se interpone siempre una barrera, un obstáculo (la fragmentación, la intervención mediada de la tecnología, la interrupción, la abstracción, los sobretítulos). Esa tensión genera la duda, despierta el interrogante en el espectador, la necesidad de completar la información. “despierta al detective” como dice Poschmann. Dicha mediación que dificulta expone el mecanismo en un gesto autorreflexivo y la necesidad de la mediación para que se establezca una comunicación con el lector-espectador, a través de la conmoción. Hablando de la diferencia entre el arte visual y la producción como dramaturgo Lauwers se refería a la “imagen liminal”, el recuerdo que se quiere generar en el espectador. La mediación es lo que genera la cesura: el obstáculo en la comunicación (por caso, exponer la mentira, prolongar la mirada, o descentrarla). Sin ese obstáculo –fragmentación, parataxis, cesura, interrupción con otros medios audiovisuales, canto, baile, traducción– la obra carecería de dicho gesto político. Es tan sólo a través de dicha mediación, de la traducción, de la interrupción, que se establece la comunicación y se genera una conmoción. La comunicación lineal, naturalista, dramática, similar a la comunicación que prometen las redes sociales y los medios, no posee la capacidad y fuerza de conmocionar como lo hace la fractura del texto. Lauwers dice “prolongar el tiempo de la mirada para fijar la imagen en la memoria”, ese fijar en la memoria surge al interpelar al lector-espectador, con manifestaciones que exigen su atención.

Sad Face/Happy Face

En *La habitación de Isabella* el relato está descentrado, desarticulado, en la escena coexiste en vacío del centro con la exposición de elementos en los márgenes y en la parte posterior. La colección de objetos arqueológicos y etnográficos que Lauwers

dice haber heredado del padre (Lauwers, 2013b) es exhibida y utilizada por los actores para contar historias: se muestra “el pasado” no en un orden cronológico, no distinguiendo los objetos auténticos de las reproducciones falsas. “No sabía qué hacer con todos esos objetos... auténticos y falsos... por eso decidimos hacer una obra en la que incluimos estos elementos.” (Lauwers, 2013b). Esta colección que pone en escena, ante los ojos del espectador, es el resultado de la explotación belga de África, en especial, del Congo. La mayoría de los objetos provienen de dicho territorio y no es casual que en la vida de Isabella este continente ocupe un espacio tan grande de su pasado, presente y futuro. La culpa por el genocidio y el enriquecimiento del país es algo que sigue muy presente en la sociedad belga.¹³⁰

Toda la memoria de Isabella se encuentra reunida, caótica, delante de los ojos del espectador “en la habitación en París que heredó de su padre.” Nos asomamos a esa habitación, como nos asomamos a sus relatos, proyectados con una cámara para que la narradora, ciega, pueda recuperar sus recuerdos delante de nuestros ojos. Con todo aquello que Isabella ya no ve, pero recuerda, extrae escenas, personajes, hechos aislados que se confunden en la escena.

Es interesante plantear aquí una diferencia entre las ediciones publicadas del texto y las puestas. En el papel no se menciona la información acerca de esta cámara/caja. En las puestas en escena (y en los programas de mano) se presenta la obra con un narrador que nos informa que Isabella está ciega y participa de un experimento en el cual una cámara le permite proyectar sus recuerdos y volver a verlos. Estos recuerdos, representados o narrados delante del espectador, se convierten en una “imagen liminal” para Isabella y para el público. Se exponen los mecanismos de la memoria –caótica, desordenada, confusa– las sucesivas mentiras y contradicciones. El espectador está ante una presentación de hechos vinculados entre sí, yuxtapuestos, pero no encadenados según una lógica interna cerrada de una obra dramática.

En *Lobstershop* ocurre algo similar, y la confusión es mayor. En la escena, la mirada recorre un espacio inmenso, blanco, repleta de elementos abstractos en el

¹³⁰ Y en la literatura la presencia también es predominante. Véase el ejemplo ya citado de Lanoye (2009) o el ensayo histórico *Congo*, de David van Reybrouck y la obra de teatro mencionada *Die siel van die mier* (2012).

fondo y la vez limpio, vacío en el centro: hay mucho espacio, piso blanco, paredes oscuras, todos los elementos, blancos –objetos abstractos: semicírculos, rectángulos– están apilados en los bordes. En el fondo, una pantalla blanca sobre la cual se proyectará el texto de los sobretítulos¹³¹ o imágenes de video. Las sucesivas escenas que se presentan, figuras cantando, bailando, parecen salidas de un sueño o de una pesadilla. Se anula la temporalidad y cualquier tipo de lógica interna posible de la fábula. Los pensamientos narrados por las figuras en escena conforman una textura, son un collage, montaje de fragmentos que no componen un todo no tampoco presentan un desarrollo lógico de hechos. Todo acontece.

En su análisis sobre *La casa de los muertos* de Philippe Minyana (2002), Musitano (2012a) describe la convivencia de vivos y muertos en escena. En dicha obra, sostiene Musitano

Las figuras para actuar en la escena, interactúan e interpelan de modo nuevo al lector/público, reconfiguran la memoria traumática y hacen perceptible el regreso de aquellos dramas sociales y colectivos que nos han golpeado “en forma de comportamientos y experiencias involuntarias”, tal como Diana Taylor define a la relación que se experimenta entre memoria y trauma en aquellos eventos en vivo, sea en el teatro, en manifestaciones políticas, fiestas, ritos o bailes. (Musitano, 2012a: 181).

Al igual que en *La casa de los muertos*, del dramaturgo francés, en Lauwers los muertos encarnan los traumas y el dolor. La colección arqueológica heredada del padre de Isabella, que es la colección que heredó Lauwers de su propio padre, coexiste en escena, con sus objetos reales y falsificaciones, con los recuerdos (reales e inventados) de Isabella, en escenas en que los muertos y los vivos dialogan acerca de pasado y presente. En *La casa de los ciervos* y en *Lobstershop* también comparten el espacio muertos, vivos y los hipotéticos hijos y nietos de los presentes, narrando recuerdos e historias contradictorias, como veremos más adelante. En todos estos casos se conjuga el dolor y la memoria individual con una experiencia colectiva, en espacios y tiempos oníricos. Pensamos en los cuadros del belga Paul Delvaux (1897-1994), con sus figuras estilizadas y escenas caóticas y clásicas a la vez de lo que él denominó “realismo poético.” Figuras vestidas y desnudas, muertos y vivos que

¹³¹ Desde los últimos diez años todas las obras tienen subtítulos. Y están realmente integrados a los espectáculos (Lauwers, 2015c).

conviven en escenarios de arquitectura clasicista, muchas líneas verticales y horizontales, una atmósfera onírica, extrañada (imágenes 63 a 65). Muchas de las puestas de Lauwers parecen recreaciones de cuadros del pintor. El sueño es el modelo por excelencia de la ausencia de jerarquías, y una herencia del surrealismo.¹³² Estas imágenes postsurrealistas presentan asimismo una resistencia a la forma cerrada, en la coexistencia de elementos imposibles se abre la forma, se expande el universo de posibilidades, y se desestabiliza el mundo conocido. Observamos en Lauwers la tendencia a la inestabilidad y la paradoja, desde la mencionada coexistencia de elementos incompatibles hasta la contradicción en lo presentado en escena: figuras que contradicen sus propios relatos o los de los otros, en líneas narrativas que se refutan. El relato se cuestiona en la mirada que no puede fijarse en la escena en un centro definido ni en una historia contradictoria. En dicha heterogeneidad cada elemento parece presentarse en lugar de otro y tener el mismo peso. Como en los juegos surrealistas de escritura, esto acentúa la percepción intensiva de lo singular y, al mismo tiempo, expone correspondencias inesperadas (Lehmann, 2008) y un uso no jerárquico de los signos, en una parataxis opuesta a la jerarquía establecida en cuya cima se encuentra la lengua y el texto del dramaturgo.

La casa de los ciervos pareciera un cuento de hadas trágico. La escenografía nuevamente es grande, con ciervos de plástico y todo tipo de elementos orgánicos en los bordes, en ciertos momentos hay un cúmulo de personas, los actores de una compañía que ensayan una escena, la de la noticia de la muerte del fotógrafo, expuestas en el centro de la escena; luego estos actores actúan de los personajes que estaban ensayando, entrando y saliendo del papel, luego los personajes se disfrazan de ciervos y adoptan otros papeles dentro de la ficción, en la que intentan superar una experiencia, que les atañe, tejiendo diferentes hipótesis y posibles resoluciones.

Si pensamos el texto con la usual metáfora de tejido, en las obras de Lauwers, los hilos parecen cortarse y reanudarse constantemente. La trama confunde con ese

¹³² La influencia del surrealismo belga es evidente en Lauwers, en sus puestas en escena y sus instalaciones reconocemos rasgos de las ingeniosas combinaciones imposibles de René Magritte (1898-1967) que cuestionan constantemente la percepción con sus imágenes ambiguas, y también hay una atmósfera de los ambientes oníricos de Paul Delvaux.

entramado de hilachas y por momentos la obra deviene un atado abigarrado, que se asemeja más a un rizoma deleuziano que a un tapiz flamenco del siglo XVII. En la puesta en escena, la urdimbre se presenta en escenarios inmensos en los que diferentes grupos de actores y bailarines ejecutan acciones a menudo simultáneamente. En oposición a una construcción centralizada y unívoca de la escena, en sus obras Lauwers presenta al público una imagen heterogénea, con diferentes centros, por lo que la mirada no descansa nunca en un solo punto, de modo que todo lo que ocurre no puede ser abarcado nunca de manera completa. El ojo del espectador siempre está en movimiento, mira un grupo de personas, mira la pantalla, mira otra persona en otra parte del escenario, lee los sobretítulos, ve a un bailarín en un rincón ejecutando una danza muy compleja. Algunas de las acciones por momentos ocupan un lugar central, otras no llegan a adquirir mayor importancia, y el espectador no sabe nunca lo que le espera. Tampoco existe una jerarquización clara de lo que ocurre delante de sus ojos (como sí ocurre en los tapices, para seguir con la analogía, en ellos el ojo puede descansar en diferentes escenas, la acción avanza en forma lineal con introducción, nudo y desenlace). En las obras de la trilogía todos estos focos “descentralizan la mirada”, de manera similar a lo que propone el dramaturgo y director argentino Daniel Veronese en sus “Automandamientos” (2000).¹³³

Lauwers lo dice, de manera equivalente, cuando apela a la analogía con la música: “Me gusta contar con diferentes centros de energía al mismo tiempo en escena, aprendí de John Cage que para hacer buen teatro se necesitan cinco centros simultáneos” (en LeCompte, 2010: 91) y agrega: “no quiero un centro sino varios, que descentren la mirada” (2013). Es el mismo descentramiento que en las obras de Getrude Stein dan inicio en los años cincuenta, según Hans-Thies Lehmann, a pensar la escena postdramática: el frecuente intento por describir las puestas de este teatro como un paisaje se funda precisamente en:

Defokussierung und Gleichberechtigung der Teile (...) die Abkehr von einer teleologischen gerichteten Zeit und die Dominanz einer ‚Atmosphäre‘ über

¹³³ Trabajamos este aspecto del descentramiento en la obra *Mujeres soñaron caballos*, de Daniel Veronese (van Muylem, 2013), estableciendo el vínculo entre el teatro flamenco y búsquedas estéticas locales y un diálogo entre investigadores y hacedores en ambos espacios.

dramatische und narrative Verlaufsformen. (...) die Auffassung des Theaters als szenisches Gesamtgedicht wird kennzeichnend.

[El desenfoque y la igualdad de las partes (...) el abandono de un tiempo de orientación teleológica y el predominio de una ‘atmósfera’¹³⁴ por sobre las formas de desarrollo dramáticas y narrativas (...) Lo característico pasa a ser la concepción del teatro como poema escénico total] (Lehmann, 1999: 104).

Pensar la escena como paisaje o poema, como propone Lehmann, permite una lectura de las acciones desembarazada de las claves de interpretación teatral convencional. El texto escrito de la dramaturga estadounidense, no solo la puesta (si acaso pueden representarse sus obras), puede ser considerado un paisaje, el texto de Stein

... ist in gewisser Weise schon die Landschaft. Er emanzipiert in einem bis dahin unerhörtem Ausmaß den Satzteil gegenüber dem Satz, das Wort gegenüber dem Satzteil, das phonetische gegenüber dem semantischen Potential, den Klang gegenüber dem Sinnzusammenhang.

[... ya es, en cierto modo, el paisaje. Emancipa en una proporción inconcebible hasta entonces los elementos de la frase de la frase, la palabra respecto de la parte de la frase, lo fonético respecto del potencial semántico, el sonido respecto de la relación de sentido] (Lehmann, 2008 104-105).

En ese sentido también nos sirve pensar en el “presente continuo” que plantea Lehmann: fotgesetzte, kontinuierliche Gegenwart (“continuous present”) von syntaktischen und verbalen Verkettungen” [presente continuo de encadenamientos sintácticos y verbales] (2008: 105). Lehmann compara esto con la música minimalista, en que todo parece estático en escena, pero hay siempre variaciones sutiles. Trasladar esto a la escena es quizá lo que hace Lauwers, trabajando con el concepto de “imagen liminal” que expone un tiempo “prolongado” delante del espectador. En ese sentido pensamos también la obra de Lauwers que, como la de Stein, es un paisaje en papel y en la escena. Sobre todo en *Lobstershop* y en *La casa de los ciervos* este recurso se hace más evidente, *La habitación de Isabella*, en su composición fragmentaria, conserva aún cierta linealidad. En las otras dos obras, sin embargo, el espectador de teatro está ante la escena como en una instalación, frente a un cuadro: recorre el espacio y el relato en diferentes tiempos (los propuestos por el director) pero como un paisaje, como un mito, propone Thornton

¹³⁴ En este sentido pensamos la relación con los cuadros de Delvaux.

Wilder:

A myth is not a story read from left to right, from beginning to end, but a thing held full-in-view the whole time. Perhaps this is what Gertrude Stein meant by saying that the play henceforth is a landscape

[Un mito no es una historia que se lee de izquierda a derecha, de comienzo a fin, sino una cosa que tenemos siempre delante de nuestros ojos todo como un todo, quizás sea eso lo que Gertrude Stein quiso decir al sostener que la pieza teatral a partir de ahora es un paisaje] (Wilder, en Lehmann, 2008: 104).

En las obras analizadas se recuperan experimentaciones propias de la obra temprana de Lauwers, que presentaba un tono más vanguardista, en un teatro sin dramaturgia, sin protagonistas, sin relato, un teatro sin referente externo. En las obras desde la década del noventa y, en especial, las que conforman nuestro corpus, Lauwers recupera la experimentación vanguardista, del teatro que solo sigue las leyes propias, con la autonomización del significante desde Cézanne y el modernismo francés, es decir, análoga a:

La pintura [que] subraya el desafío expresivo, la necesidad de plasmar lo inexpresable del carácter de la imagen con la misma intensidad que lo representado y expresado (...) Leer y ver se convierten en una puesta en escena más que en explicación (Lehmann, 2008: 106).

Lauwers hace, en ese sentido, un teatro “de estados y conformaciones escénicas dinámicas” (114) retomando la actividad del artista plástico. Es decir, no presenta una dinámica “dramática”, sino “estados” y no “acción” que implica una progresión. En Lauwers está ausente por completo el carácter teleológico. En sus obras actuales el dramaturgo amberino dice querer trabajar “con los fragmentos que quedaron después de destruir la fábula, las unidades de tiempo y espacio, los personajes (...) reconfortar al público al que antes agredía contando historias con esos fragmentos” (2012). La fábula se ha hecho añicos, solo quedan los diferentes fragmentos, jirones de tela o de tejido presentados en escena o en papel. Y estos fragmentos se exponen como tales, dejando ver así las contradicciones de las partes y el modo en que funcionan los mecanismos del arte. Es similar a lo que plantea en Argentina Daniel Veronese:

Exponer la maquinaria del drama, sus engranajes, y sus contradicciones. Poder

romper con lo que ya fue hecho o lo que se puede hacer con facilidad. Y trabajar con los restos, los desperdicios del pensamiento tradicional. Mostrar desde el borde una realidad que el público no está esperando ver. Nunca perder de vista que para que suceda lo verdaderamente inquietante es necesario mostrar ese borde, la desgarradura de la cultura.[...] Si como creador siento que miro al mundo con desconcierto, transmitir esos interrogantes, entonces. Balbucear los terrores. No dejará de ser una manifestación política (Veronese, 1999).

Los terrores conjurados en el teatro de Veronese “también tienen que ver con la no pertenencia a una ‘construcción de la realidad’ sociopolítica” (Fobbio, 2013: 58), que en este caso, remitía a de una política neoliberal [menemista] que en su construcción artificial generó desocupación y grandes injusticias sociales. Agrega Fobbio:

El teatro de los 90, teatro de posdictadura, cuestiona el pasado y el presente, la realidad y su función/rol/espacio en esa realidad, en la que algunos creadores se perciben expulsados, aun siendo parte. La contradicción signa los discursos, fragmenta, disuelve. El desconcierto y la disolución son rasgos de esa generación, tanto a nivel nacional como internacional (Fobbio, 2013: 58).

Como podemos observar, tanto en Bélgica como en Argentina el eje es en gran medida la no pertenencia a “una construcción de la realidad sociopolítica”, la disolución y el desconcierto. En Flandes se trata de un relegamiento menos radical, los dramaturgos se hallan en la periferia de un discurso hegemónico que, sin embargo, es sumamente heterogéneo. En *El poeta ciego*, por ejemplo, se da cuenta de las tensiones agonistas en los monólogos de los performers, estos decires constituyen elementos autónomos que se entretajan entre sí y que en algunos puntos se cruzan y vuelven a soltarse. Se acercan en la no pertenencia a un único espacio: la propuesta de Lauwers en esta obra al reconstruir los árboles genealógicos de los monologantes, es exponer la heterogeneidad constitutiva de cada sujeto, compuesto por fragmentos e imposibilitando una construcción de un yo unívoco en una lengua única y propia. Existe cierto optimismo y un intento de reconstruir un espacio común más allá de las diferencias, no negadas ni anuladas, en pos de una coexistencia armónica idealizada y a contrapelo de la existencia posible.

Puesta en escena y puesta en página

Tanto en la puesta en escena como en la escritura, existe en Lauwers un trabajo muy cuidado con la disposición en el espacio. La *mise en scène* del texto escrito para ella (Tackels, 2005) tiene su correlato en la *mise en page* o puesta en página del texto, descentrando la lectura a través de un trabajo con la tipografía y el juego con los márgenes y el blanco, como ocurre en la poesía. No se trata de agregar comentarios a modo de escolios o *marginalia*, mediadores que faciliten la lectura y la mirada. Se trata, por el contrario, de textos e imágenes independientes que interactúan con el “texto principal”, el texto del dramaturgo.¹³⁵ El juego tipográfico se observa claramente, por ejemplo, en *Lobstershop*, en que gran parte del texto está intervenido con un trabajo tipográfico radical, y que se utilizó previamente en los sobretítulos de la puesta en escena (imagen 50), convirtiéndose en un componente visual protagonista. En *El poeta ciego* el afiche incluso está en inglés y árabe: (imagen 51). Los sobretítulos superan así la función informativa o de mediación de aquello que los actores dicen en otra lengua que la del espectador, y se convierten en parte del paisaje escénico, a menudo atractivo por los significantes. Y así como se conjugan diferentes disciplinas artísticas en la escena (plástica, videoarte, danza, canto) es decir, diferentes lenguajes artísticos, del mismo modo Lauwers, como director, hace coexistir diferentes lenguas “nacionales” (el neerlandés y el francés, las lenguas oficiales del país, el inglés, y también frisón, árabe, sueco, que son las lenguas de los actores) y diferentes soportes de la palabra (hablada, cantada, escrita). Ante nosotros se despliega la página como objeto visual y tipográfico. Geerts (2011) habla del texto como objeto: del texto como material tangible en el teatro postdramático,

¹³⁵ Recurso poético que luego algunas las traducciones no incluyen. El caso de una de las traducciones al francés no se incluye las letras de las canciones. En la edición de 2006 (*La habitación de Isabella y Lobstershop*) de Actes Sud solo se tradujo y publicó el texto escrito en neerlandés, sin incluir las letras de las canciones, en el original, en inglés y francés y sin desarrollar el trabajo tipográfico. Es decir, parte de la historia no figura en la edición en papel. En la edición de *La casa de los ciervos* (Actes Sud, 2009) sí se incluyeron las canciones, en francés. En la traducción al castellano optamos por dejar las letras en la lengua original y agregar una nota al pie con una traducción más literal, sin aspirar a una equivalencia para ser cantada en castellano, dado que el juego propuesto por el autor es confrontar al lector/espectador con diferentes lenguas y la sonoridad de las mismas. En la edición de PAPELES TEATRALES optamos por traducir las obras como fueron editadas en Bélgica, posteriormente a las ediciones francesas, con la fuerza de los elementos visuales y las letras completas de las canciones.

especialmente, en Lauwers.

En esta puesta en página observamos la fuerza de la “capacidad ‘plástica’, ‘figurativa’” que “desplaza al segundo plano los aspectos lingüísticos y comunicativos” (Geerts, 2011: 107). El autor sostiene que en Lauwers y Needcompany “en el marco de un escenario *heteroglósico* la práctica de los sobretítulos en la puesta puede entenderse como una representación polifónica en la cual se hacen presentes diferentes ‘lenguas’.” (Geerts, 2011: 108). En esta articulación de diferentes lenguas –entre sí en escena y con el público– significa una recepción en la que los contextos culturales juegan un papel importante. La traducción nunca resulta neutral, y en el caso de Lauwers juega subrayando el desfasaje, la ideología en la elección de la traducción o su ausencia, la interacción entre traducción y texto hablado. Podemos decir que hay una construcción en capas diferentes, y cada una da cuenta de una elección, son el resultado de elecciones tomadas por un traductor (o el autor, podemos agregar nosotros). Los sobretítulos no se utilizan como meros portadores transparentes de otras lenguas en la escena sino que dicen como lenguas con un derecho propio a la existencia. Los textos expuestos en pantallas pueden tener un “mensaje propio” o “entrar en diálogo” con las otras lenguas en escena” (Geerts, 2011: 109). Geerts acuerda con Lehmann al referirse a Lauwers, sosteniendo que “tanto actores como espectadores experimentan el obstáculo de la comunicación lingüística”, lo cual es evidente en *Lobstershop*, en donde el texto como “cuerpo extraño” en el que

se incorpora como elemento plástico y visual (...) como una imagen entre otras imágenes, por lo cual los sobretítulos adquieren un carácter más autónomo respecto del texto traducido. Ya no se trata de la traducción, sino de la materialidad de la palabra, el carácter objetual de las letras que ya no pertenecen a quien las pronuncia” (112-113).

Algo similar ocurre en la puesta en página cuando se editan las obras, se presenta un juego equivalente con la materialidad tipográfica (véase al respecto: van Muylem y González, 2013 y van Muylem, 2013b). En las páginas siguientes pueden observarse las puestas en página de *Kebang!* (Lauwers, 2009) y la traducción (2013).

De

Lobster-

2. De Lobstershop

personen | AXEL professor genetica
THERESA vrouw van Axel
JEF zoon van Axel en Theresa
CATHERINE psychiater
VLADIMIR vrachtwagenchauffeur
NASTY jong meisje
MO transformeer
SALMAN eerste menselijke kloon
SIR JOHN ERNEST SAINT JAMES eerste gekloonde beer

61

Niet op de geursteen- tjes zuigen.

keek in de spiegel en wendde de blik af. Dan realiseerde ik me dat er muziek was.

Kunt u zich dat voorstellen

Ik sta daar in het toilet van het restaurant met mijn broek helemaal nat en vies en een kelner die me smeekt hem niet te verraden, dat hij anders zijn job kwijt is, want het is al de derde keer dat hij struikelt met kreeft:

DE DERDE KEER DAT HIJ STRUIKELT MET KREEFT!

Ik roep: **Misschien ben je wel niet geschikt om kreeft te serveren en is het voor iedereen beter als je geen kreeft meer serveert.**

Hij roept iets terug. Ik roep harder. Op het einde is het gillen en schreeuwen geworden. Dit alarmeert de baas van het kloterrestaurant die de deur van de toiletten opensmijt en het volgende ziet:

Het wit van de vieze lavabo met de oranje kleur van de armoricaine die wegspoelt en de papieren servetten op de grond en alles nat en wak en de ellendige vloertegels die te glad zijn en de geur van chemische producten en de wenende kelner die

63

2. De Lobstershop

RUE DE FLANDRE

AXEL Ik heb het meegemaakt dat ik in een restaurant zat en een kreeft met sauce armoricaine bestelde die ik had zien liggen in de etalagewaterbak - of hoe je die dingen ook noemt. Ik zat daar in mijn witte pak, de kelner struikelde en de kreeft met de hete saus viel op mijn schoot. Ik zat daar dus hoogst ongemakkelijk en wou zo snel mogelijk verdwijnen. De kelner zei:

O meneer, het spijt me werke-

lijk en ik zag warempel tranen in zijn ogen. Toen merkte ik de stilte in het restaurant, gevolgd door het gegniffel van de

andere eters en de kelner zei: *Zeg het niet*

tegen mijn baas, als je blijft

, maar in een slechte taal die ik niet goed verstond. Ik begreep dat de man in een netelige positie zat, maar ik ook. Ik voelde een zekere woede opkomen en de paniek in de ogen van de kelner deed me vermoeden dat dit zijn situatie niet zou verbeteren. Hij begeleidde me naar het toilet en trachtte de catastrofe in te dijken. Ik las:

2. De Lobstershop

62

op zijn knieën voor mij zit. De kelner ziet de baas en roept

JE HEBT ME VERRADEN, IK BEN VERLOREN.'

Daarop volgt een hysterische situatie waarbij de kelner zowat heel de barak afbreekt en iedereen het restaurant uitvlucht. De kelner rent met de laatste levende kreeft in zijn handen naar mij toe en terwijl hij de scharen in mijn ogen tracht te steken, roept hij uit: 'Wat betekent een kreeft? Wat betekent een kreeft!'

Het dient gezegd dat deze zin getuigt van een enorme poëtische kracht en het antwoord op de vraag zal niet eenvoudig zijn.

De kelner begint zijn verbittering nu te richten op de nog levende kreeft en slaat met het arme dier in het wilde weg tegen de geparkeerde auto's, terwijl hij herhaalt: '

Wat betekent een

64

2. De Lobstershop

RUE DE RUE DE FLANDRE FLANDRE

AXEL Una vez me pasó que estaba en un restaurante y pedí una langosta con salsa americana que había visto en el acuario de la vidriera, o como se llamen esas cosas. Estaba, con mi traje blanco, el mozo se tropezó y se me cayó la langosta encima con la salsa caliente. Así que estaba ahí, incomodísimo y quería desaparecer lo antes posible. El mozo exclamó:

“Oh, señor, lo siento muchísimo”

y vi lágrimas en sus ojos y todo. Entonces me percaté del silencio en el restaurante, seguido de las risitas ahogadas de los demás comensales y el mozo que decía:

**“Por favor,
no le diga nada al dueño”**

Pero en un lenguaje espantoso que no entendía. Me daba cuenta de que el hombre se encontraba en una situación delicada, pero yo también. Sentía que me crecía la ira por dentro y el pánico en los ojos del mozo me hizo sospechar que su situación no mejoraría. Me acompañó al baño tratando de reducir el alcance de la catástrofe. Yo leía:

58 | Sad Face | Happy Face

**“No chupar
las piedritas
aromáticas”**

me miré en el espejo y aparté la vista. Entonces, me di cuenta de que se oía música.

Imagínense la situación:

estoy en el baño de un restaurante con el pantalón empapado y sudicio y un mozo me ruega que no lo delate, porque perdería el trabajo, que ya es la tercera vez que tropieza con una langosta:

**¡La tercera vez que
tropieza con una
langosta!**

Le grito: **“Quizá no seas el tipo
indicado para servir
langosta. Y si dejaras de
servir langosta seguro que
a todos nos iría mejor”.**

LOBSTERSHOP | 59

triste dijo: no balen en mi tumba / mirando la puesta de sol / organicen una rave / y el hijo triste dijo: no naveguen si la marea es mala / papá, no te olvides de afeitarte / que me pican tus besos / madres tan valientes / oh eh / me siento seguro en mi tumba oscura / pensando en vos y mi Playstation 2 / te quiero a ti ¿ me querés a mí? / Esta es la historia de la muerte de un hijo / todos se reunieron y cantaron juntos una canción / gritando, llorando / me siento seguro en mi tumba oscura / durante 355 días / suspirando, durmiendo pensando en nosotros dos / Playstation 2 / durante 355 días te quiero a ti ¿ me querés a mí? / ah eh oh.

CATHERINE **Cuatro hombres sentados en la playa.**

THERESA **Vladimir** el ruso.

Salman el problemático.

Mo el exiliado.

CATHERINE Mo, en realidad, es artista. Nunca supo si su nombre era la abreviatura de Moisés o la de Mohamed.

THERESA Tampoco le importa. Mo es un ateo de cuerpo y alma.

MO **Agnóstico**

suen a mejor. Ateo es una palabra con mucha carga.

CATHERINE Chss.

70 | Sad Face | Happy Face

THERESA El cuarto hombre en la playa es **Axel.**

CATHERINE Axel es un hombre de unos cuarenta años, profesor de genética, casado hace quince con Theresa y con varios seres clonados en su palmarés, como el oso

*Sir John
Ernest Saint James*

BEING A BEAR:
I can't help it
I can't help it
Being a bear
But you see
Me, I don't care
Because my name is
Sir John Ernest Saint James
Like everybody else
Like everybody else
Like everybody else
It seems bizarre
To go that far
But a bear in a bar
With a Havana cigar
It's exactly what people want
It's exactly what they want
So I just go with the flow
Doing a real great show
While making this bearlike sound
Didi di dada

LOBSTERSHOP | 71

En la edición de *Kebang!* hay además ilustraciones del autor (dibujos a mano alzada, que presentan la huella de lo manuscrito que dice Tijen ya no reconocer del hermano) y un texto breve escrito en los márgenes derechos de las páginas impares, una suerte de cuento o poema que no tiene relación con las demás obras. Es un uso del espacio, de la hoja, de un modo plástico y no editorial, que más allá de lo tipográfico descentra la mirada, esta vez, del lector que debe rotar el libro para leer.

En las demás obras editadas el trabajo de puesta en página y la tipografía no es tan predominante. En *La casa de los ciervos*, por ejemplo, el descentramiento y la parataxis se observa en la disposición de dos diálogos simultáneos que se escriben en dos columnas, como solía hacer Handke:

JULIEN Ik wil niet nog eens mijn iPod kwijt zijn. Daar stonden 6014 songs op.	
BENOÏT Hoe kun je nu ooit 6014 songs beluisteren?	
HANS PETTER Volgens mij gaat ze niet weg.	
MISHA Speel dan toch open kaart. Kijk gewoon in haar tasje. Tot Yumiko. Mag ik even in je tasje kijken?	BENOÏT Het zou wel toeval zijn als ze niet dezelfde vrouw is. Zoveel Chinezen zijn hier niet.
Yumiko slaapt nog.	MAARTEN Ze heeft een heel transparante huid. Moet je kijken.
MISHA Hey...	JULIEN Die Japanners hebben weinig haar op hun lijf. Dat scheelt in shampoo.
YUMIKO Wat...	HANS PETTER Gebruik je veel shampoo?
MISHA Ben je wakker? Versta je me? Mag ik even in je tasje kijken?	JULIEN Natuurlijk. En geen goedkoop spul. Daar gaat mijn huid van kapot. Ik gebruik van dat biologisch verantwoord spul. Diervriendelijk getest. Maar het ruikt niet zo lekker als Dove.
YUMIKO Maar...	HANS PETTER Je moet oppassen met die diervriendelijke spullen. Heb ooit mijn ogen bijna uitgebrand met antirimpelcrème die niet was getest op beesten.
BENOÏT Het is niets meisje, we willen gewoon iets vragen.	
MISHA Nu ja, je was in de kleedkamer en niemand kent je.	
YUMIKO Maar ik werk met jullie samen. Misha, je kent me toch. Ik voel me gewoon niet goed. Ben ik flauwgevallen?	JULIEN Ik zou die shampoo eigenlijk moeten krijgen van de compagnie. Ik dans me in 't zweet. En dan zo'n masker. Ik ben daar allergisch voor, denk ik. Ik krijg daar allemaal rode vlekken van. Dat betekent nog duurdere shampoo of stinken.

BENOÎT Quizá esté en estado de shock. ¿Estás seguro de que se trata de la misma mujer?	BENOÎT No es nada, chica, sólo queremos preguntarte algo.	pero no huelen tan bien como el Dove.
HANS PETER No, claro. Estaba demasiado lejos y esas mujeres orientales son todas iguales.	MISHA Porque, bueno, estabas en el camerino y nadie te conoce.	HANS PETER Hay que tener cuidado con esos productos ecológicos. Una vez casi me arruino los ojos con una crema antiarrugas que no había sido testeada en animales.
BENOÎT Antes de que se despierte, deberíamos revisar todo para ver que no falte nada.	YUMIKO Pero si yo trabajo con ustedes.	
JULIEN No quiero volver a perder mi iPod. Tenía 6.014 temas.	Misha, vos me conocés. Me siento mal. ¿Me desmayé?	JULIEN En realidad, tendría que ser la compañía quien pagara el champú. Transpiro muchísimo con tanto baile. Y encima esa máscara. Creo que me da alergia, porque me salen un montón de manchas rojas. Por eso, la alternativa es comprarse el champú más caro u oler mal.
BENOÎT ¿Cómo hacés para escuchar 6.014 temas?		
HANS PETER No creo que se vaya.		
MISHA Entonces poné las cartas sobre la mesa. Revisale el bolso.	BENOÎT Sería mucha casualidad si no es la misma mujer. No hay tantos chinos.	
A Yumiko. ¿Puedo revisarte el bolso? Yumiko sigue dormida.	MAARTEN Tiene la piel muy transparente. Mirá.	
MISHA ¡Che!	JULIEN Los japoneses esos tienen poco pelo. Se ahorran un montón en champú.	
YUMIKO Qué...	HANS PETER ¿Usás mucho champú?	
MISHA ¿Estás despierta? ¿Me entendés? ¿Puedo revisarte el bolso?	JULIEN Claro. Y no esas porquerías baratas. Se me arruina la piel. Tengo de esos productos ecológicos, de los que no hacen pruebas con animales,	
YUMIKO Pero...		
	MISHA ¿Cómo sabés mi nombre?	
	BENOÎT No entiendo. ¿Me estás jodiendo? Si te conoce.	
	HANS PETER Mostranos el bolso de una vez, para que quede todo claro.	
	TIJEN Pero no pueden revisarle el bolso. ¿Se volvieron locos?	
	MISHA No entiendo por qué sabe mi nombre.	
	HANS PETER Sólo quiero terminar de una vez con esta discusión tan desagradable.	

Dos diálogos que, además, tratan de dos aspectos centrales de dicha obra: la relación realidad-ficción, cuando se discute la situación laboral de los actores de Needcompany, quién debería pagar por la gran cantidad de champú que debe usar uno de los actores como consecuencia de usar un disfraz que lo hace transpirar muchísimo. En el otro diálogo se pone en duda la posibilidad de conocer al otro. Yumiko, una de las performers de la compañía, interpretada por Yumiko, performer de Needcompany, llega al set y no es reconocida por ninguno de sus compañeros, quienes incluso la acusan de ser una impostora y haber robado un teléfono:

MISHA Porque, bueno, estabas en el camerino y nadie te conoce.
YUMIKO Pero si yo trabajo con ustedes (Lauwers, 2013a: 123).

En la puesta en escena los dos diálogos son simultáneos, en la página están en paralelo, con lo cual se interrumpe la lectura lineal y se hace imposible centrar la mirada en una sola acción, como suele ocurrir en la escena. Esta situación se inicia anteriormente:

Entran Julien con una máscara e Inge, recién salida de la ducha y semidesnuda, sosteniendo a Yumiko, vestida de calle.

INGE Dame una mano.

GRACE ¿Quién es?

INGE No sé. Salí de la ducha y estaba llorando en el pasillo. (Lauwers, 2013a: 115).

MISHA ¿Cómo sabés mi nombre?

(...)

YUMIKO (...) No soy una ladrona. Grace, pero si vos me conocés. Creo que estoy enferma.

GRACE Pero si no te he visto nunca. De verdad. No entiendo nada.

INGE Me está empezando a dar miedo. Te encontré en el pasillo de los camerinos. No te conocemos. Me encantaría conocerte mejor, pero no finjas que sabés quiénes somos.

ANNEKE Dale, abrí el bolso de una vez.

GRACE No podés hacer eso.

YUMIKO Por favor, Grace. Ayúdame.

ANNEKE Dejanos ver tu bolso y ya está.

GRACE Pero terminenla de una vez. ¿No ven que está asustada?

MISHA Claro que está asustada.

GRACE Está asustada porque no conoce a nadie.

INGE Pero si dice que nos conoce a todos...

VIVIANE Basta. Nadie la conoce a ella, así que ella no conoce a nadie. Déjenla en paz. (Lauwers, 2013a: 123-125).

Nunca se resuelve si realmente es una intrusa o no. Quizá es “la chica del delivery de pizza” (111), o “una modelo anoréxica” (118), o “una refugiada” (128). Es interesante la definición acerca del conocimiento de las personas, necesariamente mutuo: “Nadie la conoce a ella, así que ella no conoce a nadie.”

Si por un lado los personajes relatan los que les ha ocurrido a ellos o a otros –en *La habitación de Isabella* lo hace un narrador–, citándose a sí mismos (ver el ejemplo que citamos a continuación) o las de otros, no hay prácticamente acción. La parataxis, la simultaneidad de acciones, todo apunta a la anulación de las jerarquías y la superposición de signos –o “jeroglíficos” (Lehmann, 2008: 45)–, la posibilidad de saber la verdad, de relatar una historia en forma lineal y cerrada. El narrador relata, los protagonistas de ese relato dicen sus textos dentro de ese relato. No hay actuación, representación en un teatro de carácter épico:

ISABELLA En fin. Así que me encontraba en esa librería. Imagínense: la voz chillona del escritor.

ANNA Joyce. James Joyce.

ISABELLA Imagínense: una atmósfera cargada de humo que destilaba egolatría. Yo no entendía nada. Sigo sin saber si leía en inglés o en francés, y tampoco importaba. Lo rodeaban esos poetas lascivos y neuróticos, y unos revolucionarios de salón. Un dios rubio. Vestido a contracorriente: un uniforme militar de la

colonia, botas ligeras, un horrible bigote que no conseguía arruinarle la belleza. Cuando la voz chillona alcanzó el pico máximo de aburrimiento, Alexander, que se había quedado dormido, se desplomó de la banqueta en que estaba sentado y de su bolsillo cayó una pistola que se disparó con tanta mala suerte que la bala me dio en el brazo izquierdo.

ALEXANDER Perdón.

NARRADOR Todo el mundo estaba aterrorizado, salvo Isabella que, con su voz tranquila y grave, dijo que era sólo un rasguño...

ISABELLA Es sólo un rasguño...

NARRADOR ...que si el señor apuesto no disponía de una pequeña compensación para su saco y blusa de seda...

ISABELLA Era la blusa más cara que tenía. Seda china auténtica y...

NARRADOR Y claro, se desmayó en los brazos de... Alexander.

¡Ay! (Lauwers, 2013a: 22-23).

Otra forma que observamos es que el protagonista narre todos los hechos y diga todos los textos de quienes participaron de lo relatado:

AXEL Una vez me pasó que estaba en un restaurante y pedí una langosta con salsa americana que había visto en el acuario de la vidriera, o como se llamen esas cosas. Estaba, con mi traje blanco, el mozo se tropezó y se me cayó la langosta encima con la salsa caliente. Así que estaba ahí, incomodísimo y quería desaparecer lo antes posible. El mozo exclamó: “Oh, señor, lo siento muchísimo” y vi lágrimas en sus ojos y todo. Entonces me percaté del silencio en el restaurante, seguido de las risitas ahogadas de los demás comensales y el mozo que decía:

“Por favor, no le diga nada al dueño”

(...)

Imagínense la situación: estoy en el baño de un restaurante con el pantalón empapado y sucio y un mozo me ruega que no lo delate, porque perdería el trabajo, que ya es la tercera vez que tropieza con una langosta. ¡La tercera vez que tropieza con una langosta!

Le grito: “Quizá no seas el tipo indicado para servir langosta. Y si dejaras de servir langosta seguro que a todos nos iría mejor.”

Me responde con otro grito. Yo grito más fuerte. Al final terminamos los dos a voces, lo que acaba alarmando al dueño de este restaurante de mierda (...)
(Lauwers, 2013a: 59-60).

O bien, si ciertas acciones ya han ocurrido, aparecen varias historias que las contradicen:

NASTY Y Vlad era un ruso de la cabeza a los pies ¡Hasta había leído a Tolstói y a Chéjov! (Lauwers, 2013a: 66).

VLADIMIR No soy ruso, soy francés. Y, como ya te dije, no bebo. (Lauwers, 2013a: 89).

Al igual que en los cuadros de Brueghel (ver imágenes 62 y 66),¹³⁶ en su

¹³⁶ Pieter Brueghel el Viejo (1525-1569), considerado uno de los grandes maestros del siglo XVI. Junto con Jan Van Eyck, el Bosco –Jheronimus Bosch– y Pieter Paul Rubens, es una de las cuatro grandes figuras de la pintura flamenca.

movimiento las figuras en escena poseen cierta pesadez, carecen del característico movimiento de la acción dramática. La quietud está vinculada con el carácter narrativo de las imágenes. Desdramatizadas, cada una parece tener el mismo peso, en estas imágenes que pululan figuras no existe la concentración ni la separación entre elemento central y secundario, o entre centro y periferia. En el grabado de Brueghel vemos una ronda danzando a la derecha, una procesión –la de San Sebastián, a quien está dedicado el altar de la iglesia– un banderín que rompe con la perspectiva del cuadro, en primer plano; figuras abajo a la izquierda apuntando con el arco a un blanco en el extremo opuesto. A menudo, como en estos cuadros, lo central de la narración está relegado a un margen, como ocurre con el *Paisaje con la caída de Ícaro*,¹³⁷ imagen 66, La caída de Ícaro casi ausente, en el margen inferior derecho vemos cómo se hunde en el agua, en el centro, un campesino ara la tierra inmutable ante el hecho trágico. El tema no es lo central, Lauwers lo llama “estrategia del descentramiento”: “En escena, ves diferentes centros al mismo tiempo porque el centro es también lo que está descentrado” (Lauwers: 2015c). De ese modo, el significado queda postergado. Hay una simultaneidad que brinda al espectador tanta información que no puede procesar todo, solo se entiende (en) partes, esto da cuenta del recorte que implica esta percepción compleja. Se registra lo secundario e insignificante, el espectador no debe comprender de inmediato, sino que se le exige que perciba todo con una “atención flotante”¹³⁸ (Lehmann, 2008: 148-149), como Freud propone escuchar la paciente, “sin otorgar una importancia particular a nada de lo que oímos y (...) prestando a todo la misma atención flotante” (1996: 111).

Este procedimiento se diferencia del mero caos en el sentido que el espectador tiene aquí la posibilidad de procesar la simultaneidad realizando una selección y formando estructuras. Al mismo tiempo, se conserva una estética de la negación de sentido, porque la estructuración sólo es posible vinculando subestructuras o microestructuras individuales seleccionadas y nunca abarca la totalidad. Lo decisivo es que la carencia de totalidad no se entiende como déficit sino como posibilidad liberadora de la continuidad de la escritura, fantasía y recombinação,

¹³⁷ 1554-1555, grabado atribuido a Brueghel.

¹³⁸ Delfina Muschietti (2013) también retoma este concepto, como hemos mencionado anteriormente, en su trabajo de traducción de poesía. Dada la cualidad poética de muchas de las obras de teatro contemporáneas que traducimos, nos ha sido de gran utilidad este concepto para la interpretación y la traslación de ambos géneros del neerlandés al español. Véase: Musitano y Fobbio, 2014b y van Muylem, 2017.

que se resiste a la “furia de la comprensión,” diría Jochen Hörisch. (Lehmann, 2008: 151).

En ese sentido se entiende la alternativa propuesta por Lauwers de exponer todo el paisaje, toda la multiplicidad (de las artes y las lenguas) para generar, en la conmoción, una conciencia acerca del rol del artista y del ciudadano (flamenco, belga, europeo, internacional) en un mundo de fuerte tendencia globalizadora y alienante.

El arte visual en la escena

Como ya hemos mencionado, Lauwers se sigue definiendo como artista plástico que hace teatro (Lauwers, 2015c), por lo cual no es sorprendente que lo visual ocupe un lugar preponderante en la escena y en la escritura. Ya hemos mencionado el uso de los sobretítulos, integrados por necesidad y también por elección estéticas, devenidos elementos visuales en las composiciones. El autor-director también utiliza el recurso de la proyección de imágenes, como el aguafuerte de Brueghel *Kermis in Hoboken* [Feria en Hoboken] (1559) –la imagen 62– es utilizada en *El poeta ciego* para localizar el lugar de nacimiento del autor de la obra, cuando “Grace” describe la genealogía de su marido, Lauwers. En la puesta en escena de *El poeta ciego* la relación realidad/ficción es planteada con el juego acerca del lugar desde donde miraba Brueghel/“lugar donde ahora hay un cerezo” y donde Lauwers “dijo su primera palabra: ‘bello’” (Lauwers, 2015a). Hay una especie de mitología-genealogía del artista, anclada en la tradición artística del pintor flamenco. Cuando se presenta él en la obra, dice que quiere volver a poner lo bello en escena, y en consonancia utiliza el cuadro como localización espacial y temporal; además, se sale del marco del cuadro como autor y se pone en el lugar del grabador –y en el borde de la escena, en el lugar del espectador. Mientras los actores dicen sus monólogos, el espectador es otro participante activo que ayuda a construir la genealogía, aún a costa de los obstáculos que se le presentan– y por ello es importante recordar que

Brueghel también pintó *La torre de Babel* en 1563, en cuyo cuadro, como en *El poeta ciego*, se plantea la problemática de la lengua y la difícil comunicación.

Además de incluir imágenes de tradiciones en las que se inscribe, Lauwers compone las escenas con referencias a otras obras. En *La casa de los ciervos*, por ejemplo, la exposición del cuerpo desnudo de Inge en el centro de la escena remite inmediatamente a la serie de cuadros con el motivo de la “Venus dormida” de Paul Delvaux (imágenes 64 y 65): se apropia de la imagen de la mujer desnuda rodeada de figuras vestidas que la velan, en un marco clasicista, de líneas sobrias y pocos colores. La exposición del cuerpo, se acompaña con una muerta que relata su muerte y dialoga con los vivos. En la convivencia de vivos y muertos, de figuras vestidas y desnudas y de esqueletos, de mujeres hipnotizadas y personajes que se miran pero no se pueden ver se corresponde la presencia de la ausencia y las coexistencias imposibles,¹³⁹ escenas mudas, profundamente poéticas en su quietud y mutismo, en la exposición de una desnudez que se opone al disfraz, ya sea de los hombres de traje y sombrero, o la mujer de vestimenta extravagante (imagen 64), la misma extravagancia del traje de “Grace” (imagen 55), diferente de los esqueletos, es una forma de las antiguas danzas de la muerte.

Por último, también destacamos las referencias visuales explícitas no sólo a la tradición pictórica belga sino a obras del propio autor que funcionan como depósito de la memoria, produciendo referencias cruzadas: en *Deconstructions/The house of our fathers* (imagen 48) vemos los elementos utilizados en la escenografía de *Lobstershop* (imagen 53). Hay un archivo que se expone en escena, un trabajo con la historia de la compañía teatral, como depósito de la memoria. esto se expone narrativa y escenográficamente en *La habitación de Isabella*, ya que la herencia de objetos arqueológicos se convierte en una escena devenida museo, articulada con la memoria narrada de la testigo de todo un siglo, la Isabella ciega. En la obra *La casa de los ciervos*, se expone la experiencia colectiva ante la muerte del hermano de la bailarina, el diario íntimo, la letra manuscrita que no se reconoce, las fotografías de un fotógrafo de guerra que no podría haber sacado.

¹³⁹ Para un análisis detallado de su obra y de esta presencia de seres que no se comunican, véase Charles y Van Deun (2004).

En *El poeta ciego* se recuperan elementos de una obra temprana de Lauwers: *Calígula*, primera parte del díptico *No beauty for me there, where human life is rare*. (Estreno: 5 de septiembre de 1999, Documenta X, Kassel, Alemania). En dicha obra aparecen por primera vez el caballo embalsamado y la vestimenta indonesia que utilizará “Grace” en *El poeta ciego*, dieciséis años más tarde (imágenes 55, 58 y 59).

Las opciones del decir

Lauwers dice escribir siempre en su lengua materna, el neerlandés, sin embargo, en la puesta en escena esa lengua casi desaparece: “de hecho, en los últimos diez años nunca oí mis obras en mi lengua. Siempre hay otra, lo cual me da muchísima libertad y también es una característica de la vida en Europa. (...) trabajo con sobretítulos desde el primer momento. Es como tener otro actor. Hemos hecho espectáculos en los que se pueden ver los sobretítulos y los actores no hablan. Si no se quiere que nadie haga un papel, se muestra el texto. Es parte del juego” (LeCompte, 2010: 90). Vemos cómo Lauwers subraya que “su lengua” es el neerlandés y que no oírlo en las puestas genera un extrañamiento (también para el espectador flamenco, que a veces oye su lengua y a veces la lee). Esa distancia, según Lauwers, presenta dos aspectos: es propia de la poliglosia europea, podemos agregar que muy característica del espacio flamenco.¹⁴⁰ Al mismo tiempo se genera una desterritorialización al hacer hablar al actor en otra lengua, al variar de registro. En *The blind poet* (2015), obra compuesta por ocho monólogos en los que se “presentan” los actores de la compañía, cada *performer* habla en su(s) idioma(s) ¿maternos? acerca de sus orígenes y recorridos, dicen sus “autobiografías artísticas.” “Grace” habla en neerlandés con un fuerte acento holandés cuando describe la sensación de desconcierto y temor al llegar a los Países Bajos:

¹⁴⁰ Recordemos el trabajo citado de Logie (2003) sobre el plurilingüismo en Cortázar: la coexistencia de diferentes registros y variantes del español se asemeja a este juego propuesto por Lauwers, en que el lector/espectador probablemente comprenda las diferentes lenguas, pero es consciente de lo que implican las elecciones lingüísticas, que son estéticas y políticas.

GRACE: Toen ik voor het eerst ging logeren bij een Nederlandse familie, moest ik heel erg naar de WC. Maar er was geen kraan noch een fles water op het toilet. Enkel een rol papier. Later vernam ik dat de Nederlanders dat WC-papier noemen. Ik vroeg mijn zusje of ze eens wou ruiken aan mijn kont of ik niet te hard stonk.

[GRACE: La primera vez que me quedé a dormir en la casa de una familia holandesa tuve muchas ganas de ir al baño, pero en la toilette no había una canilla ni una botella con agua. Solo un rollo de papel. Después me enteré que a eso los holandeses le dicen papel higiénico. Le pedí a mi hermana que me oliera el culo, para ver si no tenía muy mal olor] (Lauwers, 2015a).

La actriz utiliza luego un acento marcadamente flamenco para hablar de su marido belga y a sus hijos:

GRACE: Ik heb 25 jaar in Nederland gewoond en ben dan door de oprichting van Needcompany en mijn huwelijk met Jan-mijne-man – dat vindt ie leuk - in Brussel komen wonen en mijn kinderen zijn Vlaams. Dat is ook belangrijk dat die Vlaams zijn.

1991, Victor Afung Lauwers.

1994, Romy Louise Lauwers.

Ze zijn geboren in Ukkel. Dat is een deel van Brussel. In een katholiek hospitaal. Het eerste beeld dat ze zagen, was de gemartelde Christus aan het kruis dat boven het hospitaalwegje hing. Het is belangrijk dat ze katholiek zijn, want zijn dat niet de beste kunstenaars? En dan nog Vlaams katholiek, dat kan niet meer stuk.

[GRACE: Viví veinticinco años en los Países Bajos. Y por la fundación de Needcompany y el casamiento con Jan, mi galán (le encanta que le diga así) me vine a vivir a Bruselas. Mis hijos son flamencos.

1991, Victor Afung Lauwers.

1994, Romy Louise Lauwers.

Nacieron en Ukkel, un municipio de Bruselas. En un hospital católico. La primera imagen que vieron fue el Cristo martirizado en la cruz que pendía sobre el moisés del hospital. Es importante que sean católicos. Es importante que sean católicos, porque ¿acaso los católicos no son los mejores artistas? Y como si eso fuera poco, católicos flamencos. Mejor, imposible] (Lauwers, 2015a).

En la puesta en Buenos Aires, el espectador no percibía ese matiz irónico de apropiación de la lengua del otro, evidente solo en su oralidad. Sin embargo, para conservar el juego de extrañamiento y proximidad, la actriz aprendió de memoria algunos parlamentos –en los que se dirigía directamente al público– para decirlos en castellano, omitiendo los sobretítulos.

Como hemos marcado, uno de los aspectos fundamentales en la obra de Lauwers es el cuestionamiento de la comunicación y, por lo tanto, de las posibilidades de convivencia en una comunidad (de performers, o artistas o ciudadanos) a partir de la definición y el reconocimiento de subjetividades

individuales. Lauwers establece constantemente esa difícil relación entre la escritura, la voz, el texto y la identidad, la posibilidad de reconocer al otro. En *La casa de los ciervos*, se expresa este extrañamiento en la escritura:

GRACE a *Tijen* ¿Estás bien? ¿Qué hay en ese cuaderno?

TIJEN Es un diario. Estaba entre las cosas de mi hermano. No sé si es suyo. No reconozco la letra de mi propio hermano, mierda.

ANNEKE Es normal. Cuando solo se escriben correos electrónicos ya no sabés cómo es la letra de las personas. La identidad de la letra de cada uno es una de esas cosas que desaparecerá y nadie va a extrañar.

TIJEN *le da el cuaderno*. Está lleno de fotos, descritas en detalle. Las descripciones son más personales que las fotos. Es atroz. No sé si es de mi hermano. Ni siquiera sé en qué lugares ha estado.

GRACE Parece una letra de mujer. Está escrito en lápiz. (Lauwers 2013a: 111).

Es imposible reconocer al otro en algo que debería ser familiar peor que es a la vez extraño, así aparece lo siniestro, *unheimlich*, que genera un desfasaje y cuestiona toda posibilidad de conocer al otro. Siguiendo a Eugenio Trías, que a su vez remite al concepto de Freud, podemos decir que lo siniestro, –el secreto doméstico, familiar, que debiendo permanecer oculto, secreto (*heimlich*) se ha revelado (*unheimlich*)– surge en la coexistencia de lo familiar y lo extraño, y puede ser también provocado por la tensión entre un desarrollo predecible y sus sucesivas rupturas, en el ingreso de lo inesperado a la escena. Este mecanismo sólo funciona si previamente hemos hecho un pacto de expectación, cuando vemos que un proceso familiar sufre sucesivas fallas en su desarrollo. “Lo sublime y lo horroroso. / conciliar escénicamente opuestos para plasmar la contradicción en la imagen. / Que la imagen sea real y al mismo tiempo sugestiva.” dice Veronese. (van Muylem, 2013: 95)

TIJEN Mi hermano nunca haría algo así.

YUMIKO Eso no lo podés saber.

TIJEN Conozco muy bien a mi hermano.

YUMIKO Nadie llega a conocer del todo a alguien. (Lauwers 2013a: 129).

El extrañamiento se da en la escritura y en la lengua: Yumiko habla en japonés, Axel se niega a hablar en francés:

MO Bonjour.

AXEL Hola, soy Axel.

(...)

THERESA No te hagas el que no sabe hablar francés. *Il demande comment vous avez atterri rue de Flandre.*

MO *Je suis constructeur de bateaux. On a fait un test avec un nouveau bateau pour les canaux, ici.*

AXEL Se embarcó.

Bark bark.

Ladra en inglés. Parece un caniche inglés. Es un caniche. Tu amiguito es un caniche.

MO *Qu'est-ce qu'il dit, ce type? Bark bark.*

AXEL *Bark bark* (Lauwers 2013a: 80-81)

El ladrido es otra alusión a la negación por hablar la lengua del otro, doblemente extranjera, el francés de Bruselas y del inmigrante,¹⁴¹ expresando el temor que, como sabemos suele darse ante el nuevo habitante del espacio considerado propio. Se teme que “venga a robarse lo propio”: la esposa, el trabajo, o que cometa un atentado:

AXEL Mo... ¿eso viene de Mohamed? ¿No serás un terrorista vos?

THERESA Terminala, Axel. Es un amigo.

AXEL Los amigos pueden explotar.

BUM

BUM (Lauwers 2013a: 81).

El choque entre las lenguas deviene onomatopeya, el intento por hacerse entender con ella termina siendo la imposibilidad de comunicación absoluta, meros sonidos que no portan ningún significado, así como la lengua tampoco porta un significado universal:

MO Bum bum. *Drôle de type, votre mari* (Lauwers 2013a: 81).

Como antes señalamos en Fabre, el dramaturgo recupera el dialecto en la escena y reivindica su valor subordinado en la diglosia “primera” de Flandes.¹⁴² A

¹⁴¹ Nótese que la calle de Bruselas en que transcurre la obra se llama “Rue de Flandes” pero también se podría llamar “Vlaamse Steenweg” en neerlandés. Lauwers opta por el nombre francés subrayando el extrañamiento en el propio país, la “migración lingüística” (Cepernic y Zampieri, 2016), es decir, el exilio lingüístico que sufre el sujeto que no puede usar su lengua en su propio territorio y debe migrar, “hablar la lengua mayor” para ser comprendido, porque es discriminado en el uso de otra lengua. Es decir, no se trata de una coexistencia armónica sino del ejercicio de poder al que se somete el sujeto.

¹⁴² Como ya hemos dicho, entendemos por diglosia el uso de dos o más variantes de la misma lengua por parte de hablantes en diferentes condiciones, como ocurre con los dialectos (italianos, flamencos, alemanes) que se reducen a un uso doméstico, familiar, por oposición al lenguaje estándar (*Hochdeutsch, standaard Nederlands*) que se utiliza para comunicarse con hablantes de otros dialectos o en contextos formales (de formación, instituciones públicas y de los medios masivos, como la televisión) (Véase: Ferguson, 1996: 36 y ss.).

diferencia de ello, Lauwers opone un teatro lenguaraz y enfrenta el discurso monolingüe, proponiendo la polifonía a la supuesta autenticidad folclórica de la lengua materna “verdadera” o “auténtica.” El discurso de este autor se inscribe en una comunidad cultural y lingüísticamente compleja, políglota, que permite pensar problemáticas similares en un marco global más allá de las fronteras nacionales y lingüísticas, con los conflictos de cada individuo dentro de la sociedad contemporánea. Estos cuestionamientos a la comunicación y a la interacción social, son plasmados en los juegos lingüísticos, la traducción, y en los retazos de historias que se contradicen: Mo en un momento parece ser constructor de barcos, en otro momento es un patero que llegó en un bote a la costa, como los miles de inmigrantes que llegan a las costas de Europa huyendo de la guerra. También en la obra *Marketplace 76* (2014), de Lauwers, un bote cae del cielo tras una catástrofe en un pueblo. El dramaturgo de Needcompany se inscribe en una tradición más cercana al clasicismo griego (con un guiño al ágora o plaza pública que es el “Marketplace/marktplaats.” Pero ese espacio es también la plaza o mercado del grabado de Brueghel (imagen 62) en donde se pregunta siempre de qué manera conciliar las diferentes leyes en una comunidad reducida: un pueblo, una familia, un grupo de actores de gira. La lengua materna de Lauwers es un dialecto que no se escribe y presenta formas y modos no contemplados por la norma. A su vez, el autor vive en la capital, oficialmente bilingüe, Bruselas, en donde las calles, como hemos visto, tienen todas dos nombres (en esta obra: *Rue de Flandes/Vlaamse steenweg*) pero en la que predomina el francés como lengua vehicular; como dijimos, está casado con una holandesa de origen indonesio que habla un neerlandés completamente diferente del propio, que es a su vez para ella una lengua adquirida a la edad de cuatro años cuando llegó a los Países Bajos. Con su grupo trabaja con actores y performers que en conjunto poseen al menos ocho nacionalidades y lenguas diferentes y durante el año viaja por todo el mundo en sus giras. “El año pasado estuvimos 146 días de viaje, hicimos 103 funciones en 16 países” dice Benoit en *La casa de los ciervos* (Lauwers, 2013:107), quizá la obra más heterolingüe de la trilogía, superada sólo por *El poeta ciego*.

En oposición a Fabre, a primera vista, Lauwers, en el uso de este entramado lingüístico parece negar la tradición y la identidad propia cuando opta por puestas en escena que no son casi nunca en neerlandés. Sin embargo, la elección estética del autor lo inscribe en una tradición más extensa (entendiendo por ello que no se limita a la tradición artística flamenca y que elige no expresarse necesariamente en su propio dialecto en la escena), pero esta definición subjetiva es válida para dar cuenta de su propia realidad. El ladrido flamenco (Jans, 2012a) aparece como el movimiento de reivindicación de la lengua dialectal, (“escribir como un perro que escarba su hoyo, una rata que hace su madriguera”, Deleuze-Guattari, 1978: 31). Este uso menor en el caso de Lauwers, sin embargo, no es de repliegue. Podemos pensar que ese uso menor de las diferentes lenguas en las que debe hablar, resulta de la desterritorialización de la lengua, su agenciamiento desde la poliglosia y el texto heterolingüe, en la combinación y el collage de lenguas. El ladrido flamenco, no se realiza únicamente con el dialecto entendido en la definición tradicional del término, de la lengua considerada menor por diferente del neerlandés estándar. Lauwers opta por expresarse en todas esas lenguas entre las que hay que moverse: el ladrido deviene inglés: *bark bark* dice Alex; pero también es un estallido, el uso menor se efectúa aquí en la multiplicidad, en la coexistencia de las lenguas en un mismo lugar. El nómada no es aquí el que se sale de su lengua sino quien recoge todas las lenguas y las expone en la misma escena, arrojando a ella todos los territorios recorridos en las obras: Kosovo, Río de Janeiro, los barrios de Amberes, las calles de Bruselas, la planicie africana, las costas europeas a las que arriban los inmigrantes ilegales.

En *La habitación de Isabella* también hay un ladrido que subraya el absurdo y la *hybris* del hombre que quiere llegar a la luna:

ALEXANDER No entiendo. Hasta perros mandan a la Luna. ¿A vos te entra en la cabeza por qué meten a un perro en un cohete? ¿A vos te entra por qué se empeñan en caminar sobre la Luna? Mienten más que hablan con ese bendito satélite. ¿Por qué motivo querríamos caminar por él? Si la Luna está para mirarla y ladrarle. ¡Guau! ¡Guau! ¡Guau! Pura mentira y engaño y nada más. ¡Guau! ¡Guau! (Lauwers 2013a: 38).

Tras lo cual comienza *The Barking Song/la canción que ladra*. Tomando la

diferencia establecida por Kristeva entre lo simbólico (la lengua, el orden, la ley, el padre, la gramática y la estructura, la posibilidad de referencia) y lo semiótico (el ritmo, la tonalidad, musicalidad, el movimiento y el cuerpo de la madre). Lo semiótico es el intercambio de diferencias, deja ver también la disolución, la sexualidad polimorfa, lo que carece de control y orden, el material crudo, los impulsos, los espasmos, la energía y el dolor, el placer (*jouissance*) barthesiano, por oposición al *plaisir* cultivado). Entonces, el neerlandés puede ser pensado como el otro simbólico del flamenco, y el flamenco el otro semiótico del neerlandés. Esa tensión entre ambas lenguas les permitiría a los flamencos una mayor libertad de crear y usar una lengua dentro de otra, pararse al margen (Van Istendael) del contexto hegemónico. Jans sostiene que el mantenerse al margen en la escena teatral y en el uso de la lengua abre las posibilidades a los teatristas flamencos de convertirse en “nómades” en el uso dialectal. Podemos pensar asimismo que la poliglosia y traducción en escena señalan un estar en la propia lengua como extranjero e implica estar en ese “puchero” de lenguas, hacerse cargo de esa “mezcla esquizofrénica, un traje de arlequín a través del cual se ejercen funciones del lenguaje muy diferentes y diversos centros de poder, donde se debate lo que se puede decir y lo que no se puede decir” (Deleuze-Guattari, 1978: 43).

En la escena y en el texto, Lauwers pone en juego los “coeficientes de territorialidad y de desterritorialización relativos” (43), no solo de una sino de varias lenguas “mayores”, creando una línea de fuga en su coexistencia y superposición. Es un ejercicio del devenir menor en interrupciones y superposiciones que terminan generando el silencio en la coexistencia ininteligible.

Florian Malzacher (2010) observa que en muchas producciones contemporáneas, postdramáticas, se regresa “a las fronteras que han sido superadas hace tiempo, para hacer “pequeñas excursiones al otro lado.” Dado que se ha interiorizado la desconfianza al sistema de representación, ya no se necesita un grito de guerra, ni provocación explícita, la desconfianza se convirtió en lo evidente, por lo cual se generó en los últimos años una cierta simpatía por los márgenes de lo dramático, para cuestionar sus posibilidades. En este sentido se puede entender la

propuesta de Lauwers de “hacer algo con los restos” que quedaron después del desguace de las décadas anteriores, realizado por ellos mismos (por los mismos artistas que ahora quieren “reconfortar al público”). No por ello se cae en una ficción mucho más afín al cine que al teatro, espacio que sigue siendo un medio que permite la reflexión antes que la ilusión. Es un reconfortar que tampoco niega la realidad: es imposible establecer la verdadera comunicación, pero no por ello se deja de intentar algo falible, sin embargo, se reflexiona acerca del carácter inevitablemente falible del decir y hacer.

Una serie de monólogos

El extrañamiento que se genera entre las figuras que (no) dialogan en escena, en un *Aneinandervorbeireden* (Krysinsky, 1991, van Muylem, 2013) se genera también con la musicalidad. Como en Brecht, los personajes no sólo no actúan en escena, sino que cantan en lugar de hablar. En *Lobstershop*, gran parte de los parlamentos son recitados o cantados, de tal manera que se rompe con la forma esperable en la que se relata un hecho, dicha diferencia se observa sólo en la puesta en escena. El mismo juego al que hacíamos referencia en los parlamentos de “Grace” con los acentos holandés y flamenco en *El poeta ciego* es el juego con la melodía de la frase en *Lobstershop*. Pero la gestualidad de la danza, al igual que en el habla, se descompone, se extraña porque no es la esperable, porque tal como se habla en una lengua extranjera, forzando al actor en el habla como es forzado en la danza. Se dice y se hace a modo de musical, el canto, combinado con la danza y las diferentes lenguas. Se utiliza la musicalidad propia de cada lengua como textura, como trama que se utiliza en la puesta, la palabra escrita se utiliza como elemento visual.¹⁴³

¹⁴³ En *Spam* de Spregelburd, la ópera hablada –siguiendo la tradición de Wilson, que también llamaba óperas a sus obras de teatro– la voz y el ruido funcionan en un mismo plano. El ruido puede ser sonido, la voz puede ser ruido, no decir nada, el ruido puede ser música (véase Michael Maierhof, 2014 y Schüttler (2014). En *Dit zijn de namen* (Gante, 2016), puesta en escena de la novela de Wieringa –editada en Argentina: Edhasa, 2016– uno de los actores de origen serbio, quien apenas habla neerlandés le cuesta articular cada palabra. Y esa dificultad en el habla expuesta en una escena despojada, un teatro de texto, tiene un efecto muy interesante, el extranjero en su propia tierra en la obra, que cree que está en otro país, pero no ha logrado escapar.

Lehmann observó en los setenta una tendencia de las compañías teatrales por trabajar con performers de orígenes diversos, interesados en las diferentes melodías lingüísticas, cadencias, acentos, y, en líneas más generales, destacando el *habitus* cultural en el acto de habla. Como ejemplo, menciona a Brook, quien descubre en la “falta” de actores japoneses (al hablar en francés), una música más rica “figuras sonoras de una polifonía intercultural de voces y gestos de habla” (2008: 156). La sonoridad de lo extraño adquiere importancia por la musicalidad característica, elemento presente en las obras de Lauwers, cuya reflexión hoy no se centra en la sonoridad como tal, sino en el cuestionamiento de la lengua como absoluto, logos como unidad regidora, lengua como unidad cerrada e impermeable (Sakai, 1997). En las puestas en escena, hay, a su vez, otro juego, diferente de lo que hacían Brook y Mnouchkine. Véase la entrevista a Ariane Mnouchkine de Jorge Dubatti (2008). “Nos decimos que nos parecemos. El público se habla aún sin hablarse” dice la dramaturga y directora francesa. En Lauwers el acento está puesto, precisamente, en la conciencia de la diferencia, lo cual no se expone como una imposibilidad de comunicación, sino en la necesidad de ser conscientes de ello en el ejercicio del diálogo. Eso que puede permanecer abstracto, por incomprensible, es sobretitulado, con lo cual se presenta el espectador tanto la información como la textura. El actor habla en noruego y se subtitula en español (en el caso de la puesta de *El poeta ciego*, también el neerlandés se convierte en textura para casi todos los presentes). Como ya mencionamos, “Grace” habla en español en un momento, borra el sobretitulado y borra la distancia, y subraya lo extraño, como ocurre siempre con artistas (sobre todo, músicos) que dicen algunas frases en la lengua del lugar al que visitan. El efecto usualmente es de hilaridad, porque se sabe que el otro pronuncia sonidos que no comprende, toma registros que no maneja, se expone la necesaria mediación de otro en la confección del mensaje. Por último, hay un momento de total opacidad. Mohamed habla en árabe, subtitulado en español. Leemos: “Creo que habría tenido más chances siendo rubio y de ojos azules.” Suena el teléfono. Mohamed saca el celular de bolsillo de su traje hecho a medida. Atiende y se pone a hablar en árabe. No hay sobretítulos, evidentemente, esto no es parte de la puesta. Se

reconoce por los gestos que está en el teatro y en “Buenos Aires.” Habla por bastante tiempo, cinco minutos es mucho para espectadores que no entiende nada, que están ante un monólogo interrumpido, con un escenario vacío, ocupado sólo por el hombre que habla con otro, se perciben como una eternidad. Corta. Retoma, como si nada, su monólogo:

MOHAMED: ... Ik heb geen stamboom gevonden. Onze Jan zegt dat ik lijk op een Toeareg. In 1957 heeft zijn papa nog Super-8 filmpjes gemaakt van een slavenmarkt ergens in de Sahara. Waar ongesluierte vrouwen werden verkocht. De Toeareg zijn de enige Moslimgroep waar de mannen een sluier dragen en de vrouwen niet. Maar ik ben geen Toeareg en draag geen sluier. Jan kent er niks van.

[MOHAMED: ... No encontré ningún árbol genealógico. Jan dice que parezco un tuareg. En 1957 su padre filmó, en Super-8 un mercado de esclavos en algún lugar del Sahara donde se vendían mujeres sin velo. Los tuaregs son el único pueblo musulmán en el que los hombres llevan velo y las mujeres no. Pero yo no soy tuareg y no llevo velo. Jan no tiene ni idea] (Lauwers, 2015a).

Por supuesto, Jan es Lauwers, el autor del monólogo que juega así con una doble o triple ironía en la interrupción, idéntica a la interrupción de las conversaciones cotidianas por la presencia del teléfono y las redes, con la virtualidad. Y, a la inversa, alude, con la presencia material del inmigrante, a muchos otros musulmanes, en Bélgica y en Europa, que interrumpen el relato occidental con su presencia, ruidosa, abigarrada, incomprensible y desordenada. Quizá esas presencias incomodan exponen aquello que se es y se intenta ocultar, controlar, limitar.

La ironía es que a ese otro se lo intenta clasificar, interpretar con las mismas herramientas de siempre, y no funciona: “Jan no tiene ni idea”, dice Mohamed, y, a su vez, escribe Jan, asumiendo la parcialidad y la subjetividad de su mirada sobre el otro.

Otro ejemplo de este juego de semejanza y diferencia entre las culturas. Grace en el monólogo ya ha aclarado que tiene antepasados chinos y que ella es de Indonesia:

GRACE: De Chinezen en ik, wij houden van geel. Op dezelfde manier. We hurken (neer) op dezelfde manier. In Indonesië zitten we zo en eten we met onze handen. In China eten we me stokjes. Voor mij is het hetzelfde. Ik kan beide. Het Indonesische woord voor hurken is ‘Jongkok’.

MOHAMED: In Tunesië noemen wij het ‘ingaamez’.
Het ziet eruit zoals het klinkt.
Jullie, Aziaten, eten zo.
Wij, Tunesiërs, schijten zo.

[GRACE: A los chinos y a mí nos gusta el amarillo. De la misma manera. Nos acucillamos de la misma manera. En Indonesia nos sentamos así y comemos con las manos.
En China comemos con palitos. A mí me da igual. Puedo hacer las dos cosas. La palabra indonesia Para acucillarse es “jongkok.”

MOHAMED: En Túnez
A eso [acucillarse] le decimos *ingaamez*.
Suena igual a lo que es.
Ustedes, los asiáticos, comen así.
Nosotros, los tunecinos, cagamos así.
(...)

GRACE: Mijn moeder vroeg me om te 'Jongkokken' op de WC-bril.

GRACE: Mi mamá me decía que me tenía que *jongkok* sobre el inodoro].
(Lauwers, 2015a).

“Grace” en la obra parece ser el ejemplo de sujeto multicultural (véase su vestimenta ecléctica en imagen 52, o el afiche “heterolingüe”, imagen 51), en oposición a Mohamed, el “monocultural,” ella localiza su origen en Indonesia, un país de por sí multicultural, que duplica o triplica las capas de diversidades. El país posee la mayor población musulmana en el mundo (otro guiño de Lauwers a la situación actual de Europa, cuyos inmigrantes son, en su mayoría, musulmanes) y tiene un vínculo cercano con los Países Bajos por la colonización ejercida en el pasado. Es interesante la complejidad lingüística del país, como podemos leer en su sitio oficial:

los dialectos y lenguas tanto hablados como escritos a lo largo y ancho del archipiélago indonesio son más o menos entre 150 y 250 clasificadas de acuerdo con las habituales denominaciones étnicas. (...) Mientras el bahasa indonesia es considerado desde entonces como la Lengua Franca, las lenguas locales aún están consideradas igualmente validas ya que nunca ha existido el intento ni la intención de abolir esas lenguas y dialectos locales. Por lo tanto, la mayor parte de los nacionales indonesios son bilingües.¹⁴⁴

El diálogo de las puestas en escena de Needcompany, al ser subtulado, traduce desde varias lenguas, inglés, neerlandés, francés, árabe. En principio, ese texto opera como mediador para el público, pero, como ya hemos dicho, esta

¹⁴⁴ Fuente: <http://embajadaindonesia.es/idiomas-y-dialectos/>

mediación en realidad es un gesto más complejo. En general, los parlamentos dichos por los actores en las puestas son ya una traducción del texto dramático, traducción primera, o bien segunda, si se trata de una versión de una obra clásica. Janine Hautal, en su artículo *On speaking and being spoken. Reading on Stage and speaking with accent in Nedcompany's Caligula* (2007) analiza el uso del lenguaje en las obras tempranas de Lauwers, centrándose en *Calígula* (1999). La investigadora sostiene que en esta tensión entre texto/lenguaje y sujeto se evidencia el ejercicio de opresión de las víctimas sometidas al lenguaje a través de su regulación (184). Hautal observa que en *Calígula* se estetiza el acento de los hablantes extranjeros y se deconstruye la autoridad del texto por medio de la presencia del actor, que dice una versión traducida, y que sufre múltiples mediaciones: del francés de Camus pasa al neerlandés de Lauwers, luego al inglés de la puesta, y por último, del texto escrito pasa a la lectura o declamación en una lengua extranjera para el actor). Se cuestiona la autoría en las diferentes interpretaciones (pensemos en las varias fases en las que cada uno de los que interviene en el proceso de lectura/apropiación/creación realiza su interpretación: autor (Camus), traductor, dramaturgo/autor (Lauwers), actor, el espectador). En ese sentido, estos sujetos responden a una concepción de sujeto descentrado, en una superposición de capas de lectura, actualizando la escritura y reinterpretación en la pronunciación extrañada, en la textura visible de la voz, gracias al acento o gesto foráneo, que sería diferente a la pronunciación sin acento. Aquí, con el acento marcado, se destaca el texto como escritura, se impide la desaparición del autor tras el cuerpo del actor. Esto ocurre también en una misma lengua, como el ejemplo de Grace hablando con dos acentos diferentes en su ahora lengua materna, que, subraya, es adquirida tras el exilio a los Países Bajos. Nunca habla en indonesio, por ejemplo, siempre en neerlandés con acento holandés, excepto los pasajes señalados. Hay sucesivos descentramientos, de autoría, lengua, entonación, hasta se podría hablar de sucesivos travestismos o superposiciones. El gesto político es aquí la exposición de la tensión entre hablante y norma, autoría y ejecución. El hecho de que la coexistencia de diferentes lenguas sea “lo habitual” en Europa por un lado no hace

desaparecer las diferencias (el otro sigue siendo diferente; aunque oiga todos los días el acento extranjero, sigue siendo visible lo extraño).

En el juego de Grace se subraya la inflexión de la lengua hablada, a diferencia de la escrita, la interpretación que introduce la subjetividad, pero en Lauwers nunca de manera ingenua, o por un menor interés en el sonido. El uso de sobretítulos, a su vez, genera el mismo extrañamiento. Dado que no se subtítulo todo, el espectador sufre a menudo frustraciones (por ejemplo, no entender al Mohamed que habla en árabe, y también cuando se percibe que la traducción es parcial, y no se puede “comprender lo que verdaderamente se dice”, experiencia a la que estamos habituados en el subtítulo de películas.¹⁴⁵ El que conoce las lenguas está atento, necesariamente, a la precisión de la traducción y “descubre” los “errores” en la traducción. Marvin Carlson (2007) observa en su trabajo sobre una versión del *Rey Lear*: *Needcompany's King Lear* (estreno: enero de 2000, Bruselas) este fenómeno. Ya en el título está presente la apropiación de la obra clásica. En ella se experimenta con los sobretítulos. Algunos ejemplos citados por Carlson destacan que se proyectan los sobretítulos aun cuando no hay actores hablando. El actor lee las didascalías y nombres, se proyectan los parlamentos. El actor “se olvida” de su texto y “espía” en los sobretítulos. Como vemos, la preocupación por la mediación es un tema recurrente en Lauwers quien deja oír meros significantes y permite detenernos en las texturas de voces y el texto en escena aparece como algo no ingenuo ni que se limita al aspecto formal. La intención de hacer reflexionar al espectador acerca de estas mediaciones y la intencionalidad detrás de los discursos resulta ser el cascabel que se le pone al texto (Barthes).

Exponer la historicidad de la lengua, usar el subtítulo como canal alternativo de comunicación funcionan por fuera de la ilusión de la escena, recuerda constantemente al espectador que está mirando, que existen otras formas de leer, que todo es producto de una construcción.

¹⁴⁵ En Córdoba, en la puesta de *Las tres hermanas* (Picotto, 2014) se analiza el mismo fenómeno de mediación: la obra presenta una pantalla delante de los actores, sobre la cuales se proyectan los subtítulos de los diálogos, en cierto momento hay “doblajes” al inglés, alemán, portugués..., travestismo de voces, etcétera. En otro contexto y apelando a otra problemática, se reflexiona en torno a lo mismo: la dificultad de comunicación, la no ingenuidad en la mediación de la traducción, ni en un discurso de los medios (la obra es una suerte de recorrido por la historia del cine desde el punto de vista de la mediación tecnológica).

Un trabajo interesante hace David Van Reybrouck con *Die siel van die mier* [*El alma de las hormigas*], en la puesta de LOD con Josse De Pauw (2012, Gante y Santiago de Chile) exponen el interior del teatro: la escenografía muestra la parte posterior de un escenario: los maderos y tablas que usualmente no se ven, así se invierte el espacio. Vemos que a la inversión le corresponde el título en afrikáans, y el travestismo: el protagonista está vestido de novia (de la novia que nunca fue suya) al final de la obra. Esto resulta en un contar el reverso de la historia, horadar el discurso científico del profesor universitario sobre el comportamiento de los insectos. En el texto se menciona constantemente el ruido de las termitas en la madera, mientras que en la puesta, la música en vivo genera un doble ruido: un violonchelo, es decir, un instrumento de madera, remite al material que roen las termitas, y la electrónica, lo más tecnológico es el eco del lenguaje científico perforado. Ambos sonidos interfieren en el monólogo, académico, relato hablado que se sabotea a sí mismo y es intervenido con el lenguaje de otra disciplina. En Lauwers la música funciona de otro modo, expone de manera más sutil la traducción y los desfasajes en ella, tanto entre lenguas como entre lenguajes artísticos en escena y en el papel.

En Flandes, donde el uso de una lengua, como hemos visto, posee siempre una implicancia política directa, Lauwers genera una reflexión acerca de la posibilidad de comunicarse con el otro, del rol que tiene el espectador como miembro de una comunidad tan compleja y conflictiva como lingüísticamente heterogénea.¹⁴⁶ En una sociedad en que coexisten muchas variantes que se mueven entre extremos: por un lado, el nacionalismo flamenco de derecha, cuyos miembros interrumpen el funeral del nieto de Isabella:

NARRADOR Durante el entierro, en Amberes, sonó música de Bowie. Algunos jóvenes de la ultraderecha flamenca intentaron interrumpir la ceremonia.

¹⁴⁶ Véase la entrevista al intendente de Amberes, Bart de Wever: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-75638338.html>. Para apreciar el alcance de la crisis lingüística en lo político es posible ver que las notas del diario *ABC* de España: <http://www.abc.es/20110915/internacional/abcm-belgica-desbloquea-crisis-tras-201109150304.html> de 2011 y la nota de *El país* de 2012: http://elpais.com/diario/2010/06/27/domingo/1277610762_850215.html y la nota de *La vanguardia*, de 1986: <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1986/10/15/pagina-7/32885379/pdf.html>. Como observamos, es semejante a la lucha del catalán en España.

Distribuían panfletos en los que se decía que Frank había sido asesinado por negros y que ese era el resultado de la ayuda humanitaria de la izquierda. Alexander, ya un octogenario, los amenaza con su revólver y lo arrestan por tenencia ilícita de armas (Lauwers, 2013a: 51).

Si Fabre (y, por ejemplo, Jan Decorte) “ladran en flamenco” en la escena, en una recuperación del dialecto y un devenir infante, menor y mudo,¹⁴⁷ porque ya no dice lo que la norma impone, Lauwers apela a la poliglosia como espacio de enunciación, lo cual no significa una mera exposición de conocimientos –el flamenco como ciudadano capaz de hablar muchas lenguas y adecuarse a las circunstancias, como un estatus de “superioridad lingüística”– sino que en ese uso habitual de las múltiples lenguas expone a su vez los conflictos que ello implica, descentrando los enunciados y exponiendo así su historicidad en un recurso adquirido por la necesidad de utilizar todas esas variantes. Esa reflexión implica pensarse como artista, como usuario de la lengua y como ciudadano en las elecciones (del vocabulario, de la disciplina artística, del papel en la sociedad, del pronombre que incluye y excluye).

Entre los elementos que menciona Myriam Suchet (2014) que funcionan como *saisies* o marcas de heterolingüismo en los textos, que, como mencionamos, van desde un epígrafe y un glosario hasta el uso de otro alfabeto. En Lauwers las *saisies* más frecuentes son: la mención de la otra lengua, o bien se habla de la lengua y se la traduce:

THERESA No te hagas el que no sabe hablar francés. Il demande comment vous avez atterri rue de Flandre. (Lauwers, 2013a: 80).

YUMIKO (en japonés): No me siento bien (Lauwers, 2013a: 115).

La lengua deviene sí objeto del discurso, al ser nombrada se transforma en su contenido, no sólo en su forma, un contenido estético, político, social, se reflexiona sobre la forma en que se dice la forma, demostrando que las posibilidades de decir son múltiples. Recordemos esta cita:

¹⁴⁷ Ese devenir menor en ese uso de la lengua permite así asumir la mayoría de edad, según Plevoets (2008), reduciendo la brecha entre el hermano mayor del norte y los hablantes flamencos como antes mencionamos.

GRACE: La palabra indonesia para acucillarse es *jongkok*.

(...)

MOHAMED: En Túnez A eso le decimos *ingaamez*. (Lauwers 2015a).

Se enuncia la lengua o se reflexiona sobre la pronunciación, en una suerte de *schibboleth* que recuerda las posibilidades de discriminar que tiene el habla:¹⁴⁸

GRACE: Waar waren we gebleven?

Ik ben dus Grace Ellen Barkey. Kan ook op zijn Duits uitgesproken worden. Barkey. Hangt van de omstandigheden af.

Eén van mijn voorvaderen Caspar Barkey was de burgemeester van Bremen. Meer dan 800 jaar geleden. Ik ben dus ook Duits. Dat is heel belangrijk, dat ik Duitser ben. Voor het geval die weer kuren krijgen.

[GRACE: ¿En dónde habíamos quedado?

Como les decía, soy Grace Ellen Barkey. También se puede pronunciar a la alemana.

Barkey. Depende de las circunstancias.

Uno de mis antepasados, Caspar Barkey fue intendente de Bremen. Hace más de ochocientos años.

Es decir que también soy alemana. Eso es muy importante, que yo sea alemana. Por si les vuelve a dar la loca] (Lauwers 2015a).

Se tematiza la coexistencia de las lenguas, que no comunican, sino que, paradójicamente, separan. Dice ‘Hans Petter’ que se siente culpable por la muerte de un muchacho que se ahogó porque él no saltó al agua a rescatarlo. Anna, la esposa, interrumpe el relato:

ANNA: Je bent niet in het water gesprongen omdat een andere blonde Viking in een rubberboot riep: “Ze komen altijd bovendrijven...” De man sprak in het Engels omdat hij dacht dat je een toerist was en geen Viking. (...) En jij hebt gewoon geluisterd naar een man die daar geboren en getogen is en alles beter weet.

[ANNA: No saltaste al agua porque otro vikingo rubio en un bote de goma te gritó: “Siempre vuelven a la superficie.” El hombre hablaba en inglés porque se pensó que eras un turista y no vikingo. (...) No hiciste más que escuchar a un hombre nacido y criado en el lugar y que por eso sabe qué hacer] (Lauwers 2015a).

Escuchó el inglés, la otra lengua, la de afuera, que interfiere en el contexto propio: no asumió su experiencia y no se hizo cargo de ser él también “nacido y criado” en el lugar, y un “experto rescatista.” Otro modo de demostrar la

¹⁴⁸ “Santo y seña” para distinguir el amigo del enemigo. En la actualidad también existen numerosas publicaciones sobre la discriminación en el mercado laboral si se tiene un acento muy regional, en Bélgica (ver: Absilis K., Jaspers J., Van Hoof S., 2012).

arbitrariedad de los sonidos de la lengua es por contraste, los sonidos o las letras que en una lengua significan una cosa, en otra lengua no tienen ninguna relación semántica. Jules se cría en Estados Unidos, es decir, que habla inglés.

JULES: Toen ikzelf naar Frankrijk vluchtte, weg van drank, drugs en vrouwelijke goden, leerde ik dat ‘pain’ in de Franse taal brood betekende. Dat leek me een geruststelling.

[JULES: Cuando me fui a Francia, huyendo del alcohol, las drogas y las diosas femeninas, aprendí que en la lengua francesa “pain” significa pan. Para mí eso fue un gran alivio] (Lauwers 2015a).

Aquí se juega con la similitud grafémica: el dolor en inglés (“*pain*”) es el pan en francés (“*pain*”), evocando el dolor que implica ganarse el pan para refugiados, exiliados o quienes debido al desconocimiento de la lengua se ven limitados en sus posibilidades.

Por otro lado, observamos, con menor frecuencia, la glosa intertextual (*rembourrage*), la explicación entre comas o entre guiones. En ese caso, también se subraya la extrañeza y la necesidad de una traducción. En los sobretítulos funciona algo similar, en diferentes planos:

-los actores hablan en su propia lengua, o en una lengua extranjera, con diferentes grados de dominio, un parlamento a menudo escrito originalmente en otra lengua (el neerlandés) y posteriormente traducida para ellos y para los sobretítulos.

-el espectador escucha y lee. Puede comprender o bien sólo los sobretítulos o el parlamento (la oralidad) y los sobretítulos (la escritura), dos espacios separados como “islas textuales” pero cuyo aislamiento, en función de la capacidad de comprensión del espectador, puede ser mayor o menor. Ya hemos dicho que Lauwers juega con diferentes grados de opacidad y transparencia de la lengua. En la obra, un personaje lo dice del siguiente modo:

MOHAMED: Onze blinde dichters zijn niet jullie blinde dichters. Of is het één waarheid, ondeelbaar en van alle tijd ontdaan? En wat is die waarheid dan? Want waarheid daar gaat het over. De geschiedenis is een leugen die ons met schaamte vervult.

[MOHAMED: Nuestros poetas ciegos no son los poetas ciegos de ustedes. ¿O acaso existe una única verdad, indivisible y más allá del tiempo? Y en ese caso

¿qué es la verdad? Porque de eso se trata: de la verdad. La historia es una mentira que nos llena de vergüenza] (Lauwers 2015a).

Otro aspecto que nos interesa es el del canto: tanto en el texto escrito como en la puesta podemos pensar en un doble aislamiento de los textos, por el cambio de género: la canción que “irrumpe” en escena e interrumpe el diálogo (a menudo inexistente), interrumpe la declamación para pasar al canto (*La habitación de Isabella*) o recitado (*Lobstershop*) siempre en otra lengua, o bien francés o inglés, lenguas que, que se supone, el público flamenco entiende, y el europeo culto, en menor medida, también. Además, se trata de dos lenguas a las que está habituado el oyente de música culta y popular. En estas instancias, la historia (o lo que queda de la fábula, en la escena y en el papel) es interrumpida por el cambio de forma: prosa a verso, declamación a canto, cambio de lengua: neerlandés a inglés, o inglés a francés, etcétera, de sobretitulado, a menudo, a un texto sin traducción o un diálogo en varias lenguas. Una doble o triple separación o extrañamiento: primero en la forma antinatural, y un regreso a lo primitivo, colectivo, original de la experiencia teatral, la fiesta ritual: se canta en el entierro de Ana (*La habitación de Isabella*), o para llorar el dolor de la muerte del hijo o la hija (*Lobstershop*, *La casa de los ciervos*), se festeja la vitalidad de Grace (*El poeta ciego*). Estos son signos opacos que, paradójicamente no son entendidos como tales por el espectador, que no le exige al actor que cante en una lengua que comprende. Otro signo que es opaco y, por oposición, sí se convierte en una interferencia, opera como un cascabel, es el parlamento no traducido: el monólogo de Mohamed, por ejemplo, hablando por teléfono. una isla textual con múltiples marcas de separación, la ilusión “se interrumpe.” O el diálogo de *Lobstershop* cuando Alex “ladra en inglés”: *Bark bark* y Mo responde en francés: *O Qu'est-ce qu'il dit, ce type?* (81).

Traducir y no traducir

En las obras de Lauwers, al igual que en las de Fabre, se presupone cierto grado de intercomprensión en el intercambio entre las figuras y en la relación con el público, es decir, de una posible comunicación caracterizada por la asimetría de las competencias lingüísticas de las que disponen los interlocutores y por la utilización de diversos códigos en la interacción. Si la coexistencia de diferentes lenguas en Europa es lo habitual, como también afirma Lauwers (2009, en LeCompte), esto implica un tipo de comunicación a menudo asimétrica, en que los conocimientos de la lengua del otro suele ser sólo pasiva, por ejemplo, con lo que cada uno habla en su propia lengua y escucha otra. Podemos observarlo claramente en *Lobstershop*, pero también en los monólogos de Fabre, y en *Moresnet* (2011), de Paul Pourveur en colaboración con Vekemans, como veremos en el siguiente capítulo.

En algunos momentos entonces esta comunicación es expuesta como la (única) posibilidad de llegar al otro con los medios y/o los conocimientos presentes, pero se subraya siempre, como hemos visto en los múltiples ejemplos, la falibilidad de la comunicación en la sociedad después de Babel. Es cierto que en Europa conviven muchas lenguas, pero no por ello esa convivencia es armónica, ni entre lenguas “nuevas” (árabe, turco, lenguas eslavas) con las “nacionales” (alemán, francés, neerlandés, aunque en este punto es pertinente cuestionar este concepto de lo nacional y la traducción, porque remite al huésped y al anfitrión) ni entre lenguas de países o pueblos vecinos (alemán y francés, neerlandés y francés, flamenco y neerlandés). Estos gestos son siempre una reflexión acerca de este mito original, de la *hybris* del hombre que cree poder unificar todo con un mismo discurso, ambición que fracasa con el uso menor de las lenguas, los movimientos que socavan las estratificaciones (Deleuze-Guattari, 2010: 484). Si pensamos en la metáfora de tejido, se puede agregar también la noción de fieltro que oponen Deleuze y Guattari al tejido como texto orgánico. El fieltro como superficie “lisa” o el *patchwork* como un espacio en el que no hay un centro, “una colección amorfa de trozos yuxtapuestos, cuya conexión puede hacerse de infinitas maneras” (2010:

487), casi como el traje de “Grace” (imagen 55). La yuxtaposición de elementos en escena, de tipografías en el papel, de frases en el texto que lee/oye el lector/espectador. Es decir que esa coexistencia e interferencias no son meras exposiciones de la heterogeneidad constitutiva de una realidad, sino una propuesta de concebir y construir el espacio social. En *La casa de los ciervos* esta configuración es expuesta en los disfraces de la familia (imágenes 54, 56 y 57), que “entran [disfrazados como] los ciervos. Sobre las patas traseras. Bailan y cantan alrededor de la mesa”. (142).

VIVIANE Oh, qué lindas máscaras. Grace, ¿vos hiciste esas máscaras tan lindas? ¿Imitaste a los ciervos?
GRACE Las hice con Misha. Estuvimos trabajando muchísimo en la estación. Los ciervos nos ayudaron (143).

Estuvieron “trabajando” en los disfraces: cosiendo, ensamblando materiales para poder vestirse de ciervos. En las imágenes 12 y 13, observamos a los actores vestidos con disfraces: vestidos que presentan pelaje, orejas. En la imagen 54 vemos los cuerpos de los actores que están haciendo una ronda con cuernos y pieles que prolongan la propia piel, componen como un collage o cosen un *patchwork* un cuerpo que es el del actor y el del animal, así como el autor compone el texto para la escena. Dice Lauwers “Como escritor, escribo sobre la piel de mis performers, y la piel de los actores es la piel del mundo. En el teatro hay un enfoque social” (2015c). Esto nos permite vincular la lectura de Fobbio de la práctica teatral de Lauwers como taxidermia. Recordemos el caballo muerto en *El poeta ciego*, un caballo embalsamado. Dice Fobbio:

la taxidermia es un arte para conservar a los seres con ‘apariencia de vivos’, según la Real Academia Española. Y en *The blind poet* –también en *La habitación de Isabella*– la realidad, el pasado de los actores-actrices/figuras es representado, es aparentado en escena. (...). Las pieles de los actores sostienen los relatos, el proceso de creación y el espectáculo final –que nunca está acabado si lo concebimos un teatro performático– y es en la reposición del ritual cuando la taxidermia se actualiza. (...) las biografías de los actores son apropiadas por ellos mismos y por Lauwers: se seleccionan hechos, se los cose y descose al modo de una taxidermia, se los interviene, se los monta para armar otro texto, el de la obra (Fobbio, 2016: 120-121).

Esta composición es la que llamamos con Deleuze las palabras-valija, y

portemanteau lingüístico es aquí cuerpo en escena, para “ramificar la serie en la que se inserta” (Deleuze, 2005b: 77), expande el sentido en esta reinterpretación. Laura Fobbio también recupera el concepto de traducción de Beatriz Trastoy para pensar este proceso: recordemos la propuesta de pensar la traducción como “una operación intercultural en la que se adaptan sistemas sígnicos diferentes; es una forma de reflexionar sobre lo propio y sobre lo ajeno” (2012: 245). Trastoy propone pensar la figura del intérprete como equivalente del traductor y también del actor. Nos interesa, en relación con Lauwers, echar luz sobre dichos “ejercicios de equivalencia” estas costuras, que produce la taxidermia” –que en la puesta en página se evidencian en el juego tipográfico, que en las historias de las obras son los fragmentos que se combinan– como “artificios de la lengua, de la escritura y de la cultura que imponen siempre, incluíblemente, un regreso a nosotros mismos, una mirada sobre lo propio que nos revela y nos interpreta” (Trastoy, 2012: 246).

A su vez, se expone en escena el artificio, la costura, la traducción, la palabralija (En *La casa de los ciervos* la valija deviene mochila con cadáver: la hija muerta de Inge): los actores actúan de actores que ensayan una obra, actúan de una familia y que luego se disfrazan y bailan como ciervos, estas sucesivas puestas en abismo implican un laboratorio experimental en el que los actores y personajes ensayan posibilidades de decir y hacer, entrando y saliendo de la ficción:

JULIETTE (ANNEKE) Buenas noches, mi nombre es Juliette. Este es mi marido, Daniel.
 JULIEN ¡Daniel! Hijo mío.
 DANIEL (HANS PETTER) ¡Papá!
 JULIEN ¡Juliette! Hija mía.
 JULIETTE ¡Papá!
 GRACE Ese no es mi hijo, ese es Hans Petter.
 VIVIANE Es increíble.
 (...)
 BENOÎT Si usted cree que es muy agradable estar aquí, le informo que su padre me asesinó.
 DANIEL Pero papá, querido papá.
 BENOÎT Esta historia es perversa. Julien me mató a sangre fría. Si estuviera en su lugar, lo mataría.
 GRACE No, no lo maten. Julien es bueno.
 VIVIANE Pero Inge lo ama de verdad. Y es el padre de su hija. ¿Quién la va a cuidar cuando se muera?
 DANIEL Pero si lo matan ahora, ¿entonces yo ya no existo?
 JULIEN Claro que no existís. (Lauwers, 2013a: 154-155).

Se cuestionan los relatos, se sopesan alternativas para la historia familiar. Los fragmentos de historias se combinan en escena, nada es definitivo, ninguna línea narrativa la elegida. La escritura para la escena (Tackels) se expone aquí como proceso infinito, porque no se tiene más que fragmentos, jirones de diálogos, colecciones heredadas de objetos ‘auténticos’ y ‘falsos’ que son vendidos por internet y que nadie querría comprar.

Lauwers cuestiona de esta manera la posibilidad de definirse desde una única tradición estética, o como sujeto que integra una comunidad a partir de una única lengua “propia” o “materna” o trabaja con un único lenguaje artístico (“soy demasiado inquieto para ello”). Agrega que

... esta es al mismo tiempo mi gran frustración, que soy muy consciente del hecho de que cada medio, como la pintura, en realidad se merece y exige dedicarle todo el tiempo (...) Cada medio tiene sus propias leyes (...) intento respetar las leyes de esos medios artísticos hablando de los medios, o mejor dicho, de la materia misma. Cuando pinto con óleo sobre lienzo hablo del óleo sobre lienzo. Ese también es uno de los motivos por los que se le dice visual a mi teatro, porque interrogo el medio mismo, y como consecuencia, interrogo el espacio, el tiempo la arquitectura, etcétera (Lauwers, en Bousset, 2006).

Sigrid Bousset autora agrega que el carácter “inquieto” del artista individual deviene en *Lobstershop* en un estado mental (*state of mind*) colectivo. Es decir, se expresa la situación del grupo, no del autor individual.

Lauwers interroga la disciplina con la que trabaja, la función del artista y la manera en que los sujetos interactúan en la sociedad. Nos interesa aquí de qué manera lleva a cabo este juego específico con las lenguas, siempre en relación con los demás elementos escénicos y dramáticos. Este tipo de teatro da cuenta de diferencias irreductibles, que conforman un tipo de ciudadanía específico. Si, como dice Chantal Mouffe, “El modo en que definimos la ciudadanía está íntimamente ligado al tipo de sociedad y de comunidad política que queremos.” (1999, 89). Existe en las obras de Lauwers una idea de comunidad, pero una comunidad ciudadana en que se defiende la pluralidad y la diferencia, en que no existe un único ‘nosotros’ y ‘ellos’, en que esa pluralidad es deseada, porque es intrínseca a la sociedad, en este caso, flamenca. Dice Mouffe:

En el campo de las identidades colectivas, se trata siempre de la creación de un “nosotros” que sólo puede existir por la demarcación de un “ellos.” Esto, por supuesto, no significa que tal relación sea necesariamente de amigo/enemigo, es decir, una relación antagónica. Pero deberíamos admitir que, en ciertas condiciones, existe siempre la posibilidad de que esta relación nosotros/ellos se vuelva antagónica, esto es, que se pueda convertir en una relación amigo/enemigo. Esto ocurre cuando se percibe al “ellos” cuestionando la identidad del “nosotros” y como una amenaza a su existencia (Mouffe 2007: 22-23).

En la escena, Lauwers expone situaciones en que el espectador debe elegir un pronombre, adoptar una postura o cuestionar preconceptos naturalizados. La problemática de los inmigrantes, los atentados terroristas, la violencia en las calles, se presentan de diferentes modos para cuestionar el modo de mirarlos. Se expone la opresión a través de las lenguas y los modos de representación, la alienación del individuo (no reconocer al otro: a Yumiko ni a la letra del hermano muerto), las mediaciones de los medios de comunicación: a través de la fotografía y la escritura, a través de la cámara que le permite “ver los recuerdos” a modo de cine de la memoria, en Isabella, las fotografías del hermano de Tijen, la filmación y proyección de imágenes en las diferentes puestas). Todo ello funciona como los mencionados espejos de aumento en los laboratorios inmensos que son las puestas de Needcompany. Los diferentes grados de extranjerización de las lenguas dentro del texto conforman un *continuum* que es el texto heterolingüe –y por ende, cualquier texto–un texto que no traduce, porque la lengua no sustituye a otra lengua, sino que conviven diferentes lenguajes. El descentramiento y la traducción funcionan entonces como gesto político, porque dan cuenta de una construcción de identidades que son históricas y que son el producto de una lucha de poderes. Exponer la coexistencia de lenguas (nacionales) y lenguajes (artísticos) y soportes expone la heterogeneidad y las diferencias de la sociedad. Pese a esas fracturas y superposiciones se intenta hacer el ejercicio de comunicación en la diferencia. El modo heterolingüe de dirigirse al lector-espectador niega entonces, como dijimos, el carácter normalizado de la posibilidad de una comunicación transparente. Vemos cómo en Lauwers existe la concepción de que todo enunciado es susceptible de fracasar debido a la inherente heterogeneidad de todos los medios expresivos, lingüísticos o artísticos. Por ello sus obras postulan la necesidad de una traducción

continua, infinita, que expone a su vez el mecanismo, el trampantojo: Lauwers nos muestra los grados de opacidad de las esferas (del lenguaje, del arte) como en las tres esferas de Escher, y nos invita a infinidad de recorridos de todas sus “Silent Stories,” las obras de teatro tanto como sus instalaciones son historias mudas que se recorren en su superficie, un *patchwork* que es a la vez un paisaje que, como tal, es inabarcable y por ello, liberador que interpela al lector/espectador/ciudadano.



imagen 45: *Silent Stories* (2016).



imagen 46: *Silent Stories* (2016).



imagen 47: *Deconstructions/The house of our fathers.*



imagen 48: *Deconstructions/The house of our fathers.*



imagen 49: *Deconstructions/The house of our fathers.*



imagen 50: sobretítulos en *Lobstershop*.



imagen 51: Afiche de *El poeta ciego*.



imagen 52: *La habitación de Isabella.*



imagen 53: *Lobstershop*.



imagen 54: *La casa de los cíerros.*



imagen 55: "Grace" en *El poeta ciego*.



imagen 56: *La casa de los ciervos*.



imagen 57: *La casa de los ciervos*.



imagen 58: *El poeta ciego.*

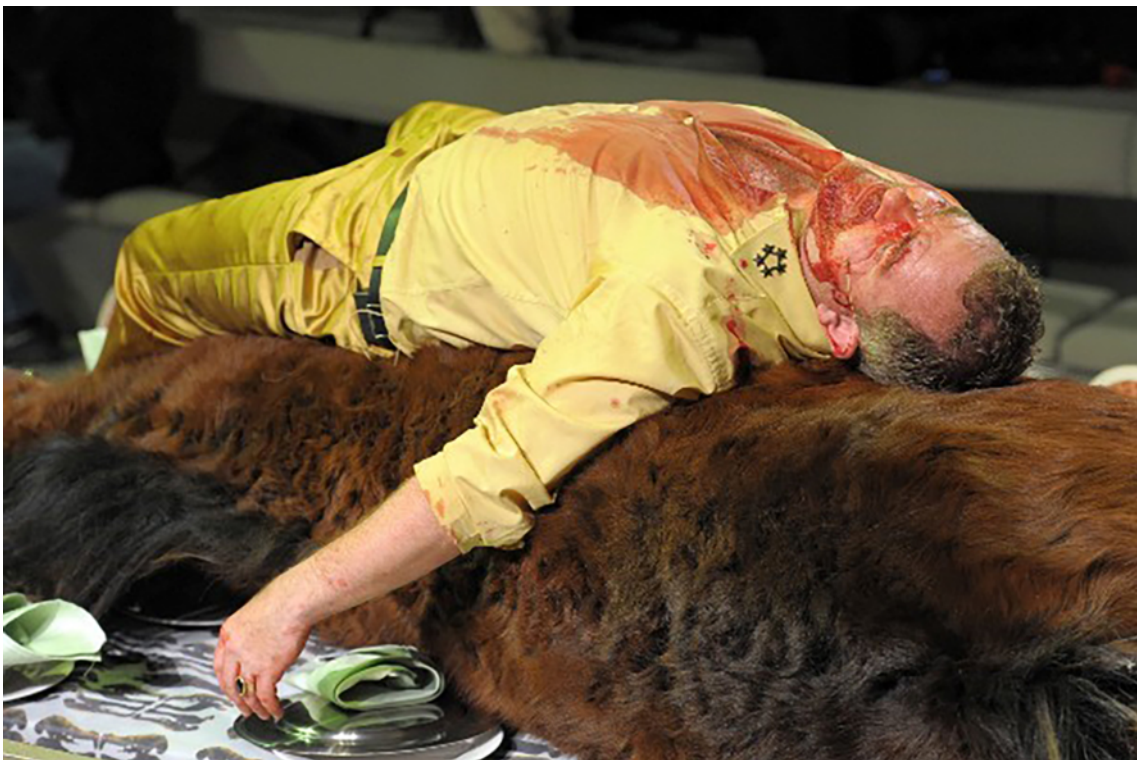


imagen 59: *Calígula.*



imagen 60: *El poeta ciego* en el FIBA 2015.



imagen 61: *La habitación de Isabella* en el FIBA 2015.



imagen 62: Brueghel. *Feria en Hoboken*. 1559.



imagen 63: Paul Delvaux. *Le musée Spitzner*. 1943.



imagen 64: Paul Delvaux. *La Venus endormie*. 1944.



imagen 65: Paul Delvaux. *Abandonment*. 1964.



imagen 66: Bruegel. *Paisaje con caída de Ícaro*. 1554-1555.

PAUL POURVEUR

El peso específico de las palabras

De pronto, me encontré en una diminuta taberna
llamada *The Beanery*, del tamaño de una maqueta
en la que apenas cabía alguien más.
Allí había un grupo reunido,
las manos ociosas pegadas
a mesas demasiado pequeñas,
con relojes por cabezas,
sus caras marcaban las diez y diez,
así, sin más, diez y diez, dos piernas al revés
abiertas, como la expresión de un niño
que no puede guardarse
sus pensamientos.

Diez y diez, las agujas abiertas y obscenas,
la persona que allí, sola, es decir, en mala compañía
aguardaba quién sabe qué. En todo caso
algo que ya estaba pero que nadie podía ver.
¿Qué hora es ahora?

La tela pende brillante en un aire de cristal.
Y yo, excluido, más excluido que nunca antes,
a solas con el Ángel del Instante.
(Pourveur et al., 2013: 199)

En el museo municipal de Ámsterdam –Stedelijk Museum Amsterdam¹⁴⁹– se encuentra y puede visitarse una instalación del estadounidense Edward Kienholz

¹⁴⁹ En el sitio del museo municipal de Ámsterdam se puede realizar una visita virtual a la instalación: <http://www.stedelijk.nl/> (consulta el 04/09/16).

(1927-1994); se trata de una réplica a escala real de un diminuto café de la ciudad de Los Angeles que frecuentaba el artista: *The Beanery* (1965, restaurado en 2012). Los visitantes del museo ingresan al recinto alargado, estrecho y abarrotado de cosas. Se puede ver la barra, las copas, los ceniceros, la guía de teléfono, todos los clientes del bar, una cartera, y cientos de objetos que los rodean. La experiencia incluye casi todos los sentidos, dado que también se puede oler el bar: Kienholz fabricó el olor del lugar para recuperar la atmósfera y colocó una mezcla en un frasco detrás de la barra. También dejó una receta: cuando pierde el olor, se debe mezclar cerveza, bolas de naftalina, cenizas de cigarrillos, orina.¹⁵⁰ Ingresar al recinto es ‘entrar’ en el bar que frecuentaba el artista en 1965, ingresar a ese espacio congelado en el tiempo. A excepción del dueño del bar, todas las figuras carecen de rostro –carecen de identidad–, y en su lugar relojes de pared marcan las diez y diez. Asimismo, todo está recubierto por una capa de resina amarillenta. El contraste entre la atemporalidad y el tiempo histórico está dado por el periódico de 1964, en la entrada del lugar, con un titular sobre la guerra de Vietnam. En *Tiranía del tiempo* (2005),¹⁵¹ de Pourveur, escritura en colaboración con Hertmans y Swyzen, no es casual la referencia a esa instalación, pues *Tiranía del tiempo* es una obra dramática en la que se tensa y expone el imperativo del tiempo, a la vez que se teoriza sobre la posibilidad de su anulación, como resistencia. Esto se muestra coherente con la trayectoria de Pourveur, en cuya obra uno de los temas recurrentes es la violencia ejercida por diferentes aparatos, sean las leyes económicas, el poder político, la lengua, o los sistemas de pensamiento. Y esa violencia se proyecta en las relaciones personales mediante un movimiento de ida y vuelta, en la oscilación entre lo macro y lo micro; entre la conceptualización abstracta, la teoría y la experiencia física, subjetiva; y también entre el trazado de fronteras y la vida en los márgenes. El (paso del) tiempo normalizado también es entendido en *Tiranía...* como una imposición, una frontera de la experiencia

¹⁵⁰ La domesticación del arte: hoy la orina es sustituida por amoníaco, según los restauradores:

<http://www.stedelijk.nl/tentoonstellingen/collectie-wisselingen/the-beanery-1965#sthash.iVtjqI82.dpuf>

¹⁵¹ Dos de las obras en las que nos centraremos están escritas en colaboración: *Tiranía del tiempo* (2005 en neerlandés, 2013 en español) y *Moresnet* (2011). La mayoría de las citas serán tomadas de la primera obra, en edición bilingüe, y la única traducida al español. Por ello, no se incluye el original (ya disponible en la edición de EDUVIM, 2013). Los ejemplos tomados de las demás obras serán citados en la lengua original (neerlandés o francés) con nuestra respectiva traducción.

individual por parte de un sistema de agujas y engranajes –regulados desde Greenwich– que materializa los límites del horario, las presencias y la regulación de la vida moderna.

Paul Pourveur (Amberes, 1952), com ya dijéramos, es un dramaturgo flamenco que vive en Bruselas y se define a sí mismo como bilingüe. A diferencia de Fabre y Lauwers, Pourveur no dirige sus obras, a las que escribe siempre por encargo, para diferentes compañías. Algunas de sus piezas también han sido representadas en Francia, Países Bajos, Alemania, en donde también ha dejado una fuerte impronta.¹⁵² Recientemente se estrenó una obra en Turquía *Shakespeare is dead, get over it!* (2002). En las entrevistas a Pourveur queda en claro su carácter radical en lo que respecta a la exigencia que plantea al espectador, su escritura es una apelación constante al lector/espectador. Quizá también, debido a su desempeño como docente, es quien más textos teóricos, conferencias y artículos ha escrito. Un ejemplo de ello es “Het soortelijke gewicht van Sneeuwitje” [El peso específico de Blancanieves], ensayo que da nombre a una antología de la obra más temprana de Pourveur (1996). En esta suerte de poética dice:

Al weet ik dat elke poging tot begrip erop neerkomt het soortelijke gewicht van Sneeuwitje te willen bepalen, dit wil zeggen, met “wetenschap” als bondgenoot de onvermijdelijke “mythevorming” te willen codificeren. Hierbij beseffend dat de toepassing van de wetenschap op de mythe een pragmatische denkstoornis is.”

[Sé que todo intento por comprender equivale a querer determinar el peso específico de Blancanieves, es decir, querer codificar la inevitable “mitificación” con la “ciencia” como aliada. Y eso pese a que soy consciente de que la aplicación de la ciencia al mito es un trastorno mental pragmático” (Pourveur, 1996: 390).

Podemos observar que en su obra Pourveur se propone cuestionar va a contrapelo de toda lógica y transgrediendo toda frontera de los géneros y los discursos. Para comprender el teatro de este autor pensamos en la incompletud inherente a su escritura, por la que expone la falta, la fisura, la contradicción. Si recordamos el mencionado croquis de Lukas Bärfuss, que piensa el texto teatral para la escena, como preciso e incompleto, Pourveur va un paso más allá, concibe

¹⁵² La dramaturga e investigadora alemana radicada en Ámsterdam, Alexandra Koch, ha realizado varios trabajos con Pourveur, de formación para jóvenes dramaturgos (Koch, 2012) y un trabajo de investigación para la revista Theater der Zeit (Berlín). Véase: Koch y Vorhaben, 2009.

el texto como una colección de incertidumbres, un camino hacia búsquedas individuales que cada espectador deberá completar, también dando cuenta del mundo fragmentado, incierto, que intenta exponer en su obra:

Voor wie Sarajevo wil vinden, heb ik slechts een kaart waarop wankelende zekerheden en veranderende onzekerheden staan. Evenals enkele hypothesen met beperkte levensduur, betrekkelijke waarheden en geloofwaardige beweringen. Verder staan er ook wetenschappelijke stellingen op, een sociologische studie een bescheiden aantal misplaatste persoonlijke opmerkingen en zelfs één jeugdherinnering.

Zoals het een hedendaagse toeschouwer betaamt, mag u het parcours zelf bepalen. U bent immers de toeschouwer op zoek naar de “verloren tekst”, de “verloren betekenis” die u zal trachten te vinden –met of zonder succes– doorheen deze tekst.

De uiteindelijke tekst is eigendom van de toeschouwer.

[Para quien ande buscando a Sarajevo, solo tengo un mapa en que figuran certezas vacilantes y versátiles incertidumbres, así como algunas hipótesis con una vida útil limitada, verdades relativas y aseveraciones verosímiles. Además, comprende proposiciones científicas, un estudio sociológico y una modesta cantidad de comentarios personales fuera de lugar, y hasta un recuerdo de infancia.

Como corresponde al espectador contemporáneo, puede elegir usted mismo el recorrido. Después de todo, es quien está en busca del “texto perdido”, el “sentido perdido” que intentará hallar, con o sin éxito, a través de este texto.

La versión definitiva del texto es propiedad del espectador] (Pourveur, 1996: 389).

Observamos la conciencia sobre el carácter histórico del texto en la referencia al “espectador contemporáneo”: Pourveur escribe para el público “de aquí y ahora”. Dice, en una entrevista:

Je leeft in een wereld en een politieke context en bijgevolg reageer je op iets wat je treft of raakt. (...). Tijdens de jaren negentig kreeg ik vaak te horen dat ik de zekerheden van de mensen onderuit haalde.

[Vivimos en un mundo y un contexto político determinados y, como consecuencia, reaccionamos a algo que nos toca o nos moviliza. (...). En la década de los noventa me dijeron a menudo que le derribaba las certezas a la gente] (Pourveur, s/f).

Este dramaturgo no aspira a una trascendencia o universalidad con su obra, sino a interpelar aquí y ahora a quien vive, como él, las experiencias de este tiempo. En sus obras hay constantes referencias a elementos de la actualidad más inmediata, los medios, los productos de venta masiva, las conversaciones banales y trascendentes, el rumor. Es decir que es consciente del tiempo en que vive y de las

problemáticas, y las expone, de manera particular, para interpelar al lector/espectador, como veremos más adelante. Una obra que podemos considerar emblemática, es *Shakespeare is dead, get over it!* (2002) la que contiene en el título una apelación directa al receptor acerca del llamado fin de los grandes relatos (Lyotard, 1979). *Survivre à la fin des Grandes Histoires* se llama una serie de conferencias que dictó en la Universidad de Lovaina y que fueron publicadas en 2015. Como ya mencionamos, creemos, con Tackels (2015) que la escritura contemporánea en el teatro está escrita desde y para la escena. Entendemos que es contemporánea esta escritura más allá de la fecha de escritura, como aquello que interpela hoy al espectador, que conmociona porque expone la problemática de la experiencia colectiva. Pourveur es un “écrivain de plateau” aunque no dirija sus obras, y escriba para que otros lleven su texto a escena. Lo es porque desde la escena ingresa a la escritura:

Als ik schrijf, hou ik me eerder bezig met het theatraal dispositief. Er is een podium aan de ene kant en zetels aan de andere kant. Op het podium staan 'levende' mensen – waardoor theater ook de enige kunstvorm is waar nog 'echte' mensen beleefd kunnen worden. Voor de rest wil ik niet weten wat de limieten zijn van een acteur, of hoe de regie of scenografie er zal uitzien. Ik bouw een tekst op als een taalkundig probleem, daarna gaat de regisseur er mee aan de slag.

[Cuando escribo me centro más bien en el dispositivo teatral. Por un lado, un escenario y por el otro, butacas. en el escenario hay gente “viva”, por lo cual el teatro también es la única disciplina artística en la cual se pueden vivenciar personas “de verdad”. Por lo demás, no me interesan los límites del actor, o cómo será la dirección o escenografía. Construyo un texto como problema lingüístico, luego se hará cargo el director] (Pourveur, s/d).

En ese sentido es interesante ver cómo Pourveur dice haber comenzado a escribir teatro. Refiriéndose a la década de los ochenta y a las compañías teatrales de Fabre y Lauwers, entre otros, expresa: “Ces compagnies ont alors ouvert la porte à des gens d'autres disciplines, pour amener un air frais au théâtre. C'est comme ça que j'y suis rentré.” [Estas compañías han abierto la puerta a personas de otras disciplinas, para traer un aire fresco al teatro. Así entré yo] (Pourveur 2015: 6). Agrega Pierre Piret en el prólogo a sus conferencias. “C'est, non par le texte, mais par la scène, la scène, contemporaine - ouverte au cinéma et aux technologies modernes - que Paul Pourveur vient à l'écriture théâtrale” [Paul Pourveur arriba a

la escritura teatral no a través del texto, sino a través de la escena, la escena contemporánea, abierta al cine y las tecnologías modernas] (2015: 7). Es decir que si bien escribe textos, los escribe desde aquello que ocurre en la escena, desde la interdisciplina, desde la conjunción de lenguajes artísticos y de lenguas nacionales. Por ello nos interesamos en cómo plantea el trabajo de la comunicación entre escena y público, y que en su aparente desinterés (o despreocupación) por puesta y escenografía en realidad está interpelando a directores y actores y es parte activa de la construcción de la obra.

El autor (2012, 2013) ha expresado muy vehementemente que no quiere ofrecer entretenimiento, y que se resiste a cualquier tipo de concesiones. Trabaja con la ambigüedad y el equívoco, la repetición y el silencio, la violencia en los grandes discursos, traza paralelismos entre los diálogos en contextos íntimos y genera más dudas que certezas. El mecanismo de escritura de Pourveur se define por ser una especie de introducción tanto a lo lúdico, cuanto al ensayo filosófico-estético, siempre para realizarse en escena. En sus textos quedan pocos de los elementos tradicionales dramáticos, desaparecen la fábula, el personaje, prácticamente no existen didascálicas ni parlamentos en el sentido tradicional. Sus búsquedas muy singulares atraviesan las fronteras de los géneros, y cada obra resulta de una investigación científica. Otra particularidad es que suele trabajar en colaboración, poniendo en cuestión también la construcción del autor, como veremos, sobre todo, en *Tiranía...* (2005) y *Moresnet* (2011). Pourveur da un paso más en sus innovaciones cuando parece no ofrecerle asidero al director, quien debe trabajar a menudo con textos en prosa, o dispuestos en verso, sin una figura designada para que pronuncie el texto. Esta escritura exige un director y actores activos para la interpretación o traducción a la escena de sus textos, ellos participan intensamente del proceso creativo que se ha plasmado en la escritura dramaturgica, y toman decisiones en muchos aspectos que no están pautadas por el autor/los autores del texto. En nuestra investigación determinamos las marcas de la virtualidad escénica –las que indican aspectos referidos a las puestas o aquellas que interpelan al director y actor u actores para el proceso de preparación de la puesta–

o bien señalamos las ausencias en los escritos de las convenciones para la escena, porque abren presencias y ausencias y múltiples posibilidades desde su propia flexibilidad, apertura o ausencia de indicaciones.

Pourveur toma elementos y mecanismos de la vida cotidiana, que el espectador reconoce como familiares, como son los medios de comunicación y redes sociales, la moda, el discurso publicitario, el discurso histórico, las imposiciones sociales (mandatos familiares, sociales, nuevas configuraciones de relaciones, roles y las exigencias cada vez más elevadas). Expone mecanismos de legitimación, normas e instituciones, dispositivos que normalizan el comportamiento y los vínculos. Castador (2012) analiza la propuesta del autor partiendo del concepto de dispositivo de Agamben, al cual nos remitimos:

... 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)

Esta categoría, tomada de Foucault y ampliada por el filósofo italiano, nos permite pensar el funcionamiento de la crítica que Pourveur realiza sobre todo discurso, todo sistema, al lenguaje mismo. Nos interesa de la definición de Agamben el vínculo que establece entre el *dispositio* latino que da origen a la palabra dispositivo y la *oikonomía*¹⁵³ griega (administración, palabra clave en la conformación teológica católica,¹⁵⁴ es decir, “un conjunto de praxis, de saberes, de medidas, de instituciones cuyo fin es gestionar, gobernar, controlar y orientan en un sentido que se pretende útil los comportamientos, los gestos y los pensamientos de los hombres” (2014:17).

¹⁵³ Ver Agamben, 2014, sobre todo, los apartados 4, 5 y 9 para el desarrollo del concepto de economía teológica y la relación que establece el autor con el capitalismo, en la misma línea de Benjamin con “El capitalismo es una religión”.

¹⁵⁴ El catolicismo es la religión históricamente predominante en Flandes y en sus artistas, recordemos las afirmaciones de Fabre y Lauwers al respecto: ambos se definen como no creyentes pero la influencia de los artistas católicos es la que predomina en su obra, como hemos visto.

Pourveur en *Tiranía del tiempo* utiliza precisamente el tiempo como dispositivo que regula gestos y conductas, al igual que el lenguaje, y que tuvo su origen cuando “hace millares y millares de años un primate (...) tuvo la inconciencia de dejarse capturar”:

sin pensarlo se toca el pecho (...)
y de pronto descubre algo que late debajo
de su mano desprevenida, algo
que lo deja pasmado:
una ...¡regularidad! Claro que aún
no existe una palabra para dicho fenómeno. (Pourveur et al., 2013: 91)

Volveremos sobre este ejemplo, aunque ahora nos interesa rescatar previamente la concepción de teatro como ese dispositivo que desestabiliza otros dispositivos, desde una mirada de la contemporaneidad (Agamben, 2008).

Michel de Certeau, de quien también se retoma el concepto de dispositivo, nos interesa para analizar la obra de Pourveur por la oposición que propone entre táctica y estrategia. Estrategia es el “cálculo de relaciones de fuerzas” que luego sirven “de base a un manejo de sus relaciones con una exterioridad distinta. La racionalidad política, económica o científica se construye de acuerdo con este modelo estratégico”. La táctica es, por el contrario:

Un cálculo que no puede contar con un lugar propio, ni por tanto con una frontera que distinga al otro como una totalidad visible. (...) Se insinúa, fragmentariamente (...) Lo hace en momentos oportunos en que combina elementos heterogéneos (...), pero su síntesis intelectual tiene como forma no un discurso, sino la decisión misma, acto y manera de "aprovechar" la ocasión (De Certeau, 2000: XLIX-L).

Esta táctica es la que Pourveur ejerce en sus obras en las que expone lo heterogéneo, fragmentario, y por la que el “practicante” (diría el pensador francés) construye “frases propias con un vocabulario y una sintaxis recibidos.”¹⁵⁵ En la composición de las piezas de Pourveur emerge una acumulación de dispositivos del

¹⁵⁵ Agrega de Certeau: “En lingüística, la "realización" no es la “competencia”; el acto de hablar (y todas las tácticas enunciativas que implica) no se reduce al conocimiento de la lengua. Al ubicarse en la perspectiva de la enunciación, propósito de este estudio, se privilegia el acto de hablar: opera en el campo de un sistema lingüístico; pone en juego una apropiación, o una reapropiación, de la lengua a través de los locutores; instaura un presente relativo a un momento ya un lugar; y plantea un contrato con el otro (el interlocutor [el espectador, agregamos nosotros]) en una red de sitios y relaciones” (2000: XLIII-XLIV).

capitalismo occidental actual: el tiempo, la tradición, la comunicación, el dinero, todo aquello que condiciona al sujeto en su relación con los otros, y en una apropiación singular de los discursos expone sus mecanismos y la incidencia en las relaciones entre sujetos. 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 son solitarias, incapaces de comunicarse y de establecer vínculos reales y tampoco pueden reapropiarse de los dispositivos sociales. Según Pourveur esa reapropiación sería “imposible”, y sus textos no proponen tampoco abandonarlos ni “utilizarlos del modo justo” (en Castadot, 2012), en un idealismo que sería incompatible con el pesimismo de sus obras y, a su vez, es coherente con la propuesta de Agamben respecto de cómo entender los dispositivos en la actualidad. Vemos cómo Agamben define el presente del siguiente modo:

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 los dispositivos comenzaron a proliferar, y 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 cuerpo cotidiano con los dispositivos? No se trata sencillamente de destruirlos ni, como sugieren algunos ingenuos, de usarlos en el modo justo (Agamben, 2014: 12).

Pourveur propone un desplazamiento en la exposición y en el uso de los dispositivos (el lenguaje, el teatro, los discursos). Si seguimos a Agamben para pensar la puesta en historicidad de los dispositivos, recordemos la definición de la contemporaneidad como “una singular relación con el propio tiempo, que adhiere a él y, a la vez, toma distancia (...) es aquella relación con el tiempo que adhiere a él a través de un desfasaje y un anacronismo” (Agamben, 2008). Es así como al exponerlos extrañados se desnaturalizan ciertos mecanismos, dispositivos y normas, permitiendo otro acercamiento, por fuera del canal institucionalizado. En sus obras, por ejemplo, no se observa un cierre, ni un final como elementos estructurantes:

L'on trouve en effet dans le travail de Pourveur sur la structure de la pièce une ouverture à la subjectivation, qui se fraie une voie dans la complexité même. La dissémination et l'éclatement, qui entraînent le sujet à la passivité, sont repris sur

un mode ludique pour proposer une relance des processus de subjectivation. La dramaturgie de la pièce exige en effet une implication et une participation.

[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] (Castadot, 2012).

Es decir, se lo hace activo al espectador desde la búsqueda de reconocimiento y la hacia 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” (Castadot, 2012). En este sentido nos interesa la presencia del recurso del humor en *Pourveur*. La tesis doctoral de Castadot (2013) analiza el humor en el teatro de Paul Pourveur y otros dramaturgos belgas. Acerca del recurso de la crítica a través de la risa (o del humor que no permite la risa, porque expone lo terrible), dice Castadot, retomando la tradición de Pirandello:

Les oeuvres de l’humoriste produisent sur leur public un effet d’ambivalence (...) la vraie représentation humoristique suscite un trouble, un malaise et une instabilité chez son public. Face à une situation a priori risible, l’humorisme a pour particularité de faire aussi percevoir ce que cette situation a de douloureux voire de tragique.

Las obras del humorista producen en el público un efecto ambivalente (...) la verdadera representación humorística suscita un desconcierto, un malestar y una inestabilidad en el público. Ante una situación que a priori despierta la risa, el recurso del humor tiene la particularidad de despertar la percepción de que la misma es dolorosa e incluso trágica.) (Castadot, 2013: 24).

La desestabilización a través del humor es exponer al lector/espectador a una situación en la que debe decidir qué actitud tomar, es exponerlo a ciertos límites e interrogarlo acerca de su rol. Dicho cuestionamiento en *Pourveur* se da en todos los planos. Cuestiona, como ya hemos dicho, el límite de lo tolerable y lo risible. la tapa de *El peso específico de Blancanieves* es una adolescente con el torso desnudo, con la mirada fija en la cámara, una especie de “Lolita” muy perturbadora que

inquieta¹⁵⁶. Este recurso predomina en este teatro que extraña porque expone el mecanismo, la ironía. En el análisis de las obras señalaremos algunos ejemplos. Entendemos la ironía (filosófica) como lo propone Susana Gómez, “como una *actitud* hacia el otro, destinada a mostrar las incoherencias e incorrecciones, no por sí mismas sino para generar un conocimiento a través de ellas. La ironía filosófica no es, pues, risible”. (Gómez, 2014: 92). Es la ironía que no genera risa porque revela algo terrible. En este desplazamiento se da una cesura del sentido, un corrimiento que genera en el espectador una incomodidad que moviliza, al no poder reír.

En las próximas páginas nos detendremos principalmente en tres obras de Pourveur: *Shakespeare is dead, get over it!* (2002), *Tirannie van de tijd/Tiranía del tiempo* (2005, y en español: 2013) y *Moresnet* (2011). Además, nos referiremos a ejemplos puntuales tomados de *Plot your city* (2012) y *L'abécédaire des temps (post)modernes* (2012).

Shakespeare is dead, get over it!

El texto de Pourveur que más ha trascendido dentro y fuera de *Bélgica es Shakespeare is dead, get over it!* [*Shakespeare está muerto, ¡superalo!*] (2002). Desde su estreno en 2002 la obra ha sido representada numerosas veces: de 2002 a 2005 en los Países Bajos; 2011 en París, 2012 en Erlangen, Alemania; 2016 en Giessen, Alemania; 2016-2017 en Bruselas, Londres, Budapest; también en 2016-2017, por otra compañía, en Esmirna, Turquía. En cada caso varía el elenco entre dos y cinco actores y/o actrices, como veremos más adelante. El título está en inglés y Esta reflexión o poética actualiza la problemática de la escritura dramática, la tradición.¹⁵⁷ El texto

¹⁵⁶ La fotografía se titula *Eva* (1978), y se trata de una obra de la fotógrafa Irinia Ionesco, que retrató a su hija, Eva, entre la edad de cuatro y doce años en poses de alto contenido erótico. Toda la obra de la artista fue muy cuestionada por la exposición y sexualización de una niña. La imagen remite también a las fotografías de niñas de Lewis Carroll, y, por supuesto, a la Lolita de Nabokov.

¹⁵⁷ En las puestas en alemán y neerlandés y en las reseñas y críticas sobre la obra no se consideró necesaria la traducción del título. Solo un medio francés lo hizo: « Shakespeare is dead, get over it ! (littéralement : Shakespeare est mort, passe à autre chose !) » Lo cual da cuenta de la relación de los hablantes de lenguas germánicas, más emparentadas con el inglés, por lo cual resulta su comprensión posible, más transparente, pero también remite a una política de los países que consideran imprescindible hablar la lengua “global”, la del mercado. El medio francés no supuso que sus lectores comprendieran el texto sin traducir o bien su perspectiva se considera en relación

apenas tiene algunos diálogos, tampoco es un monólogo extenso. Describiremos brevemente las líneas narrativas y luego la forma de la obra. En la Inglaterra del siglo XVII un joven da muerte a un gamo en las tierras de un noble. William sabe que si es descubierto esto le significa la pena de muerte y huye a Londres. Allí comienza a trabajar en un teatro limpiando establos, y con el tiempo se convierte en actor y luego autor y director. William, en el siglo XX tiene un trabajo bastante aburrido en la multinacional GAP y es a la vez un “antiglobalista” que asiste a todas las marchas de protesta contra la globalización, la explotación del hombre y el calentamiento global. Anna es una actriz fanática de Shakespeare que ha tenido papeles secundarios en casi todas las obras de su autor predilecto, mientras que Anna, en el siglo XVII es la esposa de Shakespeare.

En sucesivos encuentros y desencuentros entre los William y Anna contemporáneos se alterna pasado y presente, se continúan las vidas de los homónimos en el tiempo y, a su vez, se reflexiona sobre el teatro, la idealización y la mercantilización del arte y la tradición. Se ataca la explotación del hombre por el hombre y la construcción de grandes relatos, que se cuestionan exponiendo contradicciones y ofreciendo historias alternativas, con consecuencias absurdas. Un ejemplo de ello es que, dado que Shakespeare se convirtió en un genio del teatro por matar un gamo, tal como sostiene la obra, un animal se sacrifica en cada puesta. En el texto corrido –es decir, no en una nota al pie– leemos: “Voetnoot: telkens er in de wereld een opvoering van Shakespeare plaatsgrijpt, sterft er een damhert Een damhert – nota bene het sierlijkste hert in Europa.” [Nota al pie: cada vez que se representa una obra de Shakespeare en el mundo, muere un gamo. Nótese: un gamo, el cérvido más elegante de Europa]¹⁵⁸. (Pourveur, 2002: 19). O:

Margaret Thatcher y Ronald Reagan confundieron al poeta John Milton con el economista Milton Friedman, y se convirtieron en defensores del liberalismo económico por no leer poesía. Ana se hace fanática de Shakespeare sólo porque entre los tres únicos libros que había en su casa paterna, *El capital* de Marx, la

con una política lingüística más ‘nacional’. Resulta ilustrativo este hecho para pensar la recepción de las obras de teatro en las que se presupone que el lector/espectador comprende las otras lenguas. (Véase <http://www.theatre-contemporain.net/textes/Shakespeare-is-dead-get-over-it-Paul-Pourveur-7249/mises-en-scene/>)

¹⁵⁸ Este “sacrificio de un animal” ha sido retomado en todas las puestas y ocupa un lugar central en la mayoría de ellas, como veremos luego.

Biblia y las obras completas del bardo de Avon, optó por leer el tercero (Pourveur, 2002: 23).

En un texto casi sin marcas ni acotaciones leemos sucesivamente diferentes escenas en que se nos da cierta información, nunca completa, ni exenta de contradicciones. Finalmente, tras ilusiones y desilusiones amorosas, engaños, ambos mueren: Anna se suicida arrojándose con su auto destartado a un canal en Bruselas, William incendia el Globe Theater en Londres y muere como consecuencia de las heridas provocadas por el fuego. Todo el texto está escrito en prosa poética o verso libre, cada bloque de texto está separado por una serie de frases que funcionan como estribillos en verso, o bien por una serie de palabras en inglés, que parecen estructurar el texto en una reflexión hecha en la lengua de Shakespeare. En él, estas palabras, en mayúscula sostenida, están escritas siempre a ambos lados de la hoja, en color azul, tal como podemos observar en la siguiente página en el manuscrito facilitado por el autor, dado que la obra no ha sido editada nunca en neerlandés.

RECONSTRUCT

DECONSTRUCT

Todas las palabras alternan entre el prefijo RE y DE: RELOAD DELOAD / REMYTHOLOGIZE, DEMYTHOLOGIZE / REPOSTMODERN DEPOSTMODERN / RESIZE DESIZE / REWRITE DEWRITE / RECONSTRUCT DECONSTRUCT / RECALIBRATE DECALIBRATE / REASSEMBLE DEASSEMBLE / REDRAMATIZE DEDRAMATIZE / REWIND DEWIND / REINTERPRET DEINTERPRET / REPLUG DEPLUG (Pourveur, 2002)

El lector se confronta con esta ruptura visual en un texto ya muy fragmentario, un cuerpo heterogéneo. Asimismo, si observamos la puesta en página vemos la disposición de párrafos en prosa, algunos versos libres, cuyas palabras están separadas por barras, las palabras en inglés. En la siguiente página podemos observar un ejemplo de dicha puesta en página.

Hoe dan ook.
Herstel/Mijn wereld.
Denkt hij /zij/het.
Herstel/hem/haar/het.
Verhelpen/Rechtzetten/Corrigeren.
Als na een headcrash.
Herstel/Mijn wereld.

Leef proper, denk aan de volgende.

REWIND

DEWIND

William weet dat hij er niet aan zal ontsnappen. Hij zal en moet de 540 minuten durende 'Koningsdrama's' van nog altijd Shakespeare doorworstelen.

Iedereen moet deze voorstelling gezien hebben: de ultieme voorstelling van Shakespeare, die niet alleen alle andere voorstellingen van Shakespeare zal doen verbleken, maar ook de bloedige, chaotische jaren '90 zal verklaren.

Dat staat alleszins in het programmaboekje.

Verder staat er nog: 'Hoe kan ik' - de regisseur aldus - 'de tekst naar mij toe halen en toch aangeven dat de onderstroom van alle tijden is? Nogmaals kort samengevat: de Koningsdrama's waren brandend actueel voor de Elisabethanen, en zijn brandend actueel voor ons en zijn dat ook voor ons' - waarschijnlijk een zelffout -. 'Maar waarom zijn de toneelstukken van Shakespeare zo brandend actueel?' vraagt de regisseur, Alexis, zich af.

'Het woord 'brandend' is hier duidelijk het sleutelwoord,' vermoedt William.

Na 1 uur valt William tijdens deze tweede poging niet in slaap.

Na 2 uur dommelt William evenwel in.

Tijdens de tweede pauze loopt William opnieuw weg. Laat een briefje achter voor Anna waarop staat: 'Ik heb hoofdpijn.'

En opnieuw bedoelt hij: 'Veel eer wil ik mij nu op intervaginale snelwegen bevinden.'

RECOMMEMORATE

DECOMMEMORATE

23

Herinnert iemand zich het dambert nog dat koelbloedig werd neergeschoten door Shakespeare?

Het dambert verliest bloed.

Eerst 10 druppels - wat redelijk is.

Dan 70 druppels - wat minder redelijk is.

Uiteindelijk 494 druppels - want ronduit belachelijk is.

Intussen vlucht Shakespeare naar Londen.

Twee mogelijke vluchtroutes.

Post scriptum: de wraak van de damherten is gruwelijk. Soms wordt Shakespeare bezweet wakker. Hij droomt dat hij alleen op de wereld is - een wereld zonder toeschouwers. Een nachtmerrie voor een toneelschrijver.

REPOSTMODERN

DEPOSTMODERN

5 augustus. Alweer.

In San Salvador leggen 150 werknemers, waaronder ook kinderen, het werk neer. De bedrijfsleider dreigt met bloedvergieten indien het werk niet wordt hernomen. Het gaat om een illegale fabriek die T-shirts produceert voor onder andere Gap.

5 augustus.

Naomi en Noreena belogen samen met duizenden andere mensen tegen de 'sweatshops' van Nike, Disney, Mattel en Gap, die hun rijkdom en macht vergaarn dankzij een systeem van smerige fabrieken in derdewereldlanden, systematische uitbuiting van kinderen en vrouwen, onmenselijke arbeidstoestanden.

5 augustus.

Anna is afwezig van het heden. Ze neemt een 'bedenk-tijd'.

Ze bevindt zich in 1962.

In '62 wordt Marilyn Monroe dood verklaard.

In '62 wordt Shakespeare terug springlevend verklaard.

In '62 zingt Sylvie Vartan 'Quand le film est triste'.

24

El trabajo con la tipografía abre la posibilidad a un tipo de lectura diferente, que intenta reflexionar acerca del texto mismo, una puesta en abismo para el director y actores de la puesta, dado que el texto no se ha escrito para publicar. Pourveur interpela aquí al hacedor de teatro. Recordemos que Lauwers y Fabre, por el contrario, editan las obras después de la puesta para replicar la materialidad de la palabra en escena, en el papel. En el caso de Pourveur, dado que la obra no está pensada para la publicación, queda claro su trabajo con el texto como “cuestión lingüística” y la interpelación al director de teatro “que se hará cargo”, como ya citamos anteriormente. Veremos más adelante algunos ejemplos de cómo se trasladaron estas problemáticas a diferentes puestas.

A su vez, siguiendo a Suchet, señalamos que se trata de un texto heterolingüe, en el que las palabras en otra lengua están destacadas con una marca (*saisie*) clara: se trata de otro tipo de escritura, fuera del texto de la obra. Están en la lengua del escritor muerto, cuya muerte hay que superar: *Get over it!* Un imperativo que se asemeja a un *slogan* publicitario. En el texto abundan las referencias a productos comerciales de multinacionales: la mencionada GAP, Coca-Cola, Microsoft, Starbucks... Empresas que venden sus productos en inglés, que es la lengua del arte devenida medio de mercantilización. En ese sentido, ha muerto la tradición

literaria: ahora sólo se utiliza el inglés para vender algo, no para conmover. Y hay que superarlo, como se hace con un trauma, o un duelo.

Se critica así tanto la idealización de obras clásicas como la mercantilización del arte. Shakespeare y el teatro The Globe se convierten en una suerte de “Disneylandia” que William llama “la cursi Stratford-on-Winnie-the-Pooh”, para gran indignación de Anna. Allí lo único que interesa es brindar un paseo a turistas y fanáticos del autor, y ganar dinero.

In 1800 brachten 700 toeristen een bezoek aan het geboortehuis van Shakespeare.
In 1850: 2.500.
In 1900: 30.000.
In 1950: 150.000.
In 2002: 550.000 bezoekers, plus William en Anna.

[En 1800, 700 turistas visitaron la casa natal de Shakespeare.
En 1850: 2.500.
En 1900: 30.000.
En 1950: 150.000.
En 2002: 550.000 visitantes, más William y Anna] (Pourveur, 2002: 25).

Como dice Castadot, Pourveur “... s’insurge contre l’image du théâtre véhiculée par l’absolutisation d’oeuvres classiques. Il dénonce l’effet sclérosant du culte du répertoire sur la création théâtrale.” [... se subleva contra la imagen del teatro vehiculizada por la absolutización de obras clásicas. Denuncia el efecto anquilosante del culto al repertorio en la creación teatral] (Castadot, 2010: 52). Esto es expuesto con la ironía frecuente en las obras de Pourveur: tras “pisar las baldosas sobre las que caminó Shakespeare” Anna se siente tan enamorada de William que le dice por primera vez que se quiere casar con él. El fetiche contemporáneo del arte institucionalizado se convierte en producto, de este modo, lo más trascendente de la visita al teatro The Globe es comprar en la tienda de *souvenirs*.

La estrategia se repite en muchos planos en *Shakespeare...: Margareth Thacher y Ronald Reagan niños se convierten en liberales porque confunden al poeta John Milton con el economista Milton Friedman y leen al segundo en lugar del primero, “para una tarea escolar”*. Es decir, siguiendo la teoría del caos y socavando ideas estratificadas del imaginario social, el dramaturgo expone que no existe la causalidad, ni la historia, ni la linealidad. Cuestiona todo preconcepto y la visión

estratificada tambalea; la forma de sus obras son coherentes a dicha visión de mundo, una visión que da cuenta de un país complejo y de un mundo globalizado y caótico:

5 augustus.

Margaret, een kruideniersdochter en Ronald, zoon van een bloemist, moeten van hun leraar een gedicht lezen van Milton. (...) Margaret en Ronald vergissen zich echter van 'Milton'. In plaats van John Milton's 'Paradise lost' halen ze 'Free to choose' van de econoom Milton Friedman uit de rekken. Ze lezen dus niet over God en over Adam die zich slaafs onderwerpt aan Eva, wat een zonde is omdat Eva duidelijk een inferieur wezen is. Ze lezen daarentegen over de markt die God is. De markt bepaalt het succes of debacle van munteenheden, bedrijven, individuen en maakt geen onderscheid tussen mannen en vrouwen, omdat het enige wat er toe doet geld is.

[5 de agosto.

La maestra les dice a Margaret, la hija de un almacenero, y a Ronald, el hijo de un florista, que lean un poema de Milton. (...) pero Margaret y Ronald se equivocan de 'Milton'. En lugar de leer el *Paraiso perdido* de John Milton, sacan de la biblioteca 'Free to choose' [Libre para elegir] del economista Milton Friedman. Es decir que no leen sobre Dios, y Adán que se somete servil a Eva, lo cual es un pecado porque Eva evidentemente es un ser inferior. En cambio leen acerca del mercado que es Dios. El mercado determina el éxito o la debacle de las unidades monetarias, empresas, individuos y no hace distinción entre hombres y mujeres, porque lo único que importa es el dinero] (Pourveur, 2002, 4).

Como ya dijimos, Pourveur no echa luz con sus obras sobre el caos, lo expone, construye una red de relaciones imprevisibles con nuevos interrogantes. “para abrazar la incertidumbre,” con las contradicciones y anacronismos que se multiplican. En este caso, el libro de Milton Friedman (1912-2006) fue publicado en 1980, un año después de que Margareth Thatcher (1925-2013) asumiera el gobierno de Gran Bretaña. Evidentemente es imposible que los “niños Margareth y Ronald” lo hubieran leído en la infancia. Ronald Reagan (1911-2004) incluso participa en uno de los capítulos de la serie televisiva basada en dicho libro de Friedman.

Ya anticipamos que para Pourveur el texto para la escena es un entramado –o un mapa– que el lector/espectador recorre, tomando decisiones o dejándose llevar por impulsos o estímulos, componiendo un camino singular (van Muylem, 2012b). Esto nos recuerda la concepción que propone Bärffuss del texto dramático como mapa o croquis: “Debe ser incompleto, pero allí donde señala algo, ser preciso en la denominación de los puntos de referencia en el terreno. El terreno teatral es la

totalidad de espacios en blanco en una consciencia cualquiera” (Bärfuss, s/d). El dramaturgo suizo tiene una estética mucho más cercana a lo dramático que Pourveur, y piensa en el dato preciso de la “denominación” del “dato” (*Angabe*); asimismo, la imagen del “croquis” evoca a la incompletud de un texto dramático que debe ser realizado en la escena, sin embargo, la idea de mapa y croquis nos interesa para pensar en el ejercicio que debe realizar el receptor de la obra, también del director al pensar la puesta (“luego se hará cargo el director”, Pourveur, s/d), y de la preeminencia del blanco, en estéticas más radicales.

Pourveur entiende el teatro como un intento de traducir “la complejidad y las interferencias” de la realidad occidental actual” (en Castadot, 2012). Sus obras no echan luz sobre el caos de nuestro mundo, exponen el caos, con la red de relaciones imprevisibles que van tejiendo la trama él dice: “La evolución de la humanidad es la evolución del interrogante” (Pourveur, 1996: 414). En este sentido pensamos con Trastoy (2009 y 2012) que el teatro es un tipo de traducción que permite descubrir, revelar mecanismos y dispositivos, exponer las interpretaciones (que en la obra *Shakespeare is dead...* se señalan con los términos en inglés: se deconstruye y reconstruye, “desmitologiza” y “remitologiza, se “desescribe” y reescribe, , se “desinterpreta” y reinterpreta: aquello que hace el dramaturgo y que le exige al director, es también lo que la puesta expondrá ante el público, el espectador deberá participar en este trabajo, en que estas consignas son las alternativas que tanto teatrista como espectador deberán elegir para hacer su recorrido singular por la obra, tal como propone Pourveur.

Dado el carácter autorreflexivo de los textos estos pares de palabras presentan aspectos de la poética de Pourveur, quien, además, la considera “su obra más lograda” (Pourveur, 2013). Es interesante que tanto en el título de la obra, y en estas palabras estructurantes se haya utilizado siempre el inglés, y una de las pocas “acotaciones” también están en la misma lengua: “Verpleegster -enters de room” [Enfermera – enters the room]. La indicación de la figura está en neerlandés y la descripción de la acción en inglés. Es decir, tanto la apelación directa al lector-espectador en el título y en las palabras estructurantes, que pueden ser entendidas

como imperativo, están en inglés, interpelan desde esa otra lengua. Es como si fuera necesaria una distancia aún mayor, un extrañamiento en aquello que se dirige directamente al espectador o el director de la obra (en el caso de la acotación). Asimismo, como ya dijimos, el inglés en la obra es la lengua de Shakespeare, y también esa esa tradición caduca que se iguala al mercado y está consonancia con las leyes del liberalismo económico que nos convierte en productos y mercancías. Estas frases son entonces mecanismos para activar la mirada, los trampantojos, los “espejos de aumento que permiten percibir la heterogeneidad constitutiva de las lenguas” (Suchet, 2014: 16).

El William contemporáneo es un militante que asiste a marchas “contra la globalización”, aunque trabaja para que la mercadería de GAP “se distribuya de manera óptima”. Al ver que Anna compra una remera del Globe Theater que en la etiqueta dice “Made in San Salvador” “siente un escalofrío al pensar que fue confeccionada por niños” y “le exige que la devuelva” (Pourveur, 2002: 24). En ese contexto, luego se describe una manifestación contra fábricas ilegales de GAP que fabrica remeras en San Salvador “contratando niños y mujeres maltratados” (32). Pourveur expone la contradicción de los discursos y actos, y los conflictos en que entran los diferentes dispositivos “que normalizan el comportamiento y los vínculos” Castador (2012). Esa ambigüedad –que suele ser propia de algunos discursos occidentales que se piensan comprometidos con la realidad– es expuesta con todas sus contradicciones, planteando interrogantes y proponiendo nuevas perspectivas y nuevos recorridos singulares por los espacios.

Los recorridos por la ciudad o el mapa y la ciudad como superficies

William, Anna y todas las figuras secundarias que aparecen en *Shakespeare...* viven en la ciudad, ese es el espacio que recorren, que los condiciona en su andar y que también intervienen y modifican. Es el espacio del ciudadano occidental contemporáneo con quien intenta establecer una comunicación Pourveur a través

de sus obras. Al igual que en el caso de Fabre y Lauwers, las obras de Pourveur se representan en teatros urbanos, en ciudades complejas, heterogéneas, conflictivas. Bruselas, la ciudad en que vive Pourveur, es la ciudad que recorren William y Anna. De Certeau describe a Manhattan como un espacio formado por “una variedad de texturas donde coinciden los extremos de la ambición y de la degradación, las oposiciones brutales de razas y estilos, los contrastes entre los edificios creados ayer, ya transformados en botes de basura, y las irrupciones urbanas del día que cortan el espacio” (de Certeau, 2000, 103). Lo mismo puede aplicarse a Bruselas, “el almacén repleto de mercadería en mal estado” (Schaevers, 1998), en donde 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, 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 (van Muylem, 2016c). La ciudad que condiciona al habitante, moldea el pensamiento, direcciona los discursos. Dice Anna, que suele encarnar en *Shakespeare*... la voz más afín a la tradición cultural:

Ik heb ooit wel eens een relatie, een verband gehad met de meeste delen van de stad en daardoor ontstaan herinneringen, betekenissen. En naarmate de jaren verstrijken, ontdek ik nieuwe delen of bezoek ik bepaalde delen van de stad opnieuw en daardoor ontstaan nieuwe of andere lagen herinneringen en betekenissen. Het is dankzij al die herinneringen en betekenissen dat ik argumenten vind om het leven toch maar als zinvol te ervaren. In feite is het verzameld werk van Shakespeare een gebruiksaanwijzing om een bepaald begrip van de wereld te verkrijgen en dit stelt me in staat om adequaat te functioneren,’ concludeert Anna.

[Tuve alguna vez una relación, un vínculo con la mayoría de las partes de la ciudad, por lo cual se generan recuerdos, significados. Y a medida que pasan los años, descubro o visito nuevas partes de la ciudad y de ese modo se generan nuevos recuerdos o significados, o nuevas capas de recuerdos o significados. Gracias a dichos recuerdos y significados encuentro motivos para saber que la vida tiene sentido. De hecho, las obras completas de Shakespeare son un manual

de instrucciones para adquirir una determinada concepción de mundo y eso me hace capaz de funcionar adecuadamente— concluye Anna] (Pourveur, 2002: 15).¹⁵⁹

El vínculo real ha sido sustituido por el recuerdo, la relación con la ciudad la tuvo en el pasado “alguna vez”: la memoria otorga significados, para recorrer el espacio, para “funcionar de manera adecuada” necesita un manual de instrucciones. La crítica a los condicionamientos a través de los discursos es muy evidente en este parlamento. De Certeau opone en la ciudad a caminantes y mirones. A los primeros que andan por lo bajo, no se los ve, y, sin embargo, pueden recurrir “a la astucia de Ícaro” para hacer recorridos alternativos, usando tácticas para eludir la planificación urbana, sabotear discursos, crear atajos. Estos *Wandersmänner*, “cuyos cuerpo obedece a los trazos gruesos y a los más finos [de la caligrafía] de un "texto" urbano que escriben sin poder leerlo” (De Certeau, 2000: 105). Se trata de una ciudad ilegible en ese andar. A ello se opone el mirón, “el punto máximo de la pasividad que caracterizaría al consumidor, constituido en mirón (troglodita o itinerante) en una ‘sociedad del espectáculo’” (44). Ser sólo este punto vidente es la ficción del conocimiento (144). La respuesta de William a la afirmación de Anna es la siguiente:

‘Kan ik dan geen gebruiksaanwijzing zijn om adequaat te functioneren?’ wil William vragen, maar uiteindelijk zegt hij haar: ‘Maar de stad is een bezette stad, ingepalmd door bewakingscamera’s die het doen en laten van de mensen volgen en verminkt door de talloze publiciteitsborden. Alle bruikbare plekken in de stad worden opgekocht door de merken, die op een schreeuwerige manier hun idee voor een betere wereld trachten te verkopen, recepten voor een gelukkig bestaan. De stad moet heroverd worden. Ik loop altijd met spuitbussen rond en waar ik ook kan, verander ik de boodschap van de publiciteitscampagnes. Ik kaap als het ware de betekenissen, verander de geplande herinnering die de bedrijven of multinationals graag willen achterlaten.’

[“¿No puedo ser yo un manual de instrucciones para funcionar adecuadamente?” querría preguntarle William, pero opta por decir:
—Pero la ciudad es una ciudad sitiada, dominada por cámaras de vigilancia que controlan cada paso de las personas, y desfigurada por innumerables afiches publicitarios. Todos los lugares utilizables de la ciudad son adquiridos por las marcas que intentan vender a los gritos su idea de un mundo mejor, recetas para una existencia feliz. Debemos reconquistar la ciudad. Yo siempre ando con

¹⁵⁹ En su trabajo sobre Mayorga, Robert March retoma la propuesta de Bárcena, quien sostiene que “hablar de ciudad es hablar de un ‘recuerdo organizado’, que aseguraría a cada uno de los ciudadanos que su vida depende de la ciudad en la medida en la que éstos estén expuestos en ella. La ciudad como un ‘escenario de aparición’ donde ‘la actividad política depende de la posibilidad del ciudadano de «compartir palabras y actos»” (March, 2014: 317). En ese sentido nos interesa la mirada del dramaturgo Pourveur sobre la ciudad que habita.

aerosoles y donde puedo, cambio los mensajes de las campañas publicitarias. Sesgo los significados, modifíco recuerdos planificados que quieren dejar las empresas o multinacionales] (Pourveur, 2002: 16).

La intervención activa del espacio urbano al parecer devenido puro mercado, es propuesto desde la sumatoria de capas que intervienen los discursos existentes. “Cambiar los mensajes de las campañas publicitarias” es la táctica que plantea De Certeau, lo que Barthes llama “agregar el cascabel”: es decir, crear una cesura, una conmoción, “una fisura en la costra de los lenguajes (...) romper la continuidad de los tejidos de las palabras, alejarse de la representación sin anularla” (2009: 363). Cambiar la perspectiva, descentrar la mirada, alterar la lengua, agotarla. En la puesta de la compañía bruselense *Le groupe sanguin de Plot your city* (2011, estreno en francés: 2014), los actores tartamudean, la imagen se congela, como si se congelara la escena, “saltara” el disco, o se tildara el reproductor, en un gesto que hace el actor con su cuerpo, con su voz, quien así imita a la máquina. O imita la distorsión que la máquina hace con su voz.¹⁶⁰ En *Tiranía del tiempo*, una figura dice:

El futuro posible se convierte en pura improbabilidad. Atrapado en el “ahora”. El “ahora” estático se ha convertido tan sólo en un ruido ensordecedor, que resuella, suspira, se queja, chilla. Ya no sé si percibo los instantes en el orden correcto. Tal vez percibo todo al mismo tiempo (2013, 41)

En dicha obra, en “el pliegue del tiempo” en que se ha detenido todo, se repiten los ruidos del tren que llega a la estación. Sólo queda el cuerpo, porque los personajes en el andén no hablan sino que “sus pensamientos se dispersan como nómadas por el andén 2” (25). Dice/piensa “Él3”, en un monólogo que se extiende por 5 páginas:

El ruido de fondo a mi alrededor se desvanece. Los únicos sonidos que puedo percibir provienen de mi cuerpo. Y, sorprendentemente, comienzan a asemejarse a los ruidos de la estación. Un cuerpo que resuella, suspira, se queja, chilla. (...) No estoy en ningún lugar y estoy en todos: inmóvil, estático. Me he tornado inmodificable en una inconmensurabilidad silenciosa. Provocar el movimiento. Con sonidos. Sonidos graves, apagados, como el sonido de un reloj para fichar al introducir la tarjeta. Un movimiento es lo que hace posible un futuro. Aunque sólo sea un movimiento pequeño. Pero ya nada hace ningún ruido, ningún sonido, excepto... mi cuerpo, que resuella, suspira, se queja, chilla. (Pourveur et. al: 2013: 39 y 41).

¹⁶⁰ Un ejemplo de ello se puede ver en el sitio web de la compañía: <http://www.legroupesanguin.be/>

Este recorrido por la repetición, por los sonidos, invita a un recorrido por su disposición tipográfica, espacial, en el papel (la alternancia entre prosa y verso libre), y por los juegos sonoros en la puesta en escena: un lenguaje fragmentado e intervenido por otros dispositivos lingüísticos y espacios visuales.

Las puestas en escena. Diferentes lecturas y perspectivas

Haremos una breve mención a algunos aspectos que nos interesa destacar de las diferentes puestas en escena, resultado de un trabajo de dirección activo y creativo. Todas las puestas comparten la falta de re-presentación: los hechos no transcurren delante del público, porque el texto no se convierte en acción. En diferentes puestas observamos modos diversos de relacionarse con el texto. En la versión neerlandesa (2002-2005) dos mujeres están paradas todo el tiempo en una escena despojada, y dicen el texto en forma alternada, escenificando algunos diálogos (imagen 67). En la versión parisina (2011), el escenario está dividido en boxes con micrófonos y auriculares, simulando una suerte de estudio de grabación (imágenes 68 a 71). Dos actores y dos actrices dicen el texto, a veces sentados en los boxes, hablando al micrófono, otras delante de los boxes, dialogan o monologan. El texto es dicho en forma continua, sin interrupción y casi sin crear intercambios en el diálogo. Esta disposición remite de modo material al carácter fragmentario del texto: en un estudio de grabación se registran voces o instrumentos por separado, es indistinto el orden en que se dice/graba, luego quien edita combina las partes, modifica electrónicamente el material. Si el texto de *Pourveur* se construye como un collage, en la puesta se subraya esta construcción y, a su vez, se expone la falta de comunicación entre las figuras. En la versión puesta en el teatro municipal de la ciudad de Erlangen, Alemania (2012), los portavoces del texto son un hombre y una mujer. En la imagen 72 vemos un ciervo (en lugar del gamo) de plástico con un cuello isabelino, que permanecerá todo el tiempo en el centro de una escena en que predomina lo kitsch y en que se dicen los jirones de discursos mientras se escribe

sobre las remeras blancas de los actores como si fueran pizarras. Es interesante que se haya optado por incluir el texto como elemento visual.

El texto también ocupa un lugar central en la puesta de Leporello, en Bruselas, Budapest y Londres (imagen 73). Vemos todos los nombres propios proyectados en mayúscula sostenida, detrás del actor y la actriz. En la versión de la ciudad de Giessen se trabaja la idea de collage en un enorme miriñaque al que se le adhieren fotografías de los actores (dos mujeres, un hombre) de la puesta. Vemos (en la imagen 75) cómo se colocan las fotografías sobre la estructura, y (en la imagen 74) cómo esta colección de imágenes, recuerdos, discursos, portados por la actriz, se interpone entre William y Anna. En la versión turca, en Esmirna (2016), por último, también son un hombre y una mujer los actores quienes, sentados a la mesa, le relatan al público los acontecimientos, ayudados (como vemos en la imagen 77), por fotografías. Nos interesa la imagen del afiche, en que observamos un *graffiti* con la cara de Shakespeare, que nos recuerda las intervenciones que propone William en la ciudad (imagen 76), o sea, intervenirla con aerosoles.¹⁶¹ En todos estos casos, estamos ante lo que Fobbio (2016c) define como un “decir monologal”:

... un decir que excede el monólogo y define un discurrir extenso, total y fragmentado, construido para decir en voz alta, por uno o por muchos, en simultáneo, en contrapunto, a coro, considerando la sonoridad, el ritmo, la musicalidad de las palabras.

Interesa pensar la relación entre el teatro flamenco y las búsquedas en el teatro argentino, para ello retomamos el trabajo de Fobbio, quien agrega que Rodrigo García, argentino radicado en España “reconoce en su producción ‘largos parlamentos, monólogos que a veces parecen que no son teatrales”, como “sacados de un libro de filosofía o de una novela’. En *Gólgota picnic*, lo dramático incorpora recursos de la poesía y de la narrativa, sin más convención teatral que una sola acotación escénica. Estamos ante un discurrir que reescribe, se apropia, es autorreferencial, autorreflexivo (Fobbio, 2016c). Observamos las coincidencias entre Pourveur, con una escritura muy similar en ese sentido a García.

¹⁶¹ La imagen nos recuerda a las intervenciones de “Banksy”, el artista británico quien se ha hecho conocido por sus estenciles y grafitis, de espíritu contestatario.

Tiranía del tiempo

La segunda obra en la que nos detenemos es *Tiranía de tiempo*. Para este proyecto, Pourveur convocó a dos autores flamencos a trabajar con él. Por un lado, requirió la colaboración de un autor con amplia trayectoria y reconocimiento por su escritura y trabajo en investigación y docencia en la Universidad de Gante: Stefan Hertmans (Gante, 1951). Hertmans ha publicado novelas, poesía, obras de teatro y ensayos filosófico-poéticos. Por otro lado, convocó a la joven dramaturga e investigadora Claire Swyzen (Rabat, Marruecos, 1973), actualmente docente en la Universidad Libre de Bruselas (Vrije Universiteit Brussel). Los tres dramaturgos escribieron la obra a partir de una investigación y el objeto de estudio fue un acontecimiento histórico: en 1894 el anarquista francés Martial Bourdin prepara un atentado contra el Observatorio de Greenwich, y muere antes de concluir su plan, con el estallido prematuro de la bomba.¹⁶² Este hecho puede verse como un ataque simbólico a la ‘tiranía’ de la universalización de principios occidentales eurocéntricos, por atacar al reloj madre, al normalizador, que controla los movimientos del mundo entero.¹⁶³

El equipo de dramaturgos después del trabajo de campo –se desplazaron juntos a Londres, para visitar Greenwich– y de leer cierta bibliografía, cada uno escribió una serie de fragmentos que Pourveur ensambló, 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, por nombrar algunos de los

¹⁶² Esta figura del anarquista inspiró a Conrad para escribir la novela *El agente secreto* (1907) y en el prólogo dice el autor polaco-inglés: “... recordamos la ya vieja historia del intento de volar el Observatorio de Greenwich; una sangrienta insensatez, tan enormemente estúpida que resulta imposible desentrañar su origen por ningún proceso mental razonable, o incluso irracional. Porque la sinrazón perversa tiene sus propios procesos lógicos. Pero aquel atentado no podía ser concebido mentalmente en ninguna forma, de modo que 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, 1998: 10).

¹⁶³ Otra ironía de las lecturas cruzadas es la figura del reloj, esta vez, en beneficio del anarquista: en el texto *Der Surrealismus* dice Walter Benjamin: “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: 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.” (trad de: Foffani y Ennis, s/f).

recursos usados. *Tiranía...* fue representada por la compañía neerlandesa Het Zuidelijk Toneel, en noviembre de 2005, en Tilburg, ciudad de los Países Bajos, editada ese año la obra por el sello editorial de la compañía. En una entrevista antes del estreno, el director de la puesta, Matthijs Rümke, se refirió la obra y a la elección de una figura como Bourdin y el tiempo como elementos que pueden entenderse como contrahegemónicos:

Bij een bomaanslag op een treinstation denkt iedereen meteen aan de aanslagen in Madrid (11 maart 2004) en Londen (7 juli 2005). Maar vernietiging, terreur, fundamentalisme – daar is het de schrijvers niet om te doen. Ze hebben zich verdiept in wat 'de tirannie van de tijd' met haar onderdanen doet. De essentie van de eenzaamheid is dat we allemaal asynchroon lopen ten opzichte van elkaar, we proberen steeds onze klokken gelijk te zetten, maar dat lukt nooit. Ondertussen dringt de tijd ons één, dwingende synchroniciteit, één ritme op. De pijl van de tijd is onomkeerbaar, niets kan opnieuw. Alle vezels in ons lijf willen stilstand, maar dat is ons niet vergund. Wij verouderen, worden steeds complexer, totdat we zo complex zijn dat we uit elkaar vallen. Het instellen van de Greenwich-tijd was een belangrijke stap in de globalisering, het gelijkschakelen van de economieën en daarmee het levensritme van de hele wereld. In die zin was Bourdin een antiglobalist.'

[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 sumergieron 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 igualar los relojes, infructuosamente. Entretanto, 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 hacia 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).

La obra *Tiranía del tiempo* plantea una reflexión desde los asuntos y temas que trata y además las formas de presentación del texto y de las figuras, dan cuenta de un estallido, todo confluye a que sea un desmantelamiento: “Tiempo de ruptura, tiempo de desguace” repiten constantemente las figuras a lo largo de la obra. En el caso de Pourveur se nos hace necesario hablar de figuras¹⁶⁴ y no de personajes en escena. Pavis define la categoría del siguiente modo:

La figura designa un tipo de personaje sin que sean precisados los rasgos particulares que lo componen. La figura es una forma imprecisa que significa más

¹⁶⁴ La categoría de “figura dramática” está ampliamente desarrollada en Fobbio, 2013 (105 y ss.).

por su posición estructural que por su naturaleza interna (como el término alemán *Figur*, a la vez silueta y personaje)” (2008, 207).

En las obras de Pourveur los personajes/figuras son portavoces de discursos que se van entretejiendo y confirman un todo textual heterogéneo y fragmentario. En *Tiranía del tiempo*, Él/1, Ella/3, Él/b, Coro, pero también “el corazón”, “la muñeca” y los personajes de las demás obras carecen de una historia individual, no presentan características particulares, ni profundidad psicológica. Se trata de siluetas recortadas y dispuestas en un universo discursivo, que sostienen un entramado de palabras, ya sea el relato del reloj, el de la globalización, o la guerra. La investigadora Hanna Bobkova (2005) dice, respecto de *Tiranía...*, un texto “sin psicología de personajes” que se pone en escena en un plano bidimensional (imágenes 78, 79). Acerca de la puesta de Rühmke, dice:

De kleurrijke en wisselende aankleding en de ondiepe mise-en-scène die voornamelijk een smalle strook op de voorgrond gebruikt, leggen de basis voor het spel van de acteurs die op grappige figuurtjes uit een stripboek lijken. Ze hebben in hun uiterlijk, met malle pruiken en met hun vrij stereotype, of in ieder geval altijd lang volgehouden uitdrukking, iets weg van de simpelheid van sprookjeshelden. (...) De mise-en-scène is plat; de figuren bevinden zich voornamelijk op de voorgrond, of af en toe onbeweeglijk in de diepte van het toneel. Over het reizen in de ruimte of over de aardbol, als het ware van Marrakech tot Peking, wordt alleen gesproken.

[La vestimenta colorida y cambiante y la puesta en escena poco profunda, que abarca principalmente una franja estrecha en la parte anterior, sientan la base del trabajo de los actores, que parecen figuras humorísticas de una historieta. Tienen algo de la simplicidad de héroes de cuentos de hadas en su aspecto físico, con las pelucas absurdas y una expresión bastante estereotipada o que, en todo caso, mantienen por un tiempo prolongado. (...) La puesta en escena es plana, las figuras se encuentran principalmente en la parte delantera, cada tanto, inmóviles en la profundidad del escenario. Acerca de los viajes espaciales o por el planeta tierra, como de Marrakesh a Pekín, solo se conversa (Bobkova, 2005: 3).

También hay una especie de desguace del relato, del texto y de los elementos dramaturgicos. Muchas de las reseñas sobre las puestas en escena destacan el desconcierto y la falta de elementos teatrales “tradicionales”, la “falta de asidero”, el “caos” en la puesta, o la “dificultad por seguir los textos”. Estas críticas aluden precisamente a aquello que Pourveur, Hertmans y Swyzen aspiraban a lograr, es decir, que se mostrase de manera material la consecuencia de la explosión, que el estallido mismo de la bomba fuese expuesto en la palabra, en los cuerpos y se

advertiesen sus efectos disruptivos en el público. Como ya hemos mencionado anteriormente, Beatriz Trastoy menciona la dificultad de interpretación que tiene la crítica ante el teatro que se considera postdramático, ya sea para el análisis de las puestas en escena o de su escritura. Consideramos, como antes dijéramos, que su propuesta acerca de la traducción resulta válida para lectura analítica del texto dramático, o sea, de aquel escrito para la escena. Al respecto, resulta ilustrativa la descripción del periodista Wilfred Takken, quien hace una suerte de informe en que relata su experiencia de lectura de la obra, a la que lee en el tren, camino a un ensayo general de la puesta de Rühmke:

11.23 uur De verslaggever vertrekt van Amsterdam Centraal naar Roosendaal en leest de tekst van Tirannie van de tijd. Tot Schiphol (11.40 uur) werd hij er chagrijnig van, omdat hij er niets van begreep. Ter hoogte van Den Haag Hollands Spoor (12.05 uur) had hij door waar het over ging. En bij Rotterdam (12.24 uur) vond hij het mooi en boeiend. Zelfs als je het op eigen tempo leest is het een moeilijk te doorgronden stuk. De eerste bladzijde is bijvoorbeeld pas te begrijpen als je bladzijde 46 hebt gelezen. Het is een complexe, filosofische tekst over een abstract onderwerp, waarin nauwelijks personages of een verhaallijn zijn te ontdekken.

[11.23 horas. 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 penetrar. 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).

En la reflexión acerca del tiempo que tiraniza, se suman diferentes tiempos, tales como el biológico, el científico, el histórico, el psicológico, y también se exponen y atraviesan las fronteras del tiempo teatral, desmenuzadas las unidades dramáticas de espacio y acción. La investigadora Hanna Bobkova define *Tiranía...* como un *memento mori* contemporáneo (2005: 6) en que cuadros vivientes congelados “en el pliegue del tiempo”, son imágenes que recuerdan tanto al *Guernica* de Picasso, como a cuadros surrealistas. En la obra no sólo se reflexiona acerca del tiempo, sino que se interrumpe el tiempo lineal. Ni el texto ni la puesta generan suspenso, expectativa, ni se basan en la linealidad de los acontecimientos. Por ejemplo, si intentamos resolver quién de las víctimas es el terrorista advertimos

que no existe un protagonista, los nueve pasajeros reflexionan en voz alta y el texto que resulta es filosófico, poético, abstracto –aunque una discursividad cotidiana y banal lo atraviesa– y no relata nada.

En la puesta de 2005 de la pieza una serie de “explosiones” (fuerte ruido y apagón) estructuran la puesta a través de la repetición. La obra es extensa y en cinco secciones alternan monólogos y diálogos breves, además de yuxtaposiciones de monólogos y descripciones de hechos dichos por diferentes voces, que describen alguna situación o evento, o comentan dichas descripciones.

Él/a:

Ella podría estar entre montones de escombros de una ciudad. Podría pasearse por calles “sembradas de todo tipo de carcasas”.

Podría estar mirando los edificios que, después de los impactos de bala, parecen quesos gruyere. Podría hacer todo esto. Hasta podría comentar algo y hacer más sabio este mundo. Pero no hace comentarios. Porque está en casa, tirada en la cama, hecha un mar de lágrimas. Se pregunta:

Ella 3:

¿Dónde estás?

Él/a:

Con un tono que delata su fingida indiferencia. Sería mejor si preguntara:

Ella 3:

¿Por qué no venís?

Él:

Soy un relojero, y a un relojero no se le dice: “Nos vemos cuando nuestra sombra sea cuatro veces la longitud de nuestros cuerpos y permaneceremos juntos hasta que nuestra sombra desaparezca”.

Ella 3:

¿Te olvidaste de venir? Si es un error humano, puedo tolerarlo.

Él:

Hubiera sido más sencillo quedar de las seis de la tarde hasta las doce del mediodía. En ese caso, tal vez habría venido.

Ella 3:

¿O se te rompió el reloj? También puedo tolerar una falla técnica.

Él:

Los relojes tienen la gloriosa ventaja de considerar el tiempo como un fenómeno independiente, eternamente imperturbable, libre de las ataduras de la vida. A las seis de la tarde estaba pensando en vos...

Ella 3:

Los pensamientos no arrojan sombra y sin sombra no hay memoria y sin memoria no hay experiencia amorosa. Nos encontramos cuando las sombras son más largas, la memoria más vasta y alcanza las mayores profundidades de la historia humana, una escala vertiginosa de sentimientos posibles, probados y testeados por otros. Nuestra experiencia amorosa es más intensa, multidimensional. Y nos separamos cuando la sombra haya desaparecido. Sin memoria, es decir, sin dolor. Sobre todo, sin pena.

Él:

Los pequeños y perfectos engranajes de un reloj, que rotan y encastran sus dientes, crean un tiempo fuera del tiempo, una vida independiente de aquello que se lleva a cabo en el universo. Quizá por eso no vine. Sólo quiero la regularidad, la belleza imperturbable de un tiempo sin sombras. (Pourveur, 2013: 169-171).

El ataque terrorista como interrupción

Ella/A:

(...)

Ding dong, punto y coma, el que no tiene reloj se embroma.
Tiempo de ruptura, tiempo de desguace.
Alguna vez, para romper con esta tiranía
alguno va a meter una bomba en su bolso de mano
y entrará en el paraíso,
aunque aún no le haya llegado su hora
y esté bastante hecho jirones
porque su reloj no marchaba al compás
(Pourveur, 2013: 143).

Si bien, como bien dice Bobkova (2005), los atentados anarquistas como el de Bourdin tienen una fundamentación romántica e idealista diferente de la de los atentados terroristas de la actualidad, basados en un fundamentalismo religioso y opresor, ambos gestos de violencia contra el poder occidental son síntomas de una opresión política y económica de occidente y formas de especulaciones modernas de un capitalismo cada vez más salvaje.

Pese a coincidir con Takken (2005) que la reflexión que se sugiere en *Tiranía* no se centra en los atentados terroristas como actos de violencia, sino en el cuestionamiento de la imposición de ciertos discursos que ignoran las consecuencias de un proyecto moderno en el individuo, diez años después con el incremento de estos episodios de violencia, es imposible pasar por alto la relación entre el anarquista de fines del siglo XIX y los atentados actuales. Es decir, que se actualiza la problemática en el contexto europeo y se posibilitan nuevas significaciones.

Si volvemos a la obra de Pourveur, Hertmans y Swyzen, observamos que tras cada “explosión”, se incrementa gradualmente el grado de abstracción de los parlamentos de las figuras. Los textos descriptivos y sintácticamente coherentes, y algunos esbozos o retazos de diálogos del comienzo, devienen en un texto poético cada vez más abstracto que se acompaña con una destrucción casi absoluta de la sintaxis. El parlamento inicial plantea una idea absurda pero con una forma y lenguaje científicos:

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. (...) ¡Uy! Siento una mirada punzante que se me clava en el trasero, un pinchazo. ¿Quién estará mirándome el culo? ¿Será posible que mis nalgas caídas aún despierten interés? (Pourveur et al., 2013: 25).

Hacia el final de la obra, no queda ningún elemento estructurante:

Él/a: (...) El cadáver putrefacto de un fusil que desgarró 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 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 (...) (Pourveur et al., 2013: 187).

Aquí se desmantela la sintaxis en un asintaxismo poético. No hay un extrañamiento dado por la interferencia con otras lenguas, por oposición, sino un desguace desde el interior mismo de la frase. La yuxtaposición, la parataxis es llevada a un extremo porque no hay una yuxtaposición de elementos equivalentes sino una alteración en cualquier orden lógico posible dentro de una frase, exponiendo así un paisaje de destrucción, terror y miedo con una forma destruida, aterradora: “En la mesa se confunden pies, piernas, manos, un poco más allá hay unas masitas”. Musitano (2012a) se refiere a las especificidades de una “escritura dramática y escritura poética de fin del siglo XX” en que las voces alternan entre la narración, el lirismo y los momentos dramáticos. En *Tiranía...* los viajeros que murieron tras la explosión, y se encuentran en un “el pliegue del tiempo” “ni vivos ni muertos”, sin saber si están vivos o muertos, describen pasado y presente en un cuadro que actualiza la tradición de Kantor. La investigadora completa que en el plano del texto “cuando se quiebra la coherencia discursiva surge el silencio tras las palabras, trozos incompletos de la acción, que no dicen todo” (2012a: 82). Al

parlamento extenso citado, que se extiende unas tres páginas, le sigue otro más extenso, de ocho páginas, puesto en boca de una “muñeca” que describe dicho tiempo detenido en el pliegue, presenta imágenes muy plásticas a través de un lenguaje poético. Después del parlamento con el mayor grado de “desguace” la muñeca “sueña que detiene el tiempo”:

Vi la Ciudad de las Ciudades, como nunca antes la había visto,
todas las ciudades en una, pensar en la ciudad eterna,
la mácula en la piel de Dios, o también: la Bestia dormida,
obscena y desnuda y atormentada,
sin el disfraz llamado movimiento,
presa de su brutal esplendor, como antaño
toda la vida de un santo se mostraba en una pintura,
en un abrir y cerrar de ojos, todo
lo que en realidad antes, cuando existía el tiempo
vivía por separado.
Porque todo se apelmaza cuando el tiempo no divide las cosas.
El tiempo se convirtió en espacio y yo miraba.
Miraba como si pudiera partir el tiempo con los ojos.
Una luz impenetrable pendía
sobre un mundo que no giraba;
el sol era una huella pálida en el horizonte
visiblemente enturbiada por una extraña bruma, el aire
sofocante del Infierno, que se produce cuando el tiempo
ya no purifica las cosas (Pourveur et al.,2013: 195).

Esta muñeca es “interpretada por Ella 3” y se produce una *mise en abime*, mecanismo de expansión de la visibilidad, dentro de la máquina lúdica que es la obra. Se denuncia la fascinación enfermiza por la máquina como sustituto de la realidad, del reloj y los paralelos como entes reguladores:

Ella /d:
Había una vez una princesa que, según dicen,
adoraba los juguetes mecánicos,
si la invención se asemejaba, si era idéntica
al original, entonces podía llegar a dar por ella
su propio mundo (para recibirlo luego
a cambio, en una réplica y a escala)
(...)
Ella /b: Tiempo de ruptura, tiempo de desguace.
El mundo está atascado
entre vigas de hierro
ceñidas alrededor
de paralelos y meridianos,
Estrechándolo, aprisionándolo.
Sofocándolo (Pourveur et al., 2013: 153).

Meridianos que oprimen en su regulación: así cuando se detiene el tiempo la

muñeca/maniquí (recordemos las marionetas de Fabre) es la única que puede ver y describir ese mundo detenido, ella puede ver cómo “los coches flotaban en un vaho de violencia repentinamente enmudecida; la velocidad aún pendía como un plumazo sobre la reluciente carrocería” (Pourveur et al., 2013: 193).

En oposición a la antedicha abstracción gradual de la palabra está la materialidad del cuerpo de los actores quienes, vestidos, desnudos, travestidos... devienen del mismo modo en sus parlamentos. Después de cada estallido sucede un apagón, los actores se cambian la ropa y, cuando vuelve la luz, aparecen congelados en un cuadro diferente, que cada vez se muestra más caótico. En las fotografías 13 a 16 del estreno de la obra (Tilburg, 2005) se advierte la vestimenta colorida, abigarrada, y variada, mientras que la iluminación resulta sobria y la disposición en el espacio –prácticamente bidimensional– ocurre en una franja en el proscenio, como ya mencionamos anteriormente con Bobkova (2005). La investigadora compara estas figuras planas con una estética del comic, con esas caricaturas estereotipadas, de expresiones simples. Afirmamos que las múltiples capas del texto no se reflejan en el espacio, y que contrastan lo plano e inmóvil de la puesta frente a las múltiples dimensiones del texto: los viajes alrededor del mundo no se hacen, porque nada acciona en escena, apenas se describen sucesos. La obra termina con la repetición de las palabras “error/terror” (en inglés):

Muñeca (interpretada por “Ella 3”):

(...)

Y en algún lugar flota una pantalla desacoplada que parpadea,
Las letras que aparecen una y otra vez
son consumidas lentamente por el resplandor:

ERROR

TERROR

ERROR

TERROR

ERROR

TERROR

ERROR

TERROR

ERROR

TERROR ...

(...)

Este es el instante en el que vivo (Pourveur et al., 2013: 205).¹⁶⁵

¹⁶⁵ Es interesante pensar esta crítica al poder y a la violencia discursiva a través de estos juegos de palabras, similares a las intervenciones realizadas por el movimiento argentino Etcétera y el “errorismo”, en ambos casos, se juega con la similitud de los términos error y terror, para denunciar

La tiranía del tiempo resulta análoga a la tiranía de la palabra, y cuando se interrumpe el tiempo se sabotea la sintaxis. Por otra parte, las diferentes voces de los tres autores cuestionan la autoría como unidad indivisible, por eso la yuxtaposición se da en todos los planos: en las voces de las figuras, las voces de los autores, en los diferentes tipos textuales y géneros. Las cesuras e interrupciones se encuentran también en diferentes planos, algunos parlamentos parecen continuar en la boca de otro, los textos de los autores forman un collage en el que no se sabe quién escribió qué parte, y en la sintaxis pasa lo mismo. Al final de la obra se condensa el juego semántico y fónico en dos palabras, en otra lengua, que los une y los pone en juego de pensamiento. El juego de semejanza entre las dos palabras –que no sería posible en neerlandés (*terreur/fout*)– es recuperado en una lengua extranjera, el inglés, la lengua que se habla en Greenwich, la lengua del capitalismo global, y la que de algún modo es la del discurso opresor de los imperios modernos. Dicha yuxtaposición y cesura se da también entre los cuerpos y las voces. Se producen relaciones entre elementos muy dispares y, a la vez, ello genera una tensión entre un cuerpo deseante y disfuncional, que habla en la soledad de su habitación y frente al televisor, esperando al otro que no llega. Vimos que lo mismo ocurre entre William y Anna en *Shakespeare is dead...* y luego analizaremos la relación de Erik y Martine, en *Moresnet*.

Observamos (en las imágenes 78 a 81) aquello que describimos anteriormente: cuando los pasajeros esperan el tren, con vestimentas coloridas que son fácilmente identificables después de los cambios tras cada apagón. En la imagen 78 vemos la escena tras el primer apagón/estallido. Todo está descompuesto, dismantelado: cuerpos, ropa, escena, todo aparece trastocado. En las imágenes 78 y 79 vemos el uso bidimensional del espacio: casi todo ocurre en el proscenio. En la imagen 78 hay figuras a medio vestir, en la tres, tras otra explosión, se han puesto las prendas de otro, en un travestismo que difumina aún más las diferencias entre las figuras en escena. En las imágenes 80 y 81 observamos cómo en cada caso una figura solitaria

las consecuencias del terrorismo de Estado, en nuestro país, o la violencia establecida y asimilada en el caso de Pourveur. Acerca de la recepción del grupo en Europa, véase el artículo “El teatro del error” de G. Eilat (2015), quien ah analizado los escraches a los integrantes de la junta militar, destacando la influencia de Boal y Leon Ferraris en las performances e intervenciones públicas del colectivo argentino.

en el primer plano contrasta con el grupo que se desdibuja en el fondo, subrayando la soledad del individuo en esa experiencia traumática. Nos interesa asimismo observar el trabajo con las luces: en las primeras tres imágenes la iluminación es general, en la imagen 80 se observan focos localizados, alejados del proscenio, y en la 81, se invierte la relación y las figuras del fondo parecen esconderse en las sombras que proyectan. La estética es kitsch y grotesca, el espacio es plano, contrastando con un texto de múltiples capas y voces que se confunden en el entramado de los parlamentos.

Moresnet: vivir sobre la frontera

La tercera obra de Pourveur que analizamos es *Moresnet* (2011). El texto – como ya hemos visto, es habitual en Pourveur– también es producto de una escritura en colaboración, el dramaturgo trabajó en este caso junto con la escritora y dramaturga neerlandesa Lot Vekemans (Oss, 1965)¹⁶⁶ respondiendo a un encargo de la Compañía De Queeste (Hasselt, Bélgica).¹⁶⁷ Esta obra con formato de díptico presenta dos textos, a los que no se editó en uno solo, como ocurrió con *Tiranía...*, sino que siguieron funcionando de manera autónoma, y en la puesta el director trabajó alternando los fragmentos. Es decir: para un mismo proyecto, ambos autores escribieron cada uno un texto y el director fue quien seleccionó para la escena. El texto escrito por Pourveur para el díptico, a su vez, está compuesto por tres momentos. El primero es la actualidad: una pareja de mediana edad que, en un último intento por salvar su matrimonio, hace un viaje a la localidad de Moresnet, “un pueblo del que nunca antes habían oído hablar”. De hecho, actualmente ese lugar se llama Kelmis, es decir que el viaje de la pareja es un viaje al pasado.

El texto escrito por Vekemans, a su vez, es la historia de la madre y de su hijo,

¹⁶⁶ La obra más conocida de Lot Vekemans es *Tóxico* (Gif), representada en España, Argentina y Uruguay. Ver la nota de Reyes, 2015: “Teatro holandés llega a El Galpón con ‘Tóxico’”

¹⁶⁷ La obra que nombra la ciudad de Moresnet fue producida en relación con un proyecto de la “Euregión”, y contó con el apoyo de las ciudades de Hasselt (Flandes), Lieja (Valonia), Maastricht (Países Bajos), Aquisgrán (Alemania) y de la sala Chudoscnik Sunergia Eupen. Por las ciudades antes nombradas se realizaron giras y puestas. Es de destacar que las notas de prensa que aparecieron en medios belgas estaban escritas en las tres lenguas.

un soldado acusado de traición que es llevado a la prisión de Lieja. Como veremos luego, es una historia con una estructura más tradicional, con personajes.

La pieza toma el nombre de un microestado, Moresnet o Moresnet Neutral, ciudad ubicada cerca de la frontera con Alemania, los Países Bajos y Francia, y que existió entre 1816 y 1919. El territorio fue disputado por Prusia y Francia debido a una mina de zinc. Además, se convirtió en una suerte de paraíso fiscal, y por otra parte fue un refugio para las madres solteras que daban a luz a sus hijos lejos de sus tierras. Estos niños nacieron fuera de toda nacionalidad, generando un conflicto de identidad, filial y nacional, dado que usualmente eran dados en adopción allí mismo, y comenzaban a trabajar desde muy pequeños en la mina. Asimismo, en Moresnet –a diferencia de lo que ocurría en otros países– era legal la producción y comercialización de bebidas blancas y el juego, por lo cual proliferaron los casinos oficiales y no oficiales. Esta actividad económica alternativa se incrementó al agotarse el zinc de la mina, en 1885. A la historia del lugar se debe agregar el proyecto de convertirlo en un estado modélico, con una lengua oficial también neutra, el esperanto, como símbolo de la fraternidad entre los pueblos. Ello incluía rebautizar la localidad con el nombre de *Amikie* (amistad, en esperanto) pero el estallido de la Primera Guerra Mundial interrumpe la realización de esta utopía. Dicho territorio se anexó oficialmente a Bélgica en 1920 y hoy nadie recuerda su breve existencia.

Pourveur alterna esta línea narrativa con una descripción muy cínica de la historia de este territorio, desde la conformación hasta la disolución del Estado, exponiendo los intereses de las grandes potencias mundiales por la mina de zinc y el estado de abandono de los habitantes. Con las mismas palabras con que se describe la destrucción de Europa, la división de tierras, se narra cómo tras quince años de matrimonio, dos personas se convierten en extraños. Tanto en las secciones “históricas”, en referencia al pasado, como en las de la “actualidad” hay pocos diálogos, casi todo el texto se inscribe en un género dramático-ensayístico-descriptivo, permutando ocasionales intercambios entre Erik/Ericy Martine,¹⁶⁸

¹⁶⁸ El cambio de grafía en el nombre –la alternancia entre Eric y Erik– comienza a utilizarse en la obra cuando Martine dice que su marido se ha convertido en un extraño.

descritos por una suerte de narrador como diálogos hipotéticos. Es decir, el texto en prosa o verso es interrumpido por diálogos que ilustran aquello que el narrador está exponiendo en una suerte de ensayo. autorreflexivo y metateatral. En el texto, un narrador describe la situación en que se encuentra la pareja, y los dos personajes exponen los diálogos hipotéticos que tendrían. No representan lo que ocurrió sino que presentan posibles alternativas de acción:

Ergens in de 21e eeuw.

Het is zaterdagmorgen en Martine en Erik weten dat ze vandaag een gesprek moeten voeren over hun relatie. Daarvoor zijn ze ook op 'Romantisch Weekend'. Het probleem met zo'n gesprek, dat uiteindelijk een toekomst kan bepalen, is het tijdstip.

Indien ze het gesprek tijdens het ontbijt aansnijden, ziet het er als volgt uit:

Martine: Hoelang gaan we dit allemaal nog ondergaan?

Erik: Wat bedoel je?

Martine: Het is duidelijk dat we ons leven niet langer in handen hebben.

Erik: Ik denk dat we ons leven wél in handen hebben – alleen doen we er niets mee.

Misschien zijn we momenteel ontgoocheld of moe of ... geven we de strijd op ... ik weet het niet.

Hoelang willen we dit allemaal nog ondergaan? Dat is misschien een betere vraagstelling.

Martine: Is de tijd aangebroken voor een radicale omwenteling?

Erik: Ja, waarom niet. En hoe langer we wachten, hoe kleiner de kans dat er verandering komt.

Indien ze het gesprek tijdens een wandeling in het bos voeren, zou het als volgt verlopen:

Erik: Kijk. Zinkviooltjes.

Deze bloemen groeien enkel in deze streek. De plant heeft zich aangepast aan een overmaat van zink, door een oude storthoop van een mijnbedrijf dat hier ooit actief is geweest.

Martine: Hoe weet je dat?

Erik: In de hotelkamer is er een folder over deze streek.

Martine: De natuur past zich altijd aan aan nieuwe omstandigheden.

Zij vindt altijd wel een uitweg.

Erik: Alleszins beter dan een mens.

Hij vindt maar zelden een uitgang.

En het gesprek zou geëindigd zijn met de ontmoedigende vaststelling dat er veel werk aan de winkel is om de storthoop in hun relatie te verwijderen zonder enige garantie dat het mogelijk is.

Maar Martine en Erik spenderen de hele dag met wandelingen in het bos. Maar geen van beide 'start het gesprek op'. Ze zijn eerder zwijgzaam, ze genieten van de rust.

[En algún momento del siglo XXI

Es sábado por la mañana y Martine y Erik saben que hoy tienen que tener una charla sobre su relación. Para eso emprendieron este "fin de semana romántico".

El problema con ese tipo de conversaciones es que puede llegar a determinar un futuro, es el momento.

Si inician la conversación durante el desayuno, se desarrollará así:

Martine: ¿Cuánto tiempo más vamos a pasar por esto?

Erik: ¿A qué te referís?

Martine: Es obvio que ya no tenemos el control sobre nuestras vidas.

Erik: Creo que sí tenemos el control sobre nuestras vidas, lo que pasa es que no hacemos nada con ella(s).

Quizá estemos en un momento de desilusión o cansancio o... tiramos la toalla... no lo sé.

¿Cuánto tiempo más queremos pasar por esto? Esa es, tal vez, una mejor manera de formularlo.

Martine: ¿Ha llegado el momento de un giro radical?

Erik: Sí, por qué no. Y cuanto más tiempo esperemos, menor es la posibilidad de que haya algún cambio.

Si llevaran a cabo la conversación durante una caminata en el bosque, se desarrollaría así/del siguiente modo:

Erik: Mirá, una *viola calaminaria*.

Estas flores sólo crecen en esta región. La planta se adaptó a un exceso de zinc, debido a una antigua escombrera de la minera que solía trabajar aquí.

Martine: ¿Cómo sabés todo eso?

Erik: En la habitación del hotel hay un folleto con información sobre la zona.

Martine: La naturaleza siempre se adapta a circunstancias nuevas.

Siempre logra encontrar una salida.

Erik: En todos los aspectos es mejor que el ser humano.

Que rara vez encuentra una salida.

La conversación habría culminado con la desalentadora constatación de que hay mucho trabajo por hacer para quitar todos los escombros de su relación, sin ninguna garantía de que esto sea posible.

Pero Martine y Erik pasan todo el día caminando por el bosque.

Ninguno de los dos “inicia la conversación”. Más bien callan, disfrutando del silencio] (Pourveur y Vekemans, 2011: 15).

Como vemos, no ocurre nada, ni siquiera se relata algo que ha ocurrido: se piensa en las posibles resoluciones que nunca se llevan a cabo. Por otra parte, estos fragmentos de texto de Pourveur alternan con el texto de Vekemans. En este último advertimos que su carácter es dramático, porque presenta diálogos y personajes, además de una suerte de fábula. Su sección comienza con algo que no vemos nunca en Pourveur:

Aantal personages

Mannen: 3

Vrouwen: 2

[Cantidad de personajes

hombres: 3

mujeres: 2

Personages

Mathias Schulz, Moeder van

Mathias, Tante van Mathias,

Advocaat van Mathias, Johan -

dode broer van Mathias. De tante

Personajes

Mathias Schulz, la madre de

Mathias, la tía de Mathias, el

abogado de Mathias, Johan (el

hermano muerto de Mathias). La tía

en de advocaat kunnen door dezelfde persoon gespeeld worden	y el abogado pueden ser interpretados por la misma persona.
Structuur 3 delen	Estructura 3 partes
Ruimte Moresnet 'het vierlandenpunt'	Espacio Moresnet “el cuadrifinio” ¹⁶⁹
Tijd januari-februari 1965	Tiempo enero-febrero de 1965]

La dramaturga –basándose en un artículo periodístico sobre un hombre de nacionalidad belga condenado por traición a la patria, y absuelto por haber vivido en una zona fronteriza de historia muy compleja– relata que, debido a los cambios políticos en el territorio, dos hermanos nacen con nacionalidad diferente: uno es “neutral” porque nació antes de 1919 y el otro es belga, nació después de 1920. Durante la Segunda Guerra Mundial, al primero, neutral y más tarde devenido belga, lo matan los soldados de su país cuando lo oyen hablar alemán, creyendo que era un enemigo. A Mathias los soldados alemanes, que invaden Bélgica, lo envían a luchar a Rusia. Cuando regresa, tras la guerra, es acusado de traición a la patria y condenado a muerte. La madre le cuenta al público cómo se llevaron al segundo hijo:

MOEDER	[MADRE
Ze hebben hem meegenomen ja	Se lo llevaron, sí
Dat weet ik zeker	De eso estoy segura
Ze waren met zijn vieren	Eran cuatro
Dat weet ik zeker	De eso estoy segura
Blauwe pakken	Uniformes azules
En van die...	Y con esos...
Van die dingen	Esos cosas
Hier	acá
Op hun uniformen	en el uniforme
Ik weet niet hoe dat heet	no sé cómo se llaman
Ze zeiden:	Dijeron:
Mathias Johan Andreas Schulz	Mathias Johan Andreas Schulz
We arresteren u wegens	Lo arrestamos por traición a la

¹⁶⁹ En el transcurso de su fin de semana romántico, Erik y Martine visitan un particular atractivo turístico: el *Vaalseberg* –“Monte Vaals”– el “trifinio” (punto en que convergen las fronteras de tres países) está conformado por las fronteras de Alemania, Bélgica y los Países Bajos. Entre 1830 y 1919, fue un cuadrifinio porque se sumó la frontera de Moresnet.

landverraad	patria
Landverraad	traición a la patria
Dat zeiden ze	Eso dijeron
Ik vroeg: waar nemen jullie hem heen?	Les pregunté: ¿a dónde se lo llevan?
Naar Luik	A <i>Luik</i>
Ze zeiden Luik	Dijeron <i>Luik</i>
Luik Liège Lüttich	<i>Luik Liège Lüttich</i>
Naar Lüttich	a <i>Lüttich</i>
Waar heen?	¿A dónde?
Naar Luik Liège Lüttich	A <i>Luik Liège Lüttich</i>
Naar het gevang	a prisión
Dat zeiden ze niet	Eso no lo dijeron
Het gevang	La cárcel
Ze zeiden alleen maar:	Sólo dijeron:
Luik Liège Lüttich	<i>Luik Liège Lüttich</i>]. ¹⁷⁰

Luik Liège Lüttich: un mismo lugar y tres nombres. El eufemismo para significar prisión necesita ser dicho en tres lenguas diferentes. Y aun así no se sabe a dónde va, ni cuál es su destino. Fronteras móviles, “trazadas en una mesa de mármol”, la mesa que en la obra es ocupada por los “vencedores” de la guerra para “repartirse la torta de Europa”:

de overwinnaars, aan de marmeren tafel,
stellen zich geen vragen,
ze herverdelen de Europese taart.
Naarstig hertekenen ze het territorium
in nieuwe kaarten.
(...)
De overwinnaars trekken verwoed
potloodlijnen over het territorium.
En als er teveel lijnen zijn
en als er gommen zelfs geen oplossing biedt,
worden banketten, bals
soirées, tea-parties georganiseerd,
worden de nodige maîtresses aangevoerd
om de overwinnaars opnieuw een heldere kijk te verschaffen.

[Los vencedores sentados en la mesa de mármol
No se cuestionan nada,
Se dividen la torta europea.
Corrigen afanosos el territorio
en mapas nuevos.
(...)
Los vencedores dibujan iracundos

¹⁷⁰ Lieja, es nombrada, respectivamente, primero en neerlandés –la lengua en que está escrita la obra– y luego francés –la lengua que se habla en Lieja– y finalmente, en alemán –lengua que se habla actualmente en la actual Kelmis, antigua Moresnet– pero también, la lengua del ejército que enlistó forzosamente al personaje y lo convirtió en el “traicionero de la patria”.

Líneas de lápiz en el territorio.
Y cuando hay demasiadas
Y cuando ya borrar tampoco brinda soluciones,
Se organizan banquetes, bailes
veladas, tardes de té,
se invita a una buena cantidad de meretrices
para devolverles a los vencedores una mirada fresca sobre las cosas] (Pouveur y
Vekemans, 2011: 30).

Esta obra cuestiona los prejuicios nacionalistas, basados en la falsa creencia de que existe algo así como una esencia “nacional” que justifica el trazado de fronteras y la discriminación entre personas de diferentes procedencias. Tanto en la obra de teatro *Moresnet* como en el ensayo *Zink*, de David Van Reybrouck, (2016) los personajes no tienen una identidad “de nacimiento” porque cambian su pasaporte a medida que varían los intereses políticos de los gobernantes (o “los vencedores”).

El problema de las fronteras es un tema muy candente en Europa. David van Reybrouck (Brujas, 1971), escritor, dramaturgo, arqueólogo e historiador belga retoma en su ensayo la temática trabajada por Pourveur y Vekemans en 2011, y de la mano de un relato de uno de sus habitantes, expone la problemática de Moresnet Neutral, preguntándose “qué hace la Historia con mayúscula con el hombre común”. Esto que se anticipó en la obra de teatro se recupera en un texto teórico unos años más tarde y da cuenta de la vigencia del problema. Citamos la descripción que hace Van Reybrouck de este microestado porque permite tener una idea más acabada del territorio y los habitantes en que pensaron Pourveur y Vekemans para su obra:

Emil, een oude man van 42, verkleumd, onder een deken, hoestend. Vijf nationaliteiten had hij gehad, en hij was niet eens verhuisd. Meer dan een eeuw lang hadden Nederland, België en Duitsland een gemeenschappelijk buurland: Neutraal Moresnet, een volkomen vergeten ministaatje dat nu tot Duitstalig België behoort maar van 1816 tot 1919 een eigen vlag, eigen bestuur, eigen rijkswacht (één veldwachter), een eigen postzegel (twee weken geldig) en eigen nationaal volkslied had (in het Esperanto nog wel). Het was 3,5 km² groot. Men vond er zink, stokerijen, kabaretten, bordelen, smokkelaars, filantropen en bossen.

[Emil, un *anciano de 42 años*, envuelto en una frazada, tosiendo. Ha tenido cinco nacionalidades, a pesar de no haberse mudado nunca (...). Durante más de un siglo los Países Bajos, Bélgica y Alemania tuvieron un país limítrofe en común: Moresnet Neutral, un estado minúsculo completamente olvidado que ahora pertenece a la zona de habla alemana de Bélgica, pero que de 1816 a 1919 tuvo bandera propia, gobierno propio, policía propia (un único agente), una estampilla propia (vigente durante una semana) y un himno propio (nada menos que en

esperanto). Abarcaba 3,5 km². Allí se encontró zinc, destilerías, cabarets, burdeles, contrabandistas, filántropos y bosques] (Van Reybrouck, 2016: 5, destacado nuestro).

Si volvemos a la obra de teatro, podemos observar un correlato en la puesta (imágenes 82 a 85): en el escenario se ve una estructura hecha de chapas de zinc que, vista desde arriba, traza las fronteras de Moresnet. Esa estructura es rotada para las diferentes escenas y une y separa a los actores en escena. Se convierte, a su vez, en una frontera material entre el público y el actor que se encuentra detrás, la frontera imaginaria se materializa sobre la escena, en la que, durante la obra, se alternan los textos de ambos autores.

Esta pared es material, literal, que no sólo separa los actores sino también al actor del público durante la puesta. André Eiermann (2012) observa la presencia de obstáculos en las puestas contemporáneas, en donde “los actores se perciben como una presencia, pero se interrumpe la percepción mutua con los espectadores”. Esta interferencia o “cuarta pared literal” puede ser, como en el caso de esta obra, una pared, pero también una pantalla, la oscuridad, paneles que ocultan parcialmente el cuerpo.¹⁷¹ Se trata de un “mediador” que aparece en escena y “se introduce entre actores y espectadores”, dice Eiermann. Sin embargo, el investigador alemán aclara que no se trata del retorno a un teatro voyeurista, en que se estimula la pasividad del espectador, sino un modo de generar “una reflexión crítica acerca de una presunta inmediatez que en la sociedad del espectáculo y en la era de la permisividad se ha convertido hace tiempo en la portadora de funciones ideológicas”. Eiermann observa que esta cuarta pared, el obstáculo que se interpone es en realidad un modo de reflexionar y cuestionar los mecanismos de representación y la “comunicación cara a cara en una sociedad del hiperespectáculo permisivo”. Exponiendo la mediación estas obras interpelan al espectador, visibilizando la existencia de una mediación que existe en toda comunicación. en ese sentido, es un trampantojos, como ese cuadro de Escher que expone el mecanismo para que el público sea consciente del lugar que ocupa en este convivio.

¹⁷¹ Observamos en *Guernica (Las voces de los cuerpos y el silencio)*, Córdoba, 2001, de Marcelo Massa, un recurso similar, en que los cuerpos de los actores aparecían y desaparecían tras paneles, y en juegos de luz y sombra.

La puesta de *Moresnet* es en ese sentido una composición sobre límites y fronteras que se corren (los actores empujan las paredes de zinc; los gobiernos trazan arbitrariamente fronteras entre familias, como ocurrió con las dos Alemanias, como ocurrió y ocurre en la división de tierras en Latinoamérica, en Oriente, pero también en la Europa de la historia más reciente. El proyecto de la Unión Europea es también un proyecto sobre trazado y borrado de fronteras que siguen presentes en la lengua. Como dice uno de los personajes:

Weet je wat het is met een grens?
Als je er ver vanaf woont dan lijkt die grens heel duidelijk
maar als je erlangs zit
of erop
zoals wij
dan is het een heel ander verhaal

[¿Sabés qué es lo que pasa con una frontera?
Cuando vivís lejos, parece muy clara,
pero cuando estás cerca,
o encima,
como nosotros,
entonces la cosa cambia bastante] (Pourveur y Vekemans, 2011: 13).

Se transita entre el presente y dos momentos del pasado: el más remoto, en forma de texto teórico (Pourveur), en el que los actores son narradores de los hechos que formaron y disolvieron *Moresnet*; el más reciente, en el que se expone el conflicto de personajes apátridas (Vekemans). En el presente, por último, se presenta el conflicto de una relación de pareja (Pourveur). Cada autor tiene su propia impronta, que no se intenta unificar ni en la escritura ni en la puesta. En cambio, como hemos visto en *Tiranía...* Pourveur unificó aspectos formales y compuso desde su escritura la obra a partir de los textos de los otros, mientras en este caso, no hubo ni trabajo de composición ni de edición.

En lo que respecta a la lengua, *Moresnet* fue escrita en neerlandés y la puesta fue en la misma lengua, la lengua materna de los actores, con sobretítulos en francés y alemán.¹⁷²

La compañía De Queeste suele trabajar con obras que apelan a la realidad

¹⁷² El director de la obra y fundador de De Queeste, el flamenco Christophe Aussems, comentó que en un principio el proyecto contemplaba una puesta en tres lenguas, pero que finalmente se optó por utilizar sobretítulos en la gira por toda la “Euroregión”. (www.dequeeste.be).

actual de quienes viven en las ciudades de la región, por lo cual son muchas las obras que tematizan las fronteras, sobre todo, las “fronteras internas de Europa” y remiten a la realidad de quienes viven en dichos territorios fronterizos, las denominadas eurorregiones.¹⁷³ *Moresnet* funciona como ejemplo de tratamiento de conflictos identitarios en el marco de los Estados-Nación y las lenguas. Si Bélgica es una sociedad reducida que da cuenta de los conflictos europeos y globales, *Moresnet* funciona a una escala aún menor, a su vez, como exposición del mismo conflicto, opera desde el detalle y por tanto resulta una problematización localizada. Y pese a ser *Moresnet* parte de la historia reciente de Europa, los actores y espectadores coincidieron en que “nunca antes había oído hablar de este pequeño estado” que existió en el territorio que ellos habitan en la actualidad.¹⁷⁴ Uno de ellos, incluso comentó que “es absurdo que tracen fronteras sin consultar a los habitantes del lugar”, observación que permite pensar acerca de prejuicios y lugares comunes actuales, no cuestionados sino cuando se exponen y conocen de manera ficcional.

Como hemos visto, Pourveur expone problemas de interacción entre los individuos, a menudo de pareja (obsérvese en las imágenes de la puesta, cómo las figuras están casi siempre de espaldas entre sí), y estas dificultades de comunicación tienen en sus obras un paralelismo a nivel de la política internacional. Se utilizan las mismas frases para explicar el conflicto bélico, la situación de trabajadores de una fábrica en Centroamérica y la relación de pareja fracasada, así los conflictos políticos se asimilan a los personales.

De strijd was gestreden.
(...)
Europa was gehavend,
verminkt, vuil, onoverzichtelijk.
Alles moest opgeruimd worden.
De lijken, de wapens en andere restanten.
Het beschadigde gras,
de verbrande en/of omgevallen bomen,
de struiken, de bloemen
moesten terug opgeknapt worden.

¹⁷³ Se denominan así los territorios en los que existe una cooperación transnacional a nivel de gobiernos locales que promueven la unificación de los países dentro de Europa. http://web.archive.org/web/20030910094813/http://www.coe.int/T/E/Legal_Affairs/Local_and_regional_Deocracy/Transfrontier_co-operation/Euroregions/2Definition.asp#TopOfPage (05/02/2016).

¹⁷⁴ Véase por ejemplo, la nota (en alemán) del BRF: <http://brf.be/kultur/kunst/301618/> (consulta: 12/09/2016).

Ook alle emotionele sporen werden gewist uit het landschap.
De kreten, de pijn, het lijden, de ontmoediging, de droefenis, de
neerslachtigheid en vooral al dat doodsgereutel.
Het landschap werd terug in oorspronkelijke staat hersteld.
En opnieuw konden geliefden wandelen
bij zonsondergang
in een haast perfecte kopie van een landschap
dat ooit was geweest.
(...)
de overwinnaars, aan de marmeren tafel,
stellen zich geen vragen,
ze herverdelen de Europese taart.
(...)
De strijd is gestreden.
Martine en Eric zijn gehavend,
verminkt, onoverzichtelijk.
Alles moet opgeruimd worden
voor een nieuw of ander leven.
Ook de emotionele sporen moeten gewist worden.
De kreten, de pijn, het lijden, de ontmoediging, de droefenis, de
neerslachtigheid moeten een plek vinden in hun leven.
Martine en Eric moeten terug in oorspronkelijke staat hersteld worden
om nieuwe liefdesavonturen te kunnen beleven.
Als ex-geliefden een nieuw leven bedenken,
zetten hun advocaten zich aan een marmeren tafel (...)

[La batalla había sido librada.
(...)
Europa quedó destrozada,
mutilada, sucia, caótica.
Todo debía ordenado.
Los cadáveres, las armas y los demás remanentes.
El césped arruinado,
Los árboles incinerados o caídos,
los arbustos y las flores
debían acondicionarse.
También se eliminaron del paisaje todas las huellas emocionales.
Los gritos, el dolor, la angustia, la desolación, la
tristeza y sobre todo, ese molesto estertor de la muerte.
El paisaje se volvió a su estado original.
Para que los amantes puedan volver a pasear a la puesta del sol
En una copia casi perfecta de un paisaje que alguna vez había sido.
(...)
Los vencedores sentados en la mesa de mármol
No se cuestionan nada,
Se dividen la torta europea.
(...)
La batalla ha sido librada.
(...)
Eric y Martine están destrozados,
mutilados, confundidos
Todo tiene que ser ordenado.
Para una vida nueva, o diferente.
También deben borrarse las huellas emocionales.
Los gritos, el dolor, la angustia, la desolación, la
tristeza deben encontrar un lugar en sus vidas
Martine y Eric deben volver a su estado original.
Para poder vivir nuevas aventuras amorosas.

Cuando dos examantes planifican una nueva vida,
Sus abogados se sientan a una mesa de mármol
(...)] (Pourveur y Vekemans, 2011).

Este uso del discurso que genera un efecto de extrañamiento en la repetición es un recurso para enfatizar la ironía, ya sea de una misma palabra o frase, como en el caso de error/terror, en *Tiranía...* en una rima casi completa, o en diálogos que se repiten casi exactamente como en *Moresnet*, en contextos diferentes: la pareja, la política.

También se cuestionan todas las categorías dramáticas, con diferentes recursos. En *Moresnet* Pourveur no sólo incluye bibliografía al final de la obra, como es usual en su teatro, sino que incluye algo poco habitual en el género, que es la nota al pie, remitiendo a las fuentes, incluyendo las voces de los autores citados, “colaboradores de la obra”, diría Jelinek (2008), tomando distancia de las afirmaciones y subrayando la historicidad de las mismas, es decir, cuestionando su vigencia en el tiempo. Esta es una constante en Pourveur. Al ser preguntado acerca de la importancia o no de seguir poniendo en escena obras clásicas de repertorio, afirma que ello es universalizar (e idealizar) la tradición y agrega:

Niets is universeel in onze gefragmenteerde postmoderne wereld. Het actualiseren van (Westers) repertoire en het dan als ‘universeel’ te bestempelen, heeft iets imperialistisch. Daarenboven vehiculeren deze voorstellingen de wansmakelijke gedachte dat de wereld en de mens niet verandert door de eeuwen heen.

[Nada es universal en nuestro mundo postmoderno fragmentado. Actualizar el repertorio (occidental) y a continuación, tacharlo de “universal” tiene algo de imperialismo. Además de eso, estas puestas en escena vehiculizan la desagradable concepción de que el mundo y el hombre no cambian a lo largo de los siglos] (Pourveurs, s/f).

Nos interesa esta observación en dos sentidos: por un lado, por la mirada crítica hacia la tradición que no sólo cuestiona lo estratificado sino que asimismo expone el mecanismo reduccionista de una hegemonía (occidental) imperialista, también desde los discursos en torno al arte. Por otro lado, destaca su fe en que el hombre y el mundo cambian, lo cual fundamenta su trabajo en el arte como espacio de movilización, de interpelación política al espectador.

En la obra *L'abécédaire des temps (post)modernes* [*El abecedario de los tiempos*

(*post*)modernos] (2012), la obra, escrita en francés, se estructura con las letras del alfabeto, que titulan cada una de las veintiséis secciones: «A comme dans Avatar», «F comme dans fragmentation», «I comme dans Islamisation», «O comme dans Otage», «S comme dans Spam»... [A de avatar, la F de fragmentación, la I de islamización, la R de rehén, la S de spam...]. Es una estrategia (o una táctica, diría Michel de Certeau, 2000) similar al de las obras escritas en neerlandés: se expone un mecanismo naturalizado. Es el trampantojo que muestra lo que no se quiere ver. En *Tiranía*... el “primate”¹⁷⁵ que “tuvo la inconsciencia de dejarse capturar por el tiempo”, no por el lenguaje, pero el resultado es el mismo, lo capturó una regulación:

Ella /b:

Allí, en medio del silencio de
lo inconmensurable, cuando el tiempo aún
no sabía de segmentos (...) allí
tiene que haber ocurrido:

(...)

sin pensarlo se toca el pecho (...)
y de pronto descubre algo que late debajo
de su mano desprevenida, algo
que lo deja pasmado:

una ...regularidad! Claro que aún
no existe una palabra para dicho fenómeno,

(...)

Y ese retorno regular
le da miedo.

Un faceta interior que parece enorme
y guarda un secreto, una primera intuición
de máquinas,
y no se detiene.

Ella /d:

El tiempo en el propio cuerpo,
condenado, cargaba con su propia bomba de tiempo
y no lo sabía.

Quizá fue así como se comenzó a contar:
con el puño acompañando
el compás del pecho, nunca lo sabremos.

(...)

Ella/a

(...)

Hasta que, aturdido por el
repiqueteo interior, en el silencio más absoluto
de una noche llena de grillos
y del paso silencioso de la luna,

¹⁷⁵ Recordemos que Fabre también trabaja con el concepto de mono que aprende a hablar, en *El rey del plagio*: el simio hablador, el mono charlatán tal vez porque la problemática de la lengua es fundamental en la sociedad flamenca, no es fortuito que se utilice la figura del simio para pensar el uso de la lengua, la imposición del lenguaje, el extrañamiento.

asciende por la montaña, por la ladera más empinada,
y se arroja al abismo con un grito,
porque es imposible
huir de la regularidad del tiempo
en su cuerpo:
el despertador en su propio cuerpo.
Muerte provocada por las primeras señales de tiempo.

...

Tiempo de ruptura, tiempo de desguace. (Pourveur et. al: 2013: 91-95).¹⁷⁶

A su vez, en *Tiranía* las figuras que narran lo que no ocurre en escena, y apenas dialogan (o alternan monólogos), no poseen identidad, están escindidas. En esta obra, como ya dijimos, las figuras no tiene nombre, se llaman Él1, Él2, Ella/a, Ella/b. Y después de la explosión literalmente una figura se sale del “sí mismo”:

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:

(imposible)

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.

Yo, que he dado el paso, me siento renacido, como ya dije.

Todo vuelve a empezar (Pourveur et al, 2013: 53).

Este gesto también es un síntoma de la dificultad por definirse que tiene 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, como diría Hamlet, fuera de quicio. La reflexión acerca del cuerpo que no se reconoce como propio es la misma que se hace con el sistema del teatro. Los monólogos, en la puesta bidimensional de *Tiranía*..., se dirigen al espectador. En ocasiones, estos parlamentos explicitan el juego ficcional del teatro dentro del teatro, involucrando al espectador no sólo desde la temática, sino con la materialidad dramática. En *L'abécédaire des temps (post)modernes* (2012) una figura se dirige al público diciendo:

¹⁷⁶ Vemos cómo no se representa el hecho ante los ojos del espectador, sino que se relata, por boca de diferentes figuras en escena, lo que le ha ocurrido a otro, un recurso frecuente en Pourveur al igual que en Lauwers.

Vous vous êtes assis dans des fauteuils pas très confortables, qui font mal aux fesses après 30 minutes et vous n’avez pas assez de place pour vos jambes. Ensuite, il y a quelqu’un qui vous a quasiment ordonné d’éteindre votre GSM parce que soi-disant cela perturbe la technique. (...)

C’est vraiment pas donné d’être spectateur de nos jours.

Mais vous nous faites exister, vous nous donnez un sens, (...)

Nous vous sommes éternellement redevables.

[Ustedes están ahí sentados en butacas incómodas que después de media hora te hacen doler el trasero, y sin suficiente espacio para las piernas. Después, alguien prácticamente les ordenó que apagaran el celular porque dice que provoca interferencias con la técnica. (...)

Realmente no es fácil ser espectador en este tiempo.

Sin embargo, ustedes nos hacen existir, nos otorgan sentido (...)

Les estamos eternamente agradecidos] (Pourveur, 2012a).

Se trata de pensar la subjetividad conformada por mecanismos de normalización, con los dispositivos sociales que extrañan. En *Tiranía...* y en *Plot your city* los personajes han desaparecido, las figuras son portadoras de discursos que reúnen múltiples voces en un monologuismo 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.

Plot your city (2011), una obra escrita está conformada por cuatro partes: “Plot 1: Babel City: Het fantasma van de snelheid” (la alucinación de la velocidad), “Plot 2: Panoptic City: De paradox van de consumptie” (la paradoja del consumo), “Plot 3: Generic City: Het spektakel van een effect” (el espectáculo de un efecto), Plot 4: “Junk City: De crisis van de perceptie” (La crisis de la percepción). La obra no tiene lugar en una sala, sino que es un recorrido por la ciudad. En el texto se alternan fragmentos de tono ensayístico con diálogos aislados. Se trata de una distopía que expone, en la ciudad que habita el espectador una mirada pesimista del futuro. Es una ciudad que el espectador es invitado a recorrer en la puesta, a trazar (*to plot*: trazar, dibujar, marcar), como los *Wandersmänner* de Michel de Certeau trazan en sus recorridos. En una reseña sobre la puesta se comenta que entre la tercera y la cuarta sección de la obra se está “bastante tiempo en la propia ciudad, confrontándose con una realidad que se había abandonado por un tiempo” y que la ciudad se convierte en un espacio intermedio en el que el espectador es testigo de encuentros inesperados sin objetivo ni estrategia (Pourveur, 2011c). Ese ejercicio de

extrañamiento y reflexión –y participación como ciudadanos que habitan el espacio– es al que apunta Pourveur en sus obras.

En este sentido, podemos comparar *Plot your city* con *Moresnet*: en ambas obras se reflexiona sobre el espacio que se habita, extrañado: o bien la ciudad que se recorre durante la puesta, convertida en escenario, o bien el territorio que ahora el Bélgica pero que fue otro Estado, se cruzan vida y arte, en un movimiento constante e incómodo entre realidad y ficción–, exponiendo el vínculo entre la experiencia colectiva y la individual, la manipulación que ejercen los discursos y los dispositivos sobre los sujetos.

Anacronismo y acronía

Como ya hemos visto, Pourveur utiliza deliberadamente anacronismos evidentes, como el de los dos “Milton”. En *Tiranía del tiempo* una figura es un “corazón” extraído de una de las víctimas y trasladado en una conservadora (a 4,2 grados Celsius) para ser trasplantado, mediante una cirugía que es conocido que recién se logró realizar 74 años más tarde. La alemana Christa Wolf tomó para su novela *Medea. Voces* el siguiente epígrafe:

La acronía no consiste en la yuxtaposición indiferente, sino más bien en el entrelazamiento de las épocas, siguiendo el modelo de un trípode, en una serie de estructuras que se rejuvenecen. Se puede desplegar como un acordeón, y entonces hay mucha distancia entre los extremos, pero también se pueden encajar unas en otras como muñecas rusas y entonces las paredes que separan las épocas quedan muy próximas (Elisabeth Lenk en Wolf, 2014).

Este texto, de la investigadora Elisabet Lenk (Kassel, 1937)¹⁷⁷ provocó muchas repercusiones en la crítica. El concepto de “acronía” nos permite pensar algunos aspectos de las obras de Pourveur, en que tiempo y espacio son categorías relativas, que se contraen y se dilatan. En *Tiranía...*, veremos que el tiempo se detiene, en *Moresnet*, como antes analizamos, se solapan los tiempos y se corren sucesivamente

¹⁷⁷ Lenk estudió filosofía, sociología y literatura, fue discípula de Adorno, posteriormente, colaboradora de Szondi. Profesora emérita de la Universidad de Hanover.

las fronteras. Mientras que en la obra *Shakespeare is dead, get over it!* los personajes William y Anna remiten a la vez a William Shakespeare, y a su esposa Anna, con diferencias. En *Shakespeare...* todos los nombres que se vincularon de algún modo con William (en el siglo XVII o XXI), se reúnen alrededor del lecho de muerte del protagonista: el gamo, Jean-Luc (Godard, el cineasta), Niels y Werner (Bohr y Heisenberg, los científicos). La mayoría de estos personajes nunca son presentados con el apellido, el lector/espectador deberá descubrir de quiénes se trata, esto mismo ocurre con Margaret (Thacher) y Ronald (Reagan), y Naomi (Klein) y Noreena (Herz), las activistas antiglobalización que William, por supuesto, admira muchísimo. Alrededor de la cama de hospital, todos entablan un diálogo. y “William zeurt nog steeds over het verleden, de traditie.” [William sigue dándole vueltas a la cuestión del pasado y la tradición] (Pourveur, 2002: 15). Otro ejemplo de dicho juego temporal en la obra se hace con la fecha. Cada suerte de escena comienza con la fecha: 5 de agosto. No se indica el año, que puede ser el siglo XVII como la actualidad. algunas marcas evidencian que pasan los años entre que se conocen Anna y William contemporáneos y entre que William el futuro dramaturgo mata al gamo y escribe obras de teatro. Hay un eje, el 5 de agosto, una fecha que no tiene ningún significado histórico especial, en torno al cual gira toda la acción, pero ese 5 de agosto se multiplica se extiende hacia el pasado y se acerca hasta hoy, como el “telescopio” de la acronía de Lenk (2008).

Esta acronía se ve reflejada también en otros planos: Pourveur considera la realidad actual como una superposición de tiempos y espacios —reales y virtuales— así en las ciudades europeas la arquitectura medieval convive con obras arquitectónicas futuristas de Rem Koolhaas, el sonido de campanas para marcar el tiempo con el uso de las redes sociales y las vidas paralelas presentan lenguajes y lógicas propios, que se superponen con otras redes sociales y vidas paralelas como *second life* con aquello que ocurre “afuera” de la realidad virtual y está en relación con las pantallas. Esa convivencia se expone en las obras para generar una reflexión acerca de lo que se percibe como natural o institucionalizado. Si Fabre utiliza el dialecto y Lauwers la poliglosia para pensar el modo en que se ve y construye el

mundo, Pourveur expone los mecanismos de los discursos con la confrontación con las lenguas dominantes en Flandes, frente al inglés como lengua del mercado y la globalización. A su vez, utiliza diferentes géneros y tipos textuales y múltiples voces en la escritura y en la enunciación.¹⁷⁸ Podemos decir que en ese sentido es el autor más radical en su escritura, ya que su dramaturgia exige mayor esfuerzo del lector-espectador, del director y actores en la puesta y, por ende, del análisis e interpretación.

Si pensamos con Trastoy en la traducción de la realidad en escena, podemos agregar un elemento adicional. A menudo en la traducción de términos complejos como *realia*¹⁷⁹ se plantea la posibilidad de no traducir –dada la imposibilidad de encontrar un equivalente en la otra lengua– sino de explicar o parafrasear. Esto va contra la creencia del arte como “interpretación y explicación de la realidad”. Los autores analizados no intentan echar luz en ese sentido, explicar lo que no se entiende de la realidad actual, sino generar los interrogantes que no nos planteamos porque tomamos como dado y natural aquello a lo que nos acostumbramos.

La tiranía del tiempo es la tiranía de la lengua y de los discursos, a la que nos confronta Pourveur, cuestionando los grandes relatos, junto con la tradición de Shakespeare. *Moresnet* es una *mise en abyme* de la realidad belga (recordemos, un país creado en 1830 para evitar conflictos entre Gran Bretaña, Francia y Alemania, al igual que Moresnet). La obra expone lo que incluso en Bélgica se olvida, que el concepto de Estado-Nación es relativamente joven y, como construcción cultural, un elemento artificial que tiene como objetivo ordenar la vida de los hombres en

¹⁷⁸ Dice Piret: “Le travail de Paul Pourveur ne vise pas à bannir des formes de discours jugées obsolètes au profit d'autres jugées actuelles, mais plutôt à les forcer à se rencontrer. D'où cette apparence multiple de l'oeuvre, à la fois poétique et triviale, nuancée et balourde, désordonnée et préméditée, politiquement incorrecte et profondément éthique... Il s'agit en somme d'agencer des registres de langue, des formes, des genres, des figures, considérés comme incompatibles, ce qui a pour effet de surprendre le spectateur, de le mettre au travail, de le sortir de l'ornière du prêt à penser.” [El trabajo de Paul Pourveur no apunta a desterrar las formas del discurso consideradas obsoletas en beneficio de otras que se consideran más actuales, sino más bien a forzar su encuentro. De allí el aspecto múltiple de la obra, a la vez poética y trivial, matizada y grosera, desordenada y premeditada, políticamente incorrecta y profundamente ética... Se trata, en suma, de combinar registros de la lengua, formas, géneros, figuras consideradas incompatibles, lo cual provoca un efecto que sorprende al espectador, lo pone a trabajar, lo pone en la incómoda situación de abandonar las estructuras de pensamiento preestablecidas]. (Piret, 2015: 9).

¹⁷⁹ Término acuñado por los rusos Vlahov, S., Florin, S. para definir términos que son exclusivos de una lengua para los que no existen equivalentes en otra lengua: el vocativo “che” argentino, *saudade* en portugués, *Heimweh* (algo así como nostalgia del terruño) del alemán, etcétera.

base a intereses de quienes tienen el poder (“los ganadores sentados a la mesa de mármol”). Todo discurso hegemónico intenta mantenerse así, en este teatro se exponen los mecanismos de poder para generar una conciencia. Castadot (2010) habla de “assumer sa finitude pour éviter sa dissolution” [asumir la finitud para evitar la disolución], respecto de los personajes. Menciona el trabajo con la lengua y la enunciación en las obras de Pourveur, que permiten liberar a los “personajes” en sus obras de la dialéctica. Dichos “personajes” se encuentran en un espacio intermedio en el que se desdibujan las oposiciones tradicionales, con lo cual desaparecen categorías de límites y encadenamientos lógicos propios de la construcción de la fábula. Castadot afirma que las relaciones existen en las obras pero deben ser reconstruidas por el espectador (2010, 54). Es cierto que se pueden reconstruir ciertos elementos, pero nunca el relato completo. Además, las imágenes de Pourveur son demasiado fragmentarias para permitir una reconstrucción unívoca. La incertidumbre predomina en las obras y es lo que exige del espectador la actividad de reconstrucción “como de un detective” como dice Poschmann (1999: 45), que en la imposibilidad de completud genera la conmoción. El cascabel ya nombrado (Barthes, 2009) suena en las palabras que se acumulan sin direccionalidad, conformando así una superficie sonora.

El desguace de los dispositivos

La disolución del orden verbal a través de la incertidumbre y el cuestionamiento del sentido y la discursividad social se subraya aún más en el uso de la lengua. Castadot habla de la voz del “personaje” que coexiste en las obras con “la voz de Pourveur.” Es decir, es la voz de un “narrador” la que está presente en las obras, y que no corresponde a ningún personaje, ni es tampoco acotación. Dicho “anclaje del decir” a la vez que distancia, pone en primer plano el uso de la lengua, y relega a un segundo plano la acción y los personajes. Se trata de echar luz sobre los discursos y sus mecanismos. Es por ello que Pourveur dice escribir teatro

“partiendo de relación entre público y escena” pero siempre “como cuestión lingüística.” Con ello destaca el carácter artificial del discurso y el carácter histórico de la lengua. Eso es asumir la finitud (la historicidad) de los productos culturales, de la lengua, del teatro, para evitar la disolución de la subjetividad. Como dice Agamben:

las sustancias y los sujetos, (...) parecen superponerse, pero no completamente. En este sentido, por ejemplo, un mismo individuo, una misma sustancia, puede ser el lugar de múltiples procesos de subjetivación: el usuario de celulares, el navegador en Internet, el escritor de cuentos, el apasionado de tango, el no-global, etc., etc. A la inmensa proliferación de dispositivos que define la fase presente del capitalismo, hace frente una igualmente inmensa proliferación de procesos de subjetivación. Ello puede dar la impresión de que la categoría de subjetividad, en nuestro tiempo, vacila y pierde consistencia, pero se trata, para ser precisos, no de una cancelación o de una superación, sino de una diseminación que acrecienta el aspecto de mascarada que siempre acompañó a toda identidad personal (Agamben, 2014: 17).

Esto se hace evidente también en la coexistencia de diferentes lenguas, el heterolingüismo es otro recurso para exponer el carácter artificial del discurso. En *Shakespeare is dead...* y en *Plot your city* el título es un imperativo en la lengua del mercado y la publicidad (en Europa quizás mucho más fuerte que en Latinoamérica). Veamos otro ejemplo de la coexistencia de lenguas en los medios, en este caso, de *L'abécédaire des temps (post)modernes*. En la secuencia « F comme dans fragmentation » (“F” de fragmentación) se describe un atentado suicida a través de la yuxtaposición de enunciados de tipo informativos o periodísticos, subvertidos por inclusiones de frases desplazadas:

F10 : La rumeur veut qu'elle soit 'borderline', mais c'est une rumeur non confirmée.

F11 : **Momenteel bepalen we het aantal slachtoffers. Zoekoperaties worden verder gezet**, a déclaré un responsable du '*Special Victims unit*'.

F12 : L'examen des photographies, déjà disponibles sur le net, conduit à émettre de sérieux doutes sur la version officielle. Il semble en effet totalement impossible qu'une explosion de gaz ait pu causer ce genre de dégâts. ...

F10 : Se rumorea que ella sufre del trastorno *borderline*, sin embargo, se trata de un rumor que no ha sido confirmado.

F11 : **En este momento estamos determinando la cantidad de víctimas. Continúan los operativos de búsqueda**, ha declarado un responsable de la "*Unidad de víctimas especiales*".

F12 : El análisis de las fotografías, que ya se pueden consultar en la red, generan serias dudas sobre la versión oficial. En efecto, parece totalmente imposible que una explosión de gas pudiera causar tales estragos. (Pourveur, 2012a, cursiva y

negrita nuestras).

Destacamos en la traducción con negrita el texto en neerlandés en el original y en cursiva, el texto en inglés en el original. *Borderline* es utilizado en francés, pero con menos frecuencia, su equivalente es *etat-limit*. “*Special Victims unit*” es el nombre de un equipo de trabajo de una serie televisiva norteamericana: *Law and order. Special Victims unit* [*La Ley y el Orden: Unidad de Víctimas Especiales*, en América Latina] con lo cual se desdibujan irónicamente una vez más las fronteras entre los géneros y entre realidad y ficción. Además se expone la coexistencia de diferentes lenguas propia de la realidad de los medios belgas (lo familiar es expuesto de modo extrañado, porque no hay traducción y se hacen presentes elementos de la ficción en la realidad). En ese sentido, podemos pensar en una dramaturgia que

... participe aussi de cette démarche de restitution du dispositif théâtral à la communauté formée par le public: la pièce ne se présente plus comme le bel animal aristotélicien qui subjuguait le spectateur par son articulation parfaite et sa complétude, mais plutôt comme un objet à investir, dans lequel le spectateur peut saisir les parcours qui font sens pour lui, ou les recoupements qui se dessinent. Par ailleurs, le traitement parodique des dispositifs médiatiques et commerciaux les dépouille de leur familiarité et y réintroduit de la subjectivité.

[... también participa del proceso de restitución del dispositivo teatral a la comunidad formada por el público: la pieza no se presenta como el bello animal aristotélico que subyuga al espectador con su perfecta articulación y su completud, sino como un objeto por constituir, en el cual el espectador puede optar por el recorrido que tenga sentido para él, o las intersecciones que se perfilan. Además, el trato paródico de los dispositivos mediáticos y comerciales los despojan de su familiaridad y reintroducen la subjetividad] (Castadot, 2010).

Exponiendo el funcionamiento de estos dispositivos, Pourveur propone también una reapropiación lúdica de los mismos. La exposición de ciertos mecanismos (discursivos, literarios, teatrales, políticos) implican una búsqueda de subjetivación dentro de los márgenes reducidos que quedan, en estas sociedades de control, en donde todo es supervisado y absorbido. Este margen o “*Spielraum*”: es el margen de juego, también es el margen que da la puesta, de la actuación. En este caso, la confluencia (en alemán) de jugar y actuar en “*spielen*” para pensar en la estrategia de este tipo de teatro. Las máquinas lúdicas de Pourveur juegan para repensar la realidad, los actores juegan y actúan. A su vez, lo hacen en el reducido

margen o *Spielraum*.¹⁸⁰ Pensemos en la propuesta de Agamben acerca del juego como alternativa.¹⁸¹ Del mismo modo en que los niños al jugar resemantizan un elemento que sacan de una esfera de la realidad, así el teatro “abre una puerta” a otra esfera diferente, o bien se crea la cesura que genera un desplazamiento que permite pensar la realidad desde otro lugar, no en forma de entretenimiento, recordamos a Agamben cuando expresa que no hay “descuido” en el juego infantil. Un padre le dice a una hija en *Plot your city*:

Identiteit is een gevangenis, Maude.
Als je weet wie je bent, dan kan je enkel maar dat zijn.
Als je niet weet wie je bent, dan kan je alle kanten uit.

[La identidad es una prisión, Maude.
Si sabés quién sos, sólo podés ser eso.
Si no sabés quién sos, todas las puertas están abiertas] (Pourveur, 2012, 56).

Es decir que si hacemos aquello en lo que no tenemos un rol asignado determinado, tenemos un mayor *Spielraum*. Las máquinas lúdicas de Pourveur invitan al espectador a participar del juego, al ciudadano a participar de su realidad en toda su complejidad, y no a observarla pasivamente. No sólo se le muestra lo que le ocurre al sujeto contemporáneo, sino que se lo invita a participar.

En Argentina, el dramaturgo Rafael Spregelburd sostiene algo similar a lo que postula Pourveur: “¿Quién dijo que ir al teatro es placentero? El teatro es conflicto y contradicción, no debería ser tranquilizador como la televisión” (en Dubatti,

¹⁷⁹ Tomamos la definición del diccionario Duden de *Spielraum*: „gewisser freier Raum, der den ungehinderten Ablauf einer Bewegung, das ungehinderte Funktionieren von etwas ermöglicht, gestattet; Möglichkeit, sich frei zu bewegen, sich in seiner Tätigkeit frei zu entfalten“ [cantidad determinada de espacio libre que posibilita o permite el desarrollo sin trabas de cierto movimiento, el funcionamiento libre de algo; la posibilidad de moverse libremente, desplegarse libremente en una actividad] (Diccionario alemán Duden).

¹⁸⁰ “Con el juego hay una utilización de lo sagrado y ese uso especial no coincide con el del consumo. La “profanación” del juego no atañe, en efecto, sólo a la esfera religiosa. Los niños, que juegan con cualquier trasto viejo que encuentran, transforman en juguete aun aquello que pertenece a la esfera de la economía, de la guerra, del derecho y de las otras actividades que estamos acostumbrados a considerar como serias. Un automóvil, un arma de fuego, un contrato jurídico se transforman de golpe en juguetes. Lo que tienen en común estos casos con los casos de profanación de lo sagrado es el pasaje de una *religio*, que es sentida ya como falsa y opresiva, a la negligencia como verdadera *religio*. Y esto no significa descuido (no hay atención que se compare con la del niño mientras juega), sino una nueva dimensión del uso, que niños y filósofos entregan a la humanidad. Se trata de un tipo de uso como el que debía tener en mente Walter Benjamin, cuando escribió, en *El nuevo abogado*, que el derecho nunca aplicado sino solamente estudiado, es la puerta de la justicia. Así como la religión, no ya observada, sino jugada, abre la puerta del uso, y las potencias de la economía, del derecho, de la política –desactivadas en el juego– se convierten en la puerta de una nueva felicidad” (Agamben, 2014: 15).

2006: 175). En ese sentido se invita a participar, en la interrupción de aquello que tranquiliza, anula, en la apelación a lo agónico (Mouffe, 2007; Malzacher 2015). Echando luz sobre lo contemporáneo (Agamben), del tiempo presente, se concientiza acerca de la realidad en que vivimos, para no aceptar como natural lo instaurado. Se cuestionar lo habitual se participa de la construcción de los pronombres, de la ciudadanía.



imagen 67: *Shakespeare is dead, get over it!*



imagen 68: *Shakespeare is dead, get over it!* Paris.



imagen 69: *Shakespeare is dead, get over it!* Paris.



imagen 70: *Shakespeare is dead, get over it!* Paris.



imagen 71: *Shakespeare is dead, get over it!* Paris.



imagen 72: *Shakespeare is dead, get over it!* Erlangen.



imagen 73: *Shakespeare is dead, get over it!* Bruselas.



imagen 74: *Shakespeare is dead, get over it!* Giessen.



imagen 75: *Shakespeare is dead, get over it!* Giessen.



imagen 76: *Shakespeare is dead, get over it!* Esmirna.



imagen 77: *Shakespeare is dead, get over it!* Esmirna.



imagen 78: *Tiranía del tiempo.*



imagen 78: *Tiranía del tiempo.*



imagen 80: *Tiranía del tiempo*.



imagen 81: *Tiranía del tiempo*.



imagen 82: *Moresnet*.



imagen 83: *Moresnet*.



imagen 84: *Moresnet*.



imagen 85: *Moresnet*.



imagen 86: Tapa del libro *El peso específico de Blancanieves*.

Conclusiones, hacia nuevas indagaciones

En esta investigación hemos analizado las propuestas de tres dramaturgos flamencos, dando a conocer una producción muy vasta de autores cuyas obras han sido representadas dentro y fuera de Europa, y que como hemos visto, también han visitado Latinoamérica en los últimos años y, sin embargo, aún son poco conocidos en Argentina, y dicha producción casi no ha sido abordado por la crítica local. Como ya dijimos, nos propusimos una investigación asumiendo una ‘actitud radicante’, tal como la define Jorge Dubatti (2016a), puntualizando el conocimiento acerca de las obras desde su lugar y particularidades territoriales, para un posterior intercambio “y apropiación local de saberes y conocimientos intercambiados” (2016a: 299). Objetivo del presente trabajo, contribuir al intercambio entre teatristas e investigadores de ambos territorios.

Para el ordenamiento de esta exposición articulamos el trabajo en dos momentos: en la primera parte realizamos, por un lado, la contextualización de la realidad en Flandes, más el recorrido y problematización de las categorías teóricas; y por el otro lado, nos centramos en la segunda parte en el análisis concreto de las obras.

Consideramos necesaria dicha contextualización histórico-política del territorio flamenco, para comprender el contexto de producción en que se gestaron las obras. Una de las características más importantes que destacamos es la convivencia no siempre armónica de los idiomas oficiales de Bélgica (el neerlandés, el francés y el alemán) y sus variantes dialectales. En Flandes, específicamente, el uso del neerlandés estándar es percibido como una imposición de los Países Bajos, el hermano mayor que maneja las reglas de juego, la gramática, la lengua de la escuela, los medios y la administración pública. En el mundo literario, determina las políticas editoriales, y en el teatro predomina aún en la elección del modo de decir. El uso del francés es rechazado porque es doblemente otro: es la lengua de la corona y la clase alta de Bruselas, que oprimió durante muchos años al campesinado flamenco (recordemos de una de las obras analizadas, la figura de la

esposa de Alexander, el amante de Isabella, esa “mujer de la aristocracia bruselense”, Lauwers, 2013: 23). El alemán, por último, es la lengua de una minoría en el este del país, pero es también y, predominantemente, la lengua del enemigo durante las dos guerras mundiales: Fabre le hace decir al Rey del plagio/Clown: “No quiero transformarme en un alemán” (2007: 71). En una superficie muy reducida se observan, a escala reducida, las mismas tensiones lingüísticas, políticas, identitarias y sociales que en Europa y el mundo. El derecho al uso de una lengua, el trazado de fronteras por motivos económicos y políticos que no tienen en cuenta a los habitantes de los territorios afectados. No es extraño entonces que en un país joven se expongan en el arte estas problemáticas –recordemos que Bélgica fue fundada en 1830, para satisfacer intereses de los países de la región– y que a lo largo de cuya historia pasada fue ocupado por varios dominos extranjeros.

Los autores analizados, todos flamencos, es decir, que hablan en primer lugar en neerlandés y sus dialectos, y escriben sus obras en dicha lengua, exponen una producción desde el margen lingüístico, político, artístico en que se intenta interpelar al lector/espectador. Como ya dijimos, Van Istendael (2005a) destaca la conciencia del bilingüismo de estos hablantes “de los márgenes” que le permiten al ciudadano belga asumir la “relatividad de la cultura propia”. Observamos además que la acción dramática de los autores responde a una necesidad de descentrar su mirada para permitir un hacer diferente, con la conciencia de que aquello que está naturalizado no es sino una construcción, y con la intención de conmocionar desde estos márgenes que hoy se han convertido en lo habitual y ya no se cuestionan. Por otro lado, incluimos el concepto de lo heterolingüe, tomado de Myriam Suchet, para incluir un aspecto menos analizado en el propio territorio belga, que es el conflicto lingüístico como modo de pensar lo político. Es por ello que consideramos, además, valioso incluir la propuesta de Chantal Mouffe para pensar el aspecto ciudadano de este teatro.

En esta tesis y para el análisis de la producción seleccionada seleccionamos algunas propuestas de diferentes autores que nos brindaron herramientas teóricas para el abordaje de los textos teatrales. Consideramos importante para nuestra

indagación revisar la categoría de “teatro postdramático” (Lehmann, 1999), porque la han utilizado los teatristas para definirse. Fuimos tras su gestación conceptual y transformación en el tiempo, completando la lectura interpretativa y metodológica relevamos aspectos de la propuesta de Lehmann que a menudo han sido dejados de lado. Para este recorrido partimos de las lecturas de Poschmann, Wirth y Lehmann, considerando aquellos textos considerados ‘no más dramáticos’ a los propiamente del teatro postdramático, hasta las posteriores problematizaciones de la categoría. Dado que en la recepción de este concepto de los postdramático las discusiones frecuentemente se centraron en la ausencia o anulación del texto en el teatro, creemos interesante aportar a la discusión las redefiniciones y especificaciones dadas por diferentes teóricos y por el mismo Lehmann, sobre todo, las surgidas en la misma Bélgica. Y, como ya dijimos, nos servimos de algunas de las reflexiones reunidas en el libro compilado por Claire Swyzen y Kurt Vanhoutte en torno al “estatuto del texto en el teatro postdramático”.

Metodológicamente y para completar el acceso a una red de sentidos nos servimos asimismo de las propuestas de Adorno y su acercamiento a la parataxis; y desde Barthes precisamos la conmoción que se produce desde la escritura. Sumamos las recientes propuestas para el análisis de la escena contemporánea, como son las del belga Bruno Tackels y las del alemán Florian Malzacher.

Dado que, como ya dijimos, nuestro trabajo está radicado en Argentina, y es una investigación situada en la que pensamos el teatro belga desde nuestro territorio, por ello incluimos en la investigación propuestas analíticas de investigadores locales como Dubatti, Musitano, Fobbio y Trastoy, para completar el conocimiento de la producción del teatro flamenco desde el lugar en el que escribimos. Consideramos que en este encuentro de perspectivas reside el aporte que realizamos, porque el estudio del teatro flamenco se enriquece con el diálogo que establecemos entre ambos territorios, creando redes tanto desde la investigación –compartiendo y complementando miradas diferentes sobre el teatro en ambos espacios– como en la propuesta de acercar a teatristas y al público las producciones flamencas. Se trata de compartir lo propio de Flandes y Argentina,

generar el intercambio gracias a las traducciones, publicaciones, estudios de las obras y configuraciones teórico-metodológicas. Como expusimos en diferentes momentos del análisis, hemos hallado muchos puntos de encuentro en las búsquedas estéticas y políticas de Flandes y Argentina, con lo cual esperamos que los aportes teóricos y críticos de este trabajo puedan servir para futuras investigaciones acerca del teatro argentino, y viceversa.

Por ello hemos tomado ciertas categorías teóricas que consideramos productivas para el análisis de este teatro de presentación que borra las fronteras entre lo real y lo ficcional, y “no se postula como doble o espejo, sino como equivalente de la vida misma” (Lehmann, 2010b). Las obras de Lauwers, por ejemplo, nos invitan a compartir un acontecimiento al que, como espectadores, “observamos una reunión, pero la puerta no está del todo abierta (...) nos asomamos a la fiesta de personas conocidas” (2008: 196). En el caso de Fabre observamos que el cruce entre arte y vida se da en diferentes planos, el de la construcción de una genealogía que lo vincula con un cuasi homónimo “padre de la entomología” y en que la existencia de un hermano gemelo muerto le permite realizar múltiples juegos de espejo y de transiciones entre la vida y la muerte. Este es un teatro en que se han ampliado las posibilidades creativas en un “estallido” (Lehmann, 2008:22) de las formas dramáticas tradicionales, que siguen existiendo “como ramas muertas”: se trata de los elementos que Pourveur recicla y “desguaza” en sus obras, especie de dispositivos caducos a los que desmantela; esas colecciones heredadas de un pasado colonialista de la acumulación que en Lauwers se conjugan con la tradición pictórica flamenca, asimismo retomada y reapropiada por Fabre, en su trabajo de acercamiento de la muerte a la vida.

Para definir el trabajo crítico con los discursos nos apropiamos del concepto de “cesura” que expone Lehmann, porque nos resultó específico para la práctica teatral contemporánea, ya que una cesura no niega ni anula el discurso, sino que crea una pausa, interrumpe el desarrollo de la comunicación habitual en la actual sociedad de medios, a la que se opone la materialidad de la práctica teatral que interrumpe la virtualidad. Una cesura que es tanto un silencio como una

interferencia material. A esta cesura asimismo la describimos con Barthes (2009) como “conmoción”, generada por una práctica que “fisura la costra de los lenguajes, deshace y diluye la viscosidad de la logósfera (...) aleja la representación sin anularla” (2009: 363), por tanto permite analizar y romper la estructura del lenguaje y de la doxa. Observamos que en las obras analizadas predomina el estilo fragmentario, el silencio –el silencio no como ausencia, sino también como materialidad, como en la música (van Muylem 2013)–, materialidad por las repeticiones y omisiones, tanto en el texto como en las puestas en escena, y que siempre es recuperando en los discursos y estéticas escénicas, poniendo en diálogo elementos heterogéneos en una convivencia paratáctica (relevada desde Adorno): es decir, que se presentan yuxtapuestos, anulando las jerarquías y diferencias convencionales entre texto, escenografía, danza, video, palabra hablada y proyectada, actor/performer y espectador.

Por otra parte, Bruno Tackels (2015) nos aportó la noción ‘escritores de la escena’, la que nos permitió pensar cómo producen estos dramaturgos flamencos sus textos desde la propia acción en el espacio y acontecimiento teatral. Los textos escénicos no son ya algo preexistente a las puestas, ni escritura que se representa luego en la escena, subordinando los demás elementos. Así, hemos analizado obras en las que se combinan la plástica, la danza, el canto, la performance, constituidos dramáticamente en esa complejidad e interrelación artística. En Lauwers y Fabre esto es parte de la creación del teatrista con su colectivo de trabajo, en el caso de Pourveur, como ya hemos visto, sus textos exigen una apropiación por parte del director y la compañía para su realización, pero conllevan lo escénico en su propia virtualidad escénica. Lauwers escribe el texto realiza experimentaciones con el colectivo en los Needlapb –esas puestas primeras en que se experimenta con el material textual que luego reorganiza– y, a partir de lo experimentado y lo textual, los demás artistas de la compañía componen la música, la coreografía, el escenario. No se trata de una creación colectiva del texto, sí lo es la del espectáculo. Dice el dramaturgo: “Soy un escritor que escribe un texto y, al mismo tiempo, destruyo el texto para descentralizar la globalidad”. Agrega que en las obras la danza y música

están compuestas por los performers y que la globalidad resultante “... es más importante que cada parte, [pero] cada parte tiene un valor autónomo, por lo que hay un intercambio de energías” (2008c).

En Fabre observamos una escritura “para la escena”, desde el mismo proceso de trabajo con los actores/performers: suele destacar en las entrevistas que escribió los monólogos “para –y con– Dirk (Roofthoof)” (2010b), experimentando modulaciones, acentos, cadencias. Las obras están concebidas, en general, para la actriz o el actor que asumirá la acción y el texto entonces se adapta al cuerpo del performer. Aquí que se afina una de las nuevas indagaciones que desprendemos de esta tesis.¹⁸¹

Pourveur, como ya hemos observado, dice no interesarse en “las capacidades del actor”, sin embargo, dicho aparente desinterés encierra en realidad una apelación al hacer activo por parte de quienes compongan una obra con su texto. Exige a directores y actores que “hagan su propio recorrido” del mismo modo que debe hacerlo el “espectador contemporáneo” (Pourveur, 1996: 389).

Estos autores flamencos crean entonces una escritura para la escena que, por otra parte, no deja de lado la importancia del papel y la edición. Existe en los tres autores un marcado interés por la disposición del texto, por la puesta en página de las obras, atendiendo a su materialidad, como elemento visual, así como ocurre con la cualidad sonora (y también visual) en la puesta en escena. En Lauwers esto es evidente en los sobretítulos que usa en la escena y en el juego tipográfico muy diverso que realiza para la edición de su obra. Aunque Fabre y Pourveur no lleguen a un trabajo tan extremo, también en sus obras observamos interés por la

¹⁸¹ Esta propuesta fabreana nos interesa para pensar también la traducción que se enriquece con la investigación, y viceversa. Este es un devenir que abre otros recorridos a la indagación aquí planteada: la dramaturga y actriz alemana radicada en Chile, Heidrun Breier, realizará una puesta del monólogo *Gaz*, del dramaturgo belga Tom Lanoye, y nos invitó a participar del proceso, con la traducción de la obra. Breier trabajó con obras de Fabre en el Festival Santiago a mil, en Santiago de Chile (2010). Y ello abrió el diálogo con la actriz; y en la traducción nos servimos de este trabajo “con el cuerpo del actor.” La versión para la puesta en escena será entonces pensada *con y para la actriz*, es decir, en vínculo estrecho con y para su cuerpo y habla. La obra será publicada en la colección PAPELES TEATRALES y allí se optará por una versión argentina (“rioplatense”), sin embargo, para la puesta en escena trabajaré en conjunto con la actriz para la elección de los modos del decir, que contemplen la relación con modos más cercanos a ella y a su región. Consideramos muy valioso este tipo de trabajo porque quien pone el cuerpo en escena entrega modulaciones interesantes, tanto para la investigación como para la traducción. Pensamos que la “puesta en voz” que propone Ana Porrúa (2011) resulta una categoría muy fructífera para la traducción y también para pensar cómo la poesía se manifiesta en esta situación corporal, y deviene en interpretativa para la investigación sobre este tipo de teatro actual.

tipografía, uso de la mayúscula sostenida, y la disposición particular de las palabras en la página. Esto, nuevamente, subraya la materialidad de la palabra y su valor significativo.

Analizamos en las puestas, a su vez, obras en las que dicha materialidad se manifiesta en la escenografía, en los movimientos de los cuerpos, cuando se produce un diálogo contrario al que se ofrece en la virtualidad de la comunicación de los medios y las redes sociales. Como dice Eiermann (2009), se contraponen el obstáculo en la escena a la inmediatez del “hiperespectáculo”. Consideramos que el convivio está interceptado por la cuarta pared literal, un obstáculo que como una cesura en el discurso descoloca y opera como el cascabel, que Barthes propone “colocarle al texto”: en la edición, el agregado de lo tipográfico también es un cascabel, que nos recuerda de dónde viene el texto, o sea de la escena.

El teatro aquí analizado traduce una realidad compleja, conflictiva, que pasa de la escena al papel, exponiendo –haciendo ver– mecanismos y dispositivos institucionalizados, que cuestionan su naturalización. La propuesta de pensar la traducción como herramienta de análisis (Trastoy, 2009, 2012) nos ha servido para reconocer mecanismos de extrañamiento, descentramientos, miradas desde perspectivas inhabituales; recorriendo los trampantojos que exponen la artificiosidad de la obra y aquello que la conforma. Se trata de un teatro que ‘traduce’ en el sentido de que su autor tiene “una singular relación con el propio tiempo, que adhiere a él y, a la vez, toma distancia; más precisamente, es aquella relación con el tiempo que adhiere a él a través de un desfasaje y un anacronismo” (Agamben, 2008). Este desfasaje entre lo que sucede/imagina/cuestiona/retrotrae y lo que se traduce escénicamente genera cesura, descentra la mirada y expone una experiencia colectiva no dicha, silenciada, que provoca una perspectiva diferente.

Retomamos de Lenk (2008) el concepto de acronía porque se nos hacía necesario para pensar el modo en que se recuperan y reúnen discursos y estéticas de diferentes tiempos, a la vez que advertimos que son parte del mismo presente, hacen a lo contemporáneo, así como en la ciudad contemporánea coexisten arquitecturas de siglos diferentes, la catedral gótica de Amberes (1352-1521) con la

“Casa del Puerto”, la sede del puerto de la ciudad, construido por la innovadora la arquitecta anglo-iraquí Zaha Hadid (2016); los callejones medievales de Bruselas junto con los edificios modernos del Parlamento Europeo en la misma ciudad. En la escena, como en el “telescopio” de Lenk, el tiempo se contrae y se dilata: los personajes de *La casa de los ciervos* hablan con sus nietos que no han nacido, Isabella se enamora de su nieto, y en la obra de Pourveur, William Shakespeare escribe teatro en el siglo XVII y va a manifestaciones contra la globalización en la Praga del siglo XX. En Fabre, la tradición parece incorporarse en el texto como sucesivas metamorfosis de discursos: la danza de la muerte medieval ejecutada por una banda de rock. El *Uilenspiegel* se convierte en un clown de televisión (Cooper) y es a la vez uno y muchos personajes de la tradición teatral y plástica, y uno y muchos personajes de la cultura pop.

Por otra parte, en un contexto en que, como dijimos, la elección del idioma o la variante de una lengua implica siempre un posicionamiento político, observamos de qué manera los autores han trabajado exponiendo conscientemente la conjunción de materiales heterogéneos y a menudo incompatibles para apelar a una participación activa por parte del lector/espectador, sobre todo, desde las diferencias. Se apela al conflicto y también a la posibilidad de comunicarse, porque las barreras entre “los flamencos” y “los valones” “los belgas” y “los holandeses” que generan antagonismos e incomunicación son tan arbitrarias, en realidad, como las chapas de zinc que los actores mueven en la escena de *Moresnet* de Pourveur.

Inscribimos a los autores flamencos elegidos en una tradición que remite a otros autores flamencos como Maurice Maeterlinck, quien escribió en un francés alterado –un “croar de ranas puesto en gramática”, que podemos llamar “lengua fluida”: forma inmanente, material y discursiva, que no puede ser encerrada en los sistemas y fórmulas– según Orlandi (en Gasparini, 2010). Pourveur, Fabre, Lauwers resisten a toda sistematización, exponiéndola sea como el “ladrido flamenco” de Erwin Jans o por el uso menor de la lengua. Fabre utiliza el dialecto que convive con el neerlandés y el francés, a veces el inglés y el alemán. Lauwers opta por una multiplicidad de lenguas que trasciende las fronteras europeas, e incluye las lenguas

de todos sus performers. Pourveur escribe “en sus dos lenguas”, sobreviviendo así, dice él con humor e ironía, entre los sistemas de lengua y de subsidios de Amberes y Ámsterdam, Bruselas y París (Pourveur, 2013). Lleva incluso más lejos la confrontación entre lenguas, en una escritura colaborativa con otros autores, ya que siempre subraya las diferencias en la yuxtaposición de fragmentos que no se unifican en un único texto homogéneo.

Entonces, la primera marca de diferenciación que destacamos es, en este contexto, la lengua. Y, para subrayar este aspecto, la categoría de Suchet de “textos heterolingües” fue valiosa en los análisis de las obras que exponen la heterogeneidad constitutiva de las lenguas y su conformación histórica como el resultado de luchas de poder (Suchet, 2014: 14). Destacamos que en las obras el recurso de utilizar el neerlandés, el francés, el inglés, el alemán, los dialectos, la traducción o su ausencia, funciona como gesto político que interrumpe el discurso. En ese sentido el sobretítulo, convertido en imagen en los juegos tipográficos de Lauwers, funciona en primer lugar como marca, *saisie*, de lo otro, de la diferencia.

Consideramos que el carácter ciudadano, político, de este teatro –en el que se exponen juntas y en conflicto las diferencias– se muestra a través de su carácter agonístico, tal como lo entendemos con Mouffe (2007). La pensadora belga sostiene, acerca de la arena de lo político, que no todo se resuelve con la razón, y que no sólo juegan un papel las ideas en las decisiones que toma el ciudadano. En la política y (por ello) en el teatro, destacamos los afectos (Mouffe, 2005; Malzacher, 2015), las conmociones, aquello que interpela al espectador/lector en su carácter de ciudadano y ser vital, afectivo y afectado. Es interesante la oposición que recupera Jans entre el teatro neerlandés “de la razón” y el flamenco “del cuerpo” (Jans, 2012a). Aunque se trata de una afirmación sucinta, nos ha servido para pensar cómo en territorios como el de Flandes (y también en Argentina) lo político coexiste con un teatro en el que predomina lo afectivo, lo físico, por sobre la exposición analítica de ideas, predominante en una sociedad tan similar y tan diferente como es la de los Países Bajos (Jans, 2012a). En ese sentido, entendemos también la definición del “carácter anarquista y surrealista” como lo propone Van Istendael

(2005). Las obras dan cuenta de una actitud propia de la ciudadanía belga en que “no se confía en el gobierno y (...) utiliza [las tradiciones] de una manera totalmente irreverente” (Van Istendael, 2005a). Una irreverencia presente también en el humor y la ironía. El humor de ese personaje medieval que se burla de la autoridad, como es el Uilenspiegel, recuperado en las marionetas de Fabre, y en las obras políticamente incorrectas de Pourveur.

Los tres autores flamencos traducen aspectos de la experiencia colectiva, desglosan esa experiencia y la traducen a un mundo fragmentado, presentando figuras/sujetos que parecieran carecen de la ilusión que posibilita los cambios, esa (utópica/posible) resolución de los conflictos e interacciones sociales. Su intento es desestabilizar lo habitual, lo aceptado, “conmocionar”, sin proponer una única alternativa (por eso dice Pourveur al espectador: “puede elegir usted mismo el recorrido. Después de todo, es quien está en busca del ‘texto perdido’, el ‘sentido perdido’ que intentará hallar, con o sin éxito, a través de este texto” (1996: 389). Lauwers también hace elegir al espectador, porque mediante el descentramiento tiene que elegir qué mirar, tanto en la escritura como en la puesta, hay que optar qué relato creer, cuál de los múltiples que se contradicen, y tal vez decidir si se quiere creer en alguno.

Exponer el dialecto a través de las marionetas de Fabre, por ejemplo, no sólo es darle visibilidad. Exponerlo en su oposición con otras lenguas da cuenta de las tensiones políticas, del mecanismo de ciertos dispositivos que valoran un modo del decir como superior a otro, es lo que el ciudadano flamenco experimenta a cada paso en su vida cotidiana en sociedad. En la parcialidad de la traducción, en su ausencia, en la palabra hablada y escrita y devenida paisaje, superficie, se recupera lo fragmentario, lo monologal, lo cual es también una elección tanto estética como política (Fobbio, 2013, 107 y ss.). En la configuración y relativización de los pronombres –¿quién es nosotros, ustedes, ellos?– las obras interpelan desde lo agonístico, y con la interrupción se exponen las diferencias: no somos todos iguales, no pensamos todos lo mismo. Y eso es lo que se debe rescatar en la democracia, dice Mouffe: la(s) diferencias(s). En un mundo en que predomina una concepción

homogeneizante de la sociedad que anula toda oposición, en donde el otro no es el opositor sino quien es moralmente inaceptable –el enemigo– ese exponer lo heterogéneo, lo radicalmente otro, lo políticamente incorrecto plantea interrogantes acerca del hacer del lector/espectador, sitúa al ciudadano contemporáneo ante lo conflictivo, y supone una búsqueda de efectos dramáticos para movilizarlo.

La serie de obras analizadas de estos dramaturgos flamencos permite constatar que se intenta restituir al teatro su carácter ciudadano, es decir, como espacio en el cual se interpela al espectador no sólo como parte “cómplice”, sino que se lo hace parte del “nosotros” (Fobbio, 2013), a través del acontecimiento, de la presencia, del estar con otros en el convivio y, sobre todo, porque se le dificulta la percepción y el pensamiento a través de una conmoción generada en las obras por la cesura en el discurso –lograda con diferentes recursos, desde el uso particular de lenguas y lenguajes artísticos– y el descentramiento de la mirada del lector/espectador.

Las características que comparten las obras elegidas, como los conflictos lingüísticos, la conjunción de discursos heterogéneos, el uso y la reapropiación de la tradición, el uso de las artes visuales, la poesía, la filosofía, la interdisciplina pictórica el trabajo con otras disciplinas, en muchas obras teatrales flamencas son elementos que hacen presente el cuestionamiento crítico. Si bien hemos dejado afuera a muchos dramaturgos que consideramos comparten esta búsqueda, como Stefan Hertmans y Jan Decorte, Peter Verhelst y Tom Lanoye, David Van Reybrouck y Benjamin Verdonck, lo hicimos atendiendo al interés de ahondar en nuestras hipótesis y profundizar los aspectos en análisis más pormenorizados, presentando una problematización acotada y no un mero panorama del teatro flamenco, descripción que necesariamente resulta siempre incompleta. El recorte nos permitió un análisis más detenido de algunas obras que consideramos emblemáticas para las búsquedas estéticas, lingüísticas y políticas del teatro flamenco, y son un punto de partida para continuar investigando.

Este abordaje abre nuevos recorridos, ya que como teatro poco conocido en Argentina y que presenta muchos puntos en común con las producciones locales,

nos permite dar continuidad a las indagaciones, en diálogo con la teoría y la práctica.

En el marco de la presente investigación realizamos un intenso trabajo tanto en Bélgica como en Argentina. Gracias al apoyo recibido por la Taalunie para la investigación, hemos podido viajar en varias oportunidades a Flandes, lo que resultó una experiencia muy valiosa para recolectar información, consultar y adquirir bibliografía, asistir a las puestas de las obras y contactarnos con los autores e investigadores belgas en varias oportunidades. Además del trabajo de investigación –realizado junto con Adriana Musitano y Laura Fobbio, como ya mencionamos– hemos traducido varias obras, algunas de las cuales ya han sido publicadas en editoriales argentinas, y otras se editarán en 2017. De esa manera se ha creado un nuevo espacio para la investigación en teatro comparado, tanto en la Facultad de Lenguas como en la de Filosofía y Humanidades. En la primera, continuaremos trabajando y ampliando las categorías teóricas e incorporando nuevos autores, tanto a la tarea de docencia cuanto a la de investigación. También está previsto dar continuidad al proyecto editorial iniciado con la colección PAPELES TEATRALES en donde publicamos no sólo obras argentinas y extranjeras sino también los resultados de las investigaciones llevadas a cabo en Córdoba. Gracias a los vínculos con autores e investigadores flamencos hemos contado con la visita del Dr. Hertmans en 2014 (FFyH), la Dra. Gloor en 2016 (FL) y contaremos este año con la presencia de Heidrun Breier como profesora invitada en el marco de la mencionada puesta en escena de *Gaz*, en la Universidad Provincial de Córdoba, en la Facultad de Lenguas y en la Facultad de Filosofía y Humanidades, con diferentes actividades.

A partir de aquí es que continuaremos con la investigación del teatro flamenco, más precisamente, seleccionando monólogos de Tom Lanoye y David Van Reybrouck –ambos dramaturgos, poetas y novelistas, con lo cual se abre otra dimensión de la escritura para la escena– y elegimos, de una generación más joven, la producción monologal del performer, artista plástico y teatrista Benjamin Verdonck (Amberes, 1972). Todos estos autores integran el corpus que constituye el proyecto radicado en la Facultad de Lenguas de nuestra Universidad, en el marco

del trabajo docente en las cátedras del área de Literatura de Habla Alemana y de Traducción Literaria.¹⁸² Es así que damos continuidad a lo investigado hasta el momento con Fobbio y Musitano, incluyendo asimismo la producción teatral de autores de habla alemana, más precisamente, de autores como Emine Özdamar (Malatya, Turquía, 1946) y de Wolfram Lotz (Hamburgo, 1981). El proyecto que dirigimos, *Recorridos por la ciudad: la configuración de voces singulares en la metrópoli europea contemporánea* (van Muylem, 2016e) está conformado por doce investigadores y traductores del alemán y neerlandés. El corpus de trabajo comprende obras de teatro y prosa breve de autores que en su mayoría escriben en ambos géneros. En los autores del corpus se observa como común denominador la preocupación por el lenguaje, el lugar de enunciación y la interpelación al espectador desde lo político, por lo que esta tesis constituye un progreso imprescindible. La investigación personal y el proyecto colectivo incluyen, asimismo, la traducción de una serie de piezas teatrales como parte integral de la investigación, centrada en las búsquedas estéticas y políticas de teatros que conmocionen e interpelen a sus lectores/espectadores, cada uno en su singularidad, en diferentes espacios, con problemáticas particulares, pero siempre desde una propuesta de descentramiento que incomoda y desestabiliza, y apela a la acción.

Por todo lo expuesto, tenemos la certeza que esta tesis abrirá nuevas indagaciones y diálogos, tanto con las creaciones artísticas, traducciones e investigaciones, como con los productores, escritores e investigadores, de los distintos territorios relacionados.

¹⁸² El equipo está conformado por investigadores de la Universidad Nacional de Córdoba, y otros radicados en la Universidad de la República (Montevideo, Uruguay), la Universidad de Gante y la de Universidad de Ámsterdam.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes primarias/corpus

- Fabre, Jan. 1998. *De koning van het plagiaat* [Ficha técnica de la puesta en escena de *El rey del plagio*] <http://www.schrijverspodium.be/theaterteksten/p/detail/de-koning-van-het-plagiaat>. (18/11/2016)
- 2004. *Ik ben een fout, theaterscripts en theaterteksten 1975-2004*. Amberes, Meulenhoff/Manteau.
- 2005. *Geschiedenis van de tranen en andere theaterteksten*. Amberes, Meulenhoff/Manteau.
- 2007. *Antología de obras teatrales de Jan Fabre*. Santiago de Chile, Ril editores.
- 2009. *La orgía de la tolerancia y otras obras teatrales*. Santiago de Chile, Ril editores.
- 2010a. *De dienaar van de schoonheid en andere theaterteksten*. Amberes, Meulenhoff/Manteau.
- 2010b. *Jan Fabre*. Entrevista en el programa EXQI culture. Disponible en: <http://www.schrijverspodium.be/theaterteksten/p/detail/de-koning-van-het-plagiaat> (18/11/2016).
- 2009. *Drie monologen met Dirk Roofthoof*. Folleto de la programación del teatro De Singel, temporada 2009-2010.
- 2011. *Toneelschrijfprijs 2011*. Transcripción de la conferencia disponible en: <http://taalunieversum.org/inhoud/taalunie-toneelschrijfprijs/taalunie-toneellezing-2011-jan-fabre> (15/11/2016).
- 2012. Charla en el marco de la muestra: *Art Kept Me Out Of Jail. 4/512 al 22/5/2012*. Umetnostna Galerija Maribor, Eslovenia. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=VLVeTc0akaU> (18/11/2016).
- 2013a. *De macht der theaterlijke dwaasheden* (programa de mano). Amberes, enero de 2013.
- 2013b. “Jan Fabre: En mis obras hay ética; sólo estética es maquillaje”,

- entrevista realizada por Ivanna Soto en: *Ñ, Revista de Cultura, Clarín* (7/10/13).
- Lauwers, Jan. 2006. *La Chambre d'Isabella followed by Le Bazar du Homard* (trad. Olivier Taymans). Arles: Actes Sud papiers.
- 2008a. *Sad Face/Happy Face, Drei Geschichten über das Wesen des Menschen* (trad. Brigitte Auer). Frankfurt del Meno, Fischer Verlag.
- 2008b. “Lo experimental en el festival de teatro de Bogotá,” nota de prensa. http://www.corneta.org/no_91/lo_experimental_en_el_festival_de_teatro_de_bogota.html (24/08/16).
- 2008c. Entrevista en La Mandrágora, TVE, 3 de octubre de 2008. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=DwnrAQ9PVpQ> (5/01/16).
- 2009a. *Kebang!* Lovaina, Ed. Van Halewyck.
- 2009b. *La Maison des cerfs* (trad. Olivier Taymans). Arles, Actes Sud.
- 2010. *The Art of Entertainment. Needcompany plays the death of Dirk Roofthoof*. Dossier de prensa. Disponible en needcompany.org/EN/AOE (06/07/2012).
- 2012. Entrevista realizada por Micaela van Muylem en las instalaciones de Needcompany. Inédita.
- 2013a. *Sad Face/Happy Face*. (trad. Micaela van Muylem). Córdoba, Editorial de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Colección PAPELES TEATRALES.
- 2013b. Entrevista realizada por Adriana Musitano y Micaela van Muylem, en las instalaciones de Needcompany. Inédita.
- 2015a. *El poeta ciego/The blind poet*. Material textual cedido por el autor para la traducción de los sobretítulos en FIBA 2015 (inédito).
- 2015b. “De week van Jan Lauwers.” Blog sobre su estadía en Buenos Aires para el canal de televisión belga CANVAS. <http://www.canvas.be/de-week-van/jan-lauwers> (24/08/16).
- 2015c. “Jan Lauwers: ‘Aún soy un artista visual’”, entrevista realizada por Ivanna Soto en: *Ñ, Revista de Cultura, Clarín* (18/09/15).
- 2016a. *The House of our Fathers*. Dossier de prensa, disponible en: <http://www.needcompany.org/EN/the-house-of-our-fathers> (15/08/2016).
- 2016b. Silent Stories. Dossier de prensa, disponible en:

- <http://www.needcompany.org/EN/silent-stories> (15/08/2016).
- 2016c. “Nur Theater kann die Zeit anhalten” Entrevista disponible en: <http://www.martinthomaspsl.com/blog/2016/8/10/nur-theater-kann-die-zeit-anhalten-interview-mit-jan-lauwers-im-falter-3216> (24/08/16).
- Pourveur, Paul. 1996. *Het soortelijk gewicht van Sneeuwwitje*. Amberes, Bebuquin.
- 2002. *Shakespeare is dead, get over it!* Manuscrito inédito, facilitado por el autor.
- 2011. *PLOT YOUR CITY*. Manuscrito inédito, facilitado por el autor.
- 2011b. *Une histoire consistente*. Manuscrito inédito, facilitado por el autor.
- 2011c. “Plot your city.” Nota disponible en: Schrijverspodium. Plataforma para la difusión de teatro flamenco. Disponible en: www.schrijverspodium.be/theaterteksten/p/detail/plot-your-city (11/03/2016).
- 2012a. *L'abécédaire des temps (post)modernes*. Manuscrito inédito, facilitado por el autor.
- 2012b. Entrevista realizada por Micaela van Muylem. RICTS, Bruselas. Inédita.
- 2013. Entrevista realizada por Micaela van Muylem. Bruselas. Inédita.
- 2015. *Survivre à la fin des Grandes Histoires*. Lovaina, Collection "Chaire de poétique". Faculté de philosophie, arts et lettres Université catholique de Louvain. Carnières-morlanwelz y Editorial Lansman.
- s/f. “Over de jaren 90,” entrevista realizada por Karlien Vanhoonacker, disponible en http://toneelstof.be/w/Paul_Pourveur_over_de_jaren_90 (10/03/17).
- Pourveur, Paul, Stefan Hertmans, y Claire Swyzen. 2005. *Tirannie van de tijd*. Utrecht, Editorial IT&FB.
- 2013. *Tirannie van de tijd/Tiranía del tiempo*. (Trad. Micaela van Muylem). Villa María, Eduvim. Colección Teatro europeo contemporáneo.
- Pourveur, Paul y Lot Vekemans. 2011. *Moresnet* manuscrito facilitado por el autor.

Bibliografía teórica

- Absilis, K., Jaspers, J. y Van Hoof, S. (eds.). 2012. *De Manke Usurpator: Over Verkavelingsvlaams*. Gante, Academia Press.
- Adorno, T. W. 1974. *Noten zur Literatur. Gesammelte Schriften Band II*. Frankfurt del Meno, Suhrkamp.
- 2003. *Notas sobre literatura* (Trad. Alfredo Brotons Muñoz). Madrid, Akal.
- 2004 (1970). *Teoría estética* (Trad. Jorge Navarro Perez). Madrid, Akal.
- Agamben, G. 2008. “¿Qué es lo contemporáneo?” (trad. Ariel Pennisi). Texto inédito en español.
- 2014. *¿Qué es un dispositivo?* Buenos Aires, Editorial Adriana Hidalgo.
- Amarlo, L. 2010. “Poética, erótica y políticas del nombre propio: de la magia a la autobiografía”, Santiago de Chile, Aisthesis n° 47. Pp. 229-246.
- Aristóteles. 1947. *Poética*. Buenos Aires, Emecé.
- Artaud, A. 2001. *El teatro y su doble*. Barcelona, Edhasa.
- Angelet, C., Berg, C. y Quaghebeur, M. (Comp.) 2002. *Présence/absence de Maurice Maeterlinck*. Bruselas, Archives et Musée de la Littérature Editions/Editions Labor.
- Bärfuss, L. s/f. “Darüber hinaus” en: <http://www.hsverlag.com/autoren/detail/a3> (26/11/2016).
- Bajtín, M. 1989. *Estética y teoría de la novela*. Madrid, Taurus.
- Barthes, R. 2009. *Escritos sobre el teatro*. Barcelona, Paidós.
- Bataille, G. 1997. *El ojo pineal precedido de El año solar y Sacrificios*. Valencia, Pre-Textos.
- Baudrillard 2003. “Requiem for the Media” en: Wardrip-Fruin N. y Montfort, N., *The New Media Reader*, Cambridge/Londres, MIT Press.
- Bennis, H., Cornips, L. y van Oostendorp, M. (eds.) 2004. *Verandering en verloedering. Normen en waarden in het Nederlands*. Ámsterdam, Amsterdam University Press/Salomé.
- Benjamin, W. 1921. *El capitalismo como religión*. Traducción, notas y comentario de

- Enrique Foffani y Juan Antonio Ennis Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS) UNLP-CONICET (s/f), disponible en: www.redkatatay.org (27/03/17).
- 1934. “Der Autor als Produzent”, *Texturen*, disponible en: <http://www.texturenonline.net/methodik/benjamin/autor-als-produzent/> (26/11/2016).
- 1971. “La tarea del traductor” en: *Angelus Novus*. Barcelona, Edhasa.
- 1990. *El origen del drama barroco alemán*. Madrid, Taurus.
- 1989. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” en: *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires, Taurus.
- Bhabha, H. 1990. “The Third Space. Interview with Homi Bhabha”. En: Rutherford (Ed.) *Identity: Community, Culture, Difference*. London, Lawrence and Wishart, 207-221.
- 1994. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires, Manantial. Trad. César Aira.
- Bobkova, H. 2005. “Over Tirannie van de Tijd van het Zuidelijk Tonneel,” Revista de teatro *Lucifer*, no 6, disponible en: <http://www.theaterschriftlucifer.nl/> (04/09/16).
- Bousset, S. 2006. “I can't go on. I'll go on,” *DW B*, 4, disponible en: www.dwb.be/uitgave/2006/4/jan-lauwers (05/01/2016).
- Brecht, B. 1968. „Die Ausnahme und die Regel, Lehrstück“ en: *Gesammelte Werke*. Frankfurt del Meno, Suhrkamp.
- 1990. *La excepción y la regla*, (Trad. Miguel Sáenz), Madrid, Alianza.
- Buelens, G., Goossens, J. y van Reybrouck, D. 2007. *Waar België voor staat*. Ámsterdam, Meulenhoff.
- Campos, A. 2015. “Intraducibles traducciones de traducir” en: Revista *El Trujamán*. Septiembre de 2015. Instituto Cervantes.
- Castadot, E. 2010. “Assumer sa finitude pour éviter sa dissolution. Parcours subjectifs dans le théâtre de Paul Pourveur” en: *Interférences littéraires*, nouvelle série, n° 5, “Le sujet apocalyptique”, noviembre de 2010. Pp. 45-54.
- 2012. “L’abécédaire des temps (post)modernes de Paul Pourveur : entre sujet et dispositifs” en: *Projections. Reveu culturelle pluridisciplinaire*, junio de 2012.

- 2013. *Dramaturgies de l'humour dans le théâtre francophone contemporain. Détachement et connivence face aux malaises dans l'identification chez Grumberg, Benaiïssa et Pourveur*. Tesis doctoral. Universidad Católica de Lovaina. Disponible en <https://dial.uclouvain.be/> (10/03/16).
- Carlson, M. 2007. "And the semiotics of supertitles" en: Stalpaert, C., Le Roy, F. y Bousset S. *No beauty for me there where human life is rare. On Jan Lauwers' theatre work with Needcompany*. Gante, Academia Press.
- Charles, G. y C Van Deun. 2004. *Paul Delvaux, zijn leven*. Kokzijde, Fundación Paul Delvaux.
- Cepernic, C. y A. Zampieri. 2016a. "El ciudadano flamenco como migrante lingüístico en la obra *Slagschaduw* de David van Reybrouck" en: Actas del 1º Congreso Internacional Lenguas-Migraciones-Culturas, Córdoba, Editorial de la Facultad de Lenguas.
- 2016b. "Tensiones lingüísticas en *Slagschaduw* de David Van Reybrouck" en: Actas de las Jornadas académicas 'Todas las gentes del mundo son hombres', Raíces latinoamericanas de los derechos humanos. Montevideo, UDELAR.
- Cortegoso Visio, N. 2016a. "Dispositivos heterolingües y construcción de literaturas urbanas: Bruselas en: Actas del 1º Congreso Internacional Lenguas-Migraciones-Culturas, Córdoba, Editorial de la Facultad de Lenguas.
- 2016b. "*Entrecruzamientos de lenguas en la gran ciudad: un abordaje literario de Bruselas*" en: Actas de las Jornadas académicas 'Todas las gentes del mundo son hombres', Raíces latinoamericanas de los derechos humanos. Montevideo, UDELAR.
- Christen, F. 2005. "Introducción" en: *Hermeneia*, nº 1.
- Claus, H. 1983. *Het verdriet van België*. Ámsterdam, De Bezige Bij.
- Conrad, J. 1998. *El agente secreto*. Santiago de Chile, Ediciones Buenos Aires.
- Cornago, Ó. 2006. "Teatro postdramático: las resistencias de la representación" en: Sánchez, J. (dir.) *Artes de la escena y de la acción en España 1978-2002*. Cuenca, UCLM, (pp. 165-179).
- Danan, J. 2012. *Qué es la dramaturgia y otros ensayos* (trad. Víctor Viviescas). México,

Paso de gato.

- Debord, G. 1967. *La Sociedad del Espectáculo*. Madrid, Ed. Revista Observaciones Filosóficas.
- Debrabandere, F. 2005. “Het echech van de ABN-actie in Vlaanderen” en: *Nederlands van nu*, 53 (1). Pp. 27-31.
- De Certeau, M. 2000. *La invención de lo cotidiano I. Artes del hacer*. México, Universidad Iberoamericana.
- De Coster, C. 2005 (1525-1545). *De legende en de heldhaftige, vroolijke en roemrijke daden van Uilenspiegel en Lamme Goedzak in Vlaanderenland en elders*. Material digitalizado disponible en www.dbnl.org (23/02/2017).
- de Jongh, E. 1967. *Zinne- en minnebeelden in de schilderkunst van de zeventiende eeuw*. Ámsterdam, Nederlandse Stichting Openbaar Kunstbezit.
- De Keyser, D 1995. *Madame est servié*. Lovaina, Halewyck.
- Deleuze, G. 1991. “Posdata sobre las sociedades de control”. en: Ferrer, C. (Comp.) *El lenguaje literario*. Montevideo, Ed. Nordan.
- 2005a. *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. (Trad. Isidro Herrera). Madrid: Arena Libros.
- 2005b. *Lógica del sentido*, Barcelona, Paidós.
- Deleuze, G. y Guattari, F. 1978. *Kafka. Por una literatura menor*. México, Biblioteca Era.
- 2010. *Mil Mesetas*. Valencia, Pre-Textos.
- Deleuze, G. y Parnet, C. 1980. *Diálogos*, Valencia, Pre-Textos.
- Demets, P. 2005. “Lichamen tekenen. Theater en beeldende kunst van Jan Fabre” en: *Ons Erfdeel*, n° 48.
- Derrida, J. 1989. “La palabra soplada” en: *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos.
- 1977. *Posiciones*. Valencia, Pre-Textos.
- De Schutter, G. 1998. “Talen, taalgemeenschappen en taalnormen in Vlaams-België” en: *Verslagen en mededelingen van de Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde*, 108 (2-3). Pp. 227-251.

- De Toro, F. 1987. *Semiótica del teatro: del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires, Galerna.
- Diéguez, I. 2007. *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*. Buenos Aires, Atuel.
- Dubatti, J. 2006. “Hacia una lectura post-postmoderna del teatro argentino. Notas sobre Rafael Spregelburd” en: *Revista nuestra América*. N° 2. Pp. 171-181.
- 2008a. “El teatro es, durante algunas horas, una utopía. Entrevista con Ariane Mnouchkine en la Escuela de Espectadores” en: *Revista del CCC*, enero/abril 2008, n° 2. Disponible en: <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/41/> (23/08/16).
- 2008b. *Introducción al teatro comparado*. Buenos Aires, Atuel.
- 2008c. “¿Por qué hablamos de Postdictadura 1983-2008?” en: *Revista del CCC*, septiembre/diciembre 2008, n° 4. Disponible en: <http://www.centrocultural.coop/revista/> (23/08/16).
- 2008d. “Antonin Artaud, el actor hierofánico y el primer teatro de la crueldad” en: *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, Vol. 2 n° 1 enero - junio de 2008. Pp. 70-83.
- 2009. “Maurice Maeterlinck y el drama simbolista (en el Centenario del estreno mundial de *El Pájaro Azul*)” en: *Revista del CCC*, enero/agosto 2009, n° 5/6. Disponible en: <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/100/> (23/08/16).
- 2016a. “Contemporaneidad y territorialidad: pensar el teatro de Buenos Aires en el siglo XXI” en: *Actas de las VI Jornadas Nacionales y I Jornadas Latinoamericanas de Investigación y Crítica Teatral*, Buenos Aires (290-306).
- 2016b. *Teatro independiente en la coyuntura actual* (conferencia) lunes 12 de diciembre de 2016. CePIA, Facultad de Artes, UNC.
- 2017. “Las experiencias conviviales, *le serate* del futurismo como teatro liminal” en: Musitano A. (Comp.) y Quiroga, C. (dir.) *Actas de las VIII Jornadas Nacionales y III Jornadas Latinoamericanas de Investigación y Crítica Teatral*. Buenos Aires, AINCRIT Ediciones.

- Eandi, M. 2010. “Traducir teatro: una aventura con obstáculos y satisfacciones” en: *La revista del CCC*, enero/abril 2010, n° 8. Disponible en: <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/159/>.
- Eiermann, A. 2009. *Postspektakuläres Theater. Die Alterität der Aufführung und die Entgrenzung der Künste*. Bielefeld, Transcript.
- 2010. “Inter-Face statt Antlitz: Postspektakuläres Theater und digitale Medien” en: *Symposium Kultur und Digitalisierung III. Die Zukunft des Digitalen. Performative Künste oder die Persistenz des Analoges*. L'arc Romainmôtier, disponible en: <http://www.digitalbrainstorming.ch> (11/12/2016).
- 2012. “Teatro postespectacular. La alteridad de la representación y la disolución de las fronteras entre las artes” (Trad. Micaela van Muylem). *Telondefondo* (16). Pp. 1-24, disponible en: www.telondefondo.org.
- Eilat, G. 2015. “Etcétera: a theatre of errors” en: Malzacher, F. (ed.) *Not Just A Mirror. Looking For The Political Theatre Of Today*. Berlín, Alexander Verlag.
- Enzensberger, M. 1970. *Baukasten zu einer Theorie der Medien*. En: Kursbuch 20. Pp. 159-186.
- Ferguson, C. 1996. *Sociolinguistic Perspectives*. New York/Oxford, Oxford University Press.
- Finter, H. 1985. “Das Kameraauge des postmodernen Theaters” en: Chr. W. Thomsen (ed.): *Studien zur Ästhetik des Gegenwartstheaters*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter. En español: 1994. La cámara-ojo en el teatro postmoderno, *Cráter* 31. Pp. 25-47.
- 2006. *El espacio subjetivo* (trad. Lorena Batiston). Buenos Aires, Ediciones Artes del Sur.
- Fischer-Lichte, E. 2010. *Geschichte des Dramas 2. Von der Romantik bis zur Gegenwart*. Tübingen, UTB.
- Fobbio, L. 2009. *El monólogo dramático: interpelación e interpretación*. Córdoba, Ed. Comunicarte.
- 2013. *Interpelación e interacción en el monólogo dramático argentino de finales del siglo XX*. Tesis doctoral inédita. Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad

Nacional de Córdoba.

- 2016a. “Migraciones en la dramaturgia: retratos y relatos en *The blind poet* de Jan Lauwers”. Revista *Espéculo*, 56. disponible en: http://https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/Europa_Especulo_56_UCM.pdf
- 2016b. “Monologar desde el ‘entre’” en: van Muylem (Comp.) *Paisajes dramáticos. Ensayos de teatro comparado*. Córdoba, Editorial de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba. Colección PAPELES TEATRALES.
- 2016c. “Dramaturgia, plástica y traducción en *Gólgota picnic* de Rodrigo García,” ponencia en *VIII Jornadas Nacionales y III Jornadas Latinoamericanas de Investigación y Crítica Teatral*, Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral (AINCRIT), con el apoyo de la Fundación El Libro y el Centro Cultural de la Cooperación. Buenos Aires, 4 al 7 de mayo de 2016. Inédita.
- Fobbio, L. y M. Alegret. 2016. *Configuraciones escénicas del retrato y la poética de lo cotidiano en dramaturgias argentinas actuales*. Proyecto de investigación CIFYH, SECyT, UNC. Convocatoria 2016-2017.
- Freud, S. 1996. “Consejos al médico sobre el tratamiento psicoanalítico” en: *Obras Completas*. Buenos Aires, Amorroutu.
- García Canclini, N. 2007. *Lectores, espectadores e internautas*. Barcelona: Gedisa.
- Gasparini, P. 2010. “Néstor Perlongher: una extraterritorialidad en gozoso portunhol” en: *Revista Iberoamericana* LXXVI (2010). Pp. 757-775.
- Geerts, G. 1985. “Taalvariatie en taalnormen in Vlaanderen” en: *Verslagen en mededelingen van de Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde* 1 (s/d).
- 2011. “Tekst als object. Over de herwonnen autonomie van de dramatekst” en: Swyzen, C. y Vanhoutte, K (eds). *Het statuut van de tekst in het postdramatische theater*. Amberes, Research Center for Visual Poetics, University Press Antwerp.
- Geeraerts, D. 2001. “Een zondagspak? Het Nederlands in Vlaanderen: gedrag, beleid, attitudes” en: *Ons Erfdeel* 44 (3). Pp. 337-343.

- 2002. “Rationalisme en nationalisme in de Vlaamse taalpolitiek”. En: J. De Caluwe, D. Geeraerts, S. Kroon, V. Mamadouh, R. Soetaert, L. Top & T. Vallen (Eds.). *Taalvariatie en Taalbeleid. Bijdragen aan het taalbeleid in Nederland en Vlaanderen*. Amberes/Apeldoorn, Garant.
- Gómez, S. (2014) en: Flores, A. *Diccionario crítico de términos del humor y breve enciclopedia de la cultura humorística argentina*. Córdoba, Editorial de la FFyH, UNC.
- Grutman, R. 2015. “Maeterlinck et les langues de Flandre : attitudes et représentations”, *FrancoFonie* 5 (2015). Pp. 94-115.
- Grutman R. y D. Delabastita (dir.), “Fictionalizing Translation and Multilingualism”, *Linguistica Antverpiensia: New Series* 4, 2005.
- Jaspers, J. 2001. “Het Vlaamse stigma. Over tussentaal en normativiteit” en: *Taal en Tongval* 53 (2). Pp. 129-153.
- Greiner, U. 1997. “Das Unsagbare am Rande des Unsäglichen” en: *Text und Zeit*, disponible en: <http://www.text-und-zeit.de/index.html> (11/02/15).
- Hall, S. 1996. “Introducción: ¿quién necesita ‘identidad?’” En: Hall, S. y P. du Gay. *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires- Madrid, Amorrortu.
- Hertmans, S. 1998. *Steden. Verhalen onderweg*. Proza. Amsterdam/Leuven: Meulenhoff/Kritak
- 2003. *Ciudades*. Pre-Textos, Valencia.
- 2007. *Het zwijgen van de tragedie*. Amsterdam, De Bezijge Bij.
- 2009. *El silencio de la tragedia*. Valencia, Pre-textos.
- 2010. *Zäsur, differentie, Ursprung, ironie: Hölderlin en de goden van onze tijd*. Tesis doctoral inédita, facilitada por el autor. Universidad de Gante.
- 2014. *Paisaje textual II*. Curso de postgrado a cargo de la Dra. Musitano et al. Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad Nacional de Córdoba.
- Hautal, J. 2007. “On speaking and being spoken. Reading on Stage and speaking with accent in Needcomany’s Caligula” en: Stalpaert, C., Le Roy, F. y Bousset S. *No beauty for me there where human life is rare*. On Jan Lauwers' theatre work with Needcompany. Gante, Academia Press.
- Hoet, J. 2014. “Herinnert u zich de plakken gerookte ham nog?” en: HLN.

- Disponibile en: <http://www.hln.be/> (27/02/14).
- Hofmansthal, H. 1903. *Die Bühne als Traumbild*. Disponible en <http://gutenberg.spiegel.de/> (05/03/17).
- 2008. *Una carta* (Trad. José Muñoz Millanes). Valencia: Pre-textos.
- Imbrogno, C. 2010. “El traductor inmediato” en: *Revista Humboldt*. Disponible en: <http://www.goethe.de/wis/bib/prj/hmb/the/kul/esindex.htm> (25/03/17).
- Jans, E. 2010. “Misschien ligt de avant-garde nu in een vertraging of in de nadruk op het procesmatige” Entrevista disponible en: <http://www.belgiumishappening.net/> (05/03/15).
- 2012a. “Vlaams geblaf op de planken” en: Absilis K., Jaspers J., Van Hoof S. (Eds.) *De Manke Usurpator: Over Verkavelingsvlaams*. Gante, Academia Press.
- 2012b. *Sad Face|Happy Face. Drie verhalen over menselijkheid*. Dossier de prensa disponible en <http://www.needcompany.org/EN/sad-face-happy-face> (05/03/17).
- Jürs-Munby, K. 2006. “Introduction” en: Lehmann, H-T. *Postdramatic Theatre*. New York/Oxon, Routledge.
- Kayser, W. 1964. *Lo grotesco: su configuración en pintura y literatura*. Buenos Aires, Nova.
- Klessinger, H. 2015. *Postdramatik: Transformationen des epischen Theaters bei Peter Handke Heiner Müller, Elfriede Jelinek und Rainald Goetz*. Berlín, De Gruyter.
- Koch, A. 2012. Entrevista realizada por Micaela van Muylem. Enero de 2012, Ámsterdam. Inédita.
- Koch, A. y J. Vorhaben, (Eds.) 2009. *Go West. Theater in Flandern und den Niederlanden*. Berlín, Theater der Zeit.
- Koch, A. y E. Jans. 2009. “Wie unterschiedlich ist die Dramatik? ” en: Koch, A. y J. Vorhaben (Eds.) *Go West. Theater in Flandern und den Niederlanden*. Berlín, Theater der Zeit.
- Krysinski , W. 1991. “Estructuras Evolutivas ‘modernas’ y ‘posmodernas’ en el texto teatral en el siglo XX”, en: De Toro, Fernando, *Semiótica y teatro latinoamericano*. Buenos Aires, Galerna.
- Jelinek, E. 2008. *La Muerte y la doncella. I-V*. Valencia, Pre-Textos.

- Laclau, E. 1993. *Nuevas reflexiones sobre la revolución de nuestro tiempo*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- Lanoye, T. 2009. *Sprakeloos*. Amsterdam, Prometheus.
- Laoureux, D. 2011. *Maurice Maeterlinck et la dramaturgie de l'image. Les arts et les lettres dans le symbolisme en Belgique*. Amberes, Pandora.
- LeCompte, E. 2010. "Jan Lauwers" en: *BOMB*, 113, Nueva York. (<http://www.jstor.org/stable/29546208>. 22/06/2014).
- Lehmann, H-T. 1998. "Remarks on the possibility of thinking the political in theatre" en: Opsomer, G. y M. Van Kerkhoven (Eds.) *Van Brecht tot Bernadette. Wat maakt theater en dramaturgie politiek in onze tijd?* Bruselas, Vlaams Theater Instituut.
- 2008 (1999). *Postdramatisches Theater*. Bielefeld, Verlag der Autoren.
- 2010a. "El teatro posdramático: una introducción" (Trad. Paula Riva) en: *Revista Telóndefondo*, 12. Disponible en: www.telondefondo.org (30/06/2015).
- 2010b. "Hans-Thies Lehmann y sus postulados escénicos" Entrevista realizada por Alejandro Bruna para la Universidad de Chile. Disponible en: www.artes.uchile.cl (11/07/2016).
- 2012. "Hans-Thies Lehmann: El teatro no es político por su contenido, sino porque está hecho de un modo político", entrevista realizada por Ivanna Soto en: *Ñ, Revista de Cultura, Clarín*. (15/08/12).
- 2013. *Tragödie und dramatisches Theater*. Berlín, Alexander Verlag.
- Logie, I. 2003. "Plurilingüismo y traducción en la obra de Julio Cortázar" en: *Revista de crítica literaria y de cultura - Journal of literary criticism and culture*, n° 10. Disponible en: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v10/logie.htm#8>.
- Lorda Alaiz, F. 1958. *Teatro neerlandés contemporáneo*. Madrid, Aguilar.
- 1962. *Teatro flamenco contemporáneo*. Madrid, Aguilar.
- March Tortajada, R. 2014. *Memoria y desmemoria, pensamiento y poética en la dramaturgia de Juan Mayorga*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Valencia.
- Mertens, M. 2013. Entrevista realizada por Adriana Musitano y Micaela van Muylem a la dramaturga de Jan Fabre. Amberes, enero de 2013. Inédita.

- Mouffe, C. 1999. *El retorno de lo político*. Barcelona/Buenos Aires, Paidós.
- 2000. *The Democratic Paradox*. Londres – New York, Verso.
- 2007. *En torno a lo político*. Buenos Aires, FCE.
- Müller, H. 2001 (1977) *Hamletmaschine*. Frankfurt del Meno, Suhrkamp.
- 2008. *Máquina Hamlet* (Trad. Gabriela Massuh). Buenos Aires, Losada.
- Muschetti, D. 2013. *Traducir poesía. La tarea de repetir en otra lengua*. Buenos Aires, Bajo la luna.
- Musitano, A. 2008. “Cámara Gesell (Veronese, 1992): ¿oscuro memorial de familia o laboratorio social? *Mise en abyme*, autorreferencialidad y experiencia de la muerte”, en: Fenoy, Liliana y G. Simón et al. *El espacio textual*. Córdoba, Alción.
- 2011. *Poéticas de lo cadavérico. Teatro, plástica y videoarte de fines del siglo xx*. Córdoba, Editorial Comunicarte.
- 2012a. “Escritura dramática y escritura poética de fin del siglo XX, coincidencias y especificidades: *La casa de los muertos* de Philippe Minyana 2002” en: Revista *Telondefondo*, 15.
- 2012b. *Teatro, poesía y política, confluencias y tensiones (1980-2010)*. Proyecto de investigación CIFYH/SECyT (tipo A), UNC.
- 2013. *Plástica, poesía, teatro y política en el arte del siglo XXI: las representaciones de la muerte y lo cadavérico*. Propuesta de investigación, año sabático julio 2013-julio 2014. Escuela de Letras, FFyH, UNC.
- 2014. *Informe por año sabático. Plástica, poesía, teatro y política en el arte del siglo XXI: las representaciones de la muerte y lo cadavérico*. Escuela de Letras, FFyH, UNC.
- 2015. “Prólogo” en: Minyana, P. *Pasillos* (trad. Soledad González). Villa María, Eduvim. Colección Teatro europeo contemporáneo.
- 2016. “El paisaje dramático y la traducción del dolor” en: van Muylem (Comp.) *Paisaje dramáticos. Ensayos de teatro comparado*. Córdoba, Editorial de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba. Colección PAPELES TEATRALES.
- 2016b. “El tratamiento de la muerte en dramaturgos argentinos, 1980-2000” en:

- Dramateatro Revista Digital*. ISSN: 2450-1743. Año 18. Nueva Etapa. N°1-2, octubre 2015-marzo 2016. pp. 255-267.
- Musitano, A, y L. Fobbio. 2014a. “El paisaje y el entre, categorías relacionales para la escena y la puesta en página”, en: *Actas del VI Congreso Internacional de Letras, Transformaciones culturales. Debates de la teoría, la crítica y la lingüística*. UBA.
- 2014b. *Teatro, poesía y formas dramáticas que descentran y traducen la política y el pensamiento*. Proyecto de investigación (tipo A), CIFFYH/SECyT, UNC.
- Musitano, A. y M. van Muylem. 2014. “Danzas de la muerte, fiesta de la belleza y performance”, ponencia. II Jornadas de performance, Fac. de Artes y Fac. de Filosofía y Humanidades, UNC. Inédita.
- Maierhof, M. 2014. “Anclaje en la realidad" y "Música de complejos sonoros” en: Spinelli, E. (Comp.) *Poéticas I*, Córdoba, SUONO MOBILE editora.
- Malzacher, F. 2010. “An Artist who cannot speak in English is no artist. Tien jaar postdramatisch theater in Europa” en: *Theater Schrift Lucifer*, n° 10. Ámsterdam.
- 2015. (Ed.) *Not Just A Mirror. Looking For The Political Theatre Of Today*. Berlín, Alexander Verlag.
- Malzacher, F. y B. Stegemann. 2016. “Zwischen Tahrir-Platz und Stadttheater: Was ist politisches Theater?” Entrevista realizada por Matthias Frense y Sebastian Brohn, disponible en: www.festivalimpulse.de/de/news/820/zwischen-tahrir-platz-und-stadttheater-was-ist-politisches-theater (05/07/2016).
- Marías, J. 2011. *Literatura y fantasma*. Madrid, Santillana/Alfaguara.
- Opsomer, G. y M. Van Kerkhoven. (eds.). 1998. *Van Brecht tot Bernadetje. Wat maakt theater en dramaturgie politiek in onze tijd?* Bruselas, Vlaams Theater Instituut.
- Pavis, P. 2008. *Diccionario de teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Buenos Aires, Paidós.
- 2001. “Del silencio en las estructuras” en Revista *Teoría teatral*, incluida en “El texto teatral y la palabra en escena” Doctorado en Artes. FFyH, UNC, Córdoba.

- 2005. “Aux frontières de la mise en scène” en: *Littérature*, No. 138, Théâtre: le retour du texte?
- 2013 (2007). *Contemporary Mise en Scène. Staging theatre today*. Nueva York, Routledge.
- Pincheira Parra, J. 2010. “Festival Fabre, el teatro como ausencia,” disponible en: <http://www.santi.cl/index.php/criticas-de-teatro/134-festival-fabre-el-teatro-como-ausencia> (10/11/2016).
- Piret, P. 2015. “Présentation” en: Pourveur, P. *Survivre à la fin des Grandes Histoires*. Collection ‘Chaire de poétique’. Lovaina, Faculté de philosophie, arts et lettres Université catholique de Louvain. Carnières-Morlanwelz y Editorial Lansman.
- Plevoets, K. 2008. *Tussen spreek- en standaardtaal. Een corpusgebaseerd onderzoek naar de situationele, regionale en sociale verspreiding van enkele morfosyntactische verschijnselen uit het gesproken Belgisch-Nederlands*. Tesis doctoral. Universidad Católica de Lovaina, disponible en: <https://lirias.kuleuven.be/handle/1979/1760> (16/06/2016).
- Poschmann, G. 1997. *Der nicht mehr dramatische Theatertext: Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramatische Analyse*. Tübingen, Niemeyer.
- Porrúa, A. (2011). *Caligrafía tonal. Ensayos sobre poesía*. Buenos Aires, Entropía.
- Reyes, C. 2015. “Teatro holandés llega a El Galpón con ‘Tóxico’” en: diario *El País*, 2 de abril de 2015. Montevideo Uruguay, disponible en: <http://www.elpais.com.uy/divertite/teatro/teatro-holandese-llega-galpon-toxico.html> (11/09/16).
- Rijnders, G. 2013. *Tragedie/Tragedia*. (Trad. Micaela van Muylem). Villa María, Eduvim. Colección Teatro europeo contemporáneo.
- Rosiers, K. 2010. *Tussen taal en tussentaal. De attitudes van leerlingen in het lager en middelbaar onderwijs tegenover talige variatie in Vlaanderen*. Tesis de maestría. Universidad de Gante. Disponible en: <https://lib.ugent.be> (16/06/2016).
- Rummens, T. 2001. “Een brok onverdunde werkelijkheid op planken: Jan Fabre” en: revista *Podium* (18/07/2001).

- Sakai, N. 1997. *Translation and Subjectivity*. Minneapolis, Londres, University of Minnesota Press.
- 2013. Transnationality in Translation. En: *Translation*, n° 2.
- Steiner, G. 2008. *Extraterritorial*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Spiegelburd, R. 2005. "Traducir teatro: una aventura con obstáculos y satisfacciones". Entrevista realizada por Eandi, V. *La revista del CCC*, enero/abril 2010, n° 8. Disponible en: <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/159/> (5/8/16).
- Saenz, M. 2013. *Dieciocho conferencias nada magistrales y dos discursos circunstanciales*. Salamanca, Universidad de Salamanca.
- Stalpaert, C., F. Le Roy, y S. Bousset (eds). 2007. *No beauty for me there where human life is rare. On Jan Lauwers' theatre work with Needcompany*. Gante, Academia Press.
- Scholz, B. 1990. "De 'economische sector' in: Roemer Visschers Sinnepoppen" en: *De zeventiende eeuw* 6. Pp. 17-26.
- Schaevers, M. 1998. "Hoger dwalen. Stefan Hertmans onderweg". Reseña sobre *Steden (Ciudades)*: Standaard der Letteren, 12/03/1998. Disponible en: <http://www.geocities.ws/siebrenkuipers/hertmans.html>.
- Schüttler, M. 2014. "Diesseitigkeit" en: Spinelli, E. (Comp.) *Poéticas I*. Córdoba, SUONO MOBILE editora.
- Stroobants, J.-P. 2012. "Die Belgier: zwischen 'Zwanze' und Witz". (serie: Humor in Europa) en: *Le Monde*. 29 de agosto de 2012. Disponible en: <http://www.voxeurop.eu/de/content/article/2599081-die-belgier-zwischen-zwanze-und-witz> (26/02/2017).
- Suchet, M. 2014. *L'Imaginaire hétérologue. Ce que nous apprennent les textes à la croisée des langues*. París, Garnier.
- Swyzen, C. y K. Vanhoutte (eds.). 2011. *Het statuut van de tekst in het postdramatische theater*. Amberes, Research Center for Visual Poetics, University Press Antwerp.
- Tackels, B. 2005. *Les Castellucci. Écrivains de plateau I*. Besançon, Les solitaires intempestifs.

- Takken, W. 2005. *Ontploffing als oneindig moment* [La explosión como momento infinito] Reseña, periódico *NRC*, 18 noviembre de 2005. Disponible en: <https://www.nrc.nl/nieuws/2005/11/18/ontploffing-als-oneindig-moment-11044354-a899813> (4/09/16).
- Trastoy, B. 2009. “Miradas críticas sobre el teatro posdramático.” En: *Aisthesis*, 46. Pp. 236-251.
- 2012. “Traducir la Muerte para Pensar el Arte: apuntes sobre la escena posdramática” en: *Revista brasileira de estudos da presença*, v. 2, n° 1. Pp. 231-248.
- Trías, Eugenio. 1981. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona, Gustavo Gili.
- Ubersfeld, A. 1999. *Reading theatre*. Toronto, University of Toronto Press.
- 2003. “El habla solitaria”, en *Acta Poética* n° 24, UNAM. Disponible en <http://www.iifl.unam.mx/htmldocs/acta-poetica/24-1/ubersfeld.pdf>.
- Utschneider, L. 2003. *Bibliographie zur Geschichte Oberammergau und der Passionsspiele*. Oberammergau, Historischer Verein Oberammergau.
- Van Belleghem, K. 1996. “Hier leeft en werkt Jan Fabre” en: Van Damme C. y F. Vandepitte (eds.) *Mythische sporen in de hedendaagse kunst*. Gante, Academia Press.
- Van den Dries, L. 2013. *Corpus Jan Fabre. Observaciones de un proceso creativo*. Buenos Aires, Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad.
- van der Meulen, D. 2002. *Multatuli, leven en werk van Eduard Douwes Dekker*. Amsterdam, Sun.
- Vanhaesebrouck, K. 2011. “Tekst en choraliteit. De plaats van het koor in het postdramatische theater” en: Swyzen. C. y K. Vanhoutte. *Het statuut van de tekst in het postdramatische theater*. Amberes, AUP.
- 2012. “Authenticiteit als illusie”. En: Absilis K., J. Jaspers y S. Van Hoof (eds.) *De Manke Usurpator: Over Verkavelingsvlaams*. Gante, Academia Press.
- Van Istendael, G. 2005. *Het Belgisch labyrint. Wakker worden in een ander land*. Amsterdam, Arbeiderspers.
- 2005. “Het Reëel Bestaande België.” Nota realizada por Dennis Hurkmans para la revista *Geografie*, n° 40. Septiembre de 2005.
- 2016. “Brüssel zwischen Ausnahmezustand und Alltag” en: *SRF*. Disponible en:

<http://www.srf.ch/news/international/bruessel-zwischen-ausnahmezustand-und-alltag> (20/02/17).

- van Muylem, M. 2011. "Shakespeare is dead, get over it!" en: *Actas de las IV Jornadas Nacionales de Investigación y Crítica Teatral*, Buenos Aires, AINCRIT.
- 2012a. "Mujeres soñaron caballos", revista *Telondefondo*, n° 15, julio de 2012. Disponible en: <http://www.telondefondo.org/numero15/articulo/401/el-silencio-como-linea-de-fuga-mujeres-soniaron-caballos-de-daniel-veronese.html> (09/12/14).
- 2012b. "Reescribir/describir: problemáticas de la traducción en textos dramáticos contemporáneos" en: *Actas de las III Jornadas Internacionales de Traductología*, Córdoba, 8 al 11 de agosto de 2012, Facultad de Lenguas, UNC.
- 2013a. *El silencio como línea de fuga. Mujeres soñaron caballos, de Daniel Veronese*. Villa María, Editorial Eduvim.
- 2013b. "La puesta en página en el teatro contemporáneo." Revista *Mutatis mutandis*, Grupo de Investigación en Traductología de la Universidad de Antioquia en Medellín, Colombia. Disponible en: <http://aprendeonline.udea.edu.co/revistas/index.php/mutatismutandis/article/viewFile/17216/15438> (09/12/2014).
- 2014. "La infinita posibilidad de recorridos en *Tiranía del tiempo* de Paul Pourveur" en: *Actas del V Congreso Internacional de Letras 2012*, Buenos Aires, UBA (Pp. 2847-2854).
- 2016a. "La traducción como descentramiento" en: van Muylem, Micaela (comp.). *Paisajes dramáticos. Ensayos de teatro comparado*. Córdoba, Colección PAPELES TEATRALES, Editorial de la FFyH, UNC, 2016.
- 2016b. "Vivir sobre las fronteras" en: *Actas del 1° Congreso Internacional Lenguas-Migraciones-Culturas*, Córdoba, Editorial de la Facultad de Lenguas.
- 2016c. "Interrumpir la tiranía de las fronteras" en: *Actas de las Jornadas académicas 'Todas las gentes del mundo son hombres', Raíces latinoamericanas de los derechos humanos*. Montevideo, UDELAR.
- 2016d. "La 'disposición en el espacio' en la obra del dramaturgo belga Jan

- Lauwers, y la traducción como herramienta hermenéutica” en: *Actas de las IV Jornadas Internacionales de Traductología “En torno a la traducción relacional”*. Facultad de Lenguas, UNC.
- 2016e. *Recorridos por la ciudad: la configuración de voces singulares en la metrópoli europea contemporánea*. Proyecto de investigación bianual, SECYT UNC, Tipo B, 2016-2017.
- 2016f. *Lenguaje y territorio en la literatura de habla alemana y neerlandesa contemporánea, y la problemática de su traducción*. Proyecto de investigación anual, SECyT FL, UNC, 2016.
- 2017. “El después de la pirotecnia: traducir a la poeta belga Ruth Lasters” en: *RECIT*, n° 3, Revista del Área de Traductología, Centro de Investigaciones de la Facultad de Lenguas, UNC.
- van Muylem, M. y S. González. 2013. “Proyecto ‘PAPELES TEATRALES’ una filiación entre investigación, traducción y edición en la universidad” en: revista *Recial*. Revista del Centro de Investigaciones - Facultad de Filosofía y Humanidades - Universidad Nacional de Córdoba. No 4. Disponible en: <http://publicaciones.ffyh.unc.edu.ar/index.php/recial/article/view/1194> (10/10/14).
- Van Reybrouck, D. 2010. *Congo*. Ámsterdam, De Bezijge Bij.
- 2016. *Zink*. Ámsterdam, CPNB.
- Van Tilburg, M. 2008. “Maurice Maeterlinck et la dramaturgie de l'image” en: *De witte raaf*, 132.
- Veronese, D. 1999. “Periférico”. Argentores. En línea: <http://www.autores.org.ar/dveronese/periferico.htm>.
- 2000. "Automandamientos." *La deriva*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo. Prólogo de Jorge Dubatti.
- Wils, L. 2010. *Van de Belgische naar de Vlaamse natie. Een geschiedenis van de Vlaamse beweging*. Lovaina, Acco.
- Venuti, Lawrence. 1999. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London & New York, Routledge.

- Villegas, J. 1998. “De la caducidad y renovación de las estrategias para el estudio del teatro” en: Pelletieri, O. (comp.). *El teatro y su crítica*. Buenos Aires, Galerna.
- Wirth, Andrzej. 1980. “Vom Dialog zum Diskurs: Versuch einer Synthese der nachbrechtschen Theaterkonzepte”, en *Theater Heute*, 1. Pp. 16-19.
- 1987. “Realität auf dem Theater als ästhetische Utopie oder: Wandlungen des Theaters im Umfeld der Medien” (83-91) en: *Giessener Universitätsblätter*, 202.
- Wolf, C. 2008 (1996). *Medea. Stimmen*. Frankfurt del Meno, Suhrkamp.
- 2014. *Medea. Voces* (trad. Miguel Saenz). Buenos Aires, Cuenco de Plata.

Sitios web

1) Teatristas y compañías del corpus

Jan Fabre:

www.troubleyn.be

www.angelos.be

Jan Lauwers:

www.needcompany.org/EN/jan-lauwers

Paul Pourveur:

RITCS: www.ritcs.be/nl/team/paul-pourveur

Páginas de las compañías que representaron *Shakespeare is dead, get over it!*

Kessen. Arnhem, Países Bajos (2002-2005): www.keesen-co.nl

Teatro Municipal de Erlangen, Alemania (2012): www.theater-erlangen.de

Teatro Municipal de Giessen, Alemania (2016): www.stadttheater-giessen.de

Theatre du Rond Point. París, Francia (2016):

www.theatredurondpoint.fr/spectacle/shakespeare-is-dead-get-over-it/

Acikstudyo. Esmirna, Turquía (2016-2017):

acikstudyo.com/performanslar/shakespeare-oldu-gec-bunlari/

Leporello, Bruselas. De gira por Londres y Budapest (2016-2017):

www.leporello.brussels/nl/producties/shakespeare-dead

Puestas de otras obras:

Groupe Sanguin. *Plot your city*. Bruselas (2016):

www.atelier210.be/index.php?Page=Zoom&Event=A&Id=3882&DA=2016-115

2) Otros autores y compañías mencionados

Jan Decorte: www.bloet.be

Tom Lanoye: www.lanoye.be

Stefan Hertmans: www.stefanhertmans.be

Pieter de Buysser: www.pieterdebuysser.com

Ana Theresa de Keersmaeker y Rosas danst Rosas: www.rosas.be

Alain Platel and Les Ballets C. de la B.: www.lesballetscdela.be

Arne Sierens: www.arnesierens.be

Wim Vanderkeybus: www.ultimavez.com

David van Reybrouck: www.davidvanreybrouck.be

Lot Vekemans: www.lotvekemans.nl

Benjamin Verdonck: benjamin-verdonck.be

Compañía LOD, Gante: www.lod.be

Compañía Zuidpool, Amberes: www.zuidpool.be

3) Otros sitios de interés

La nueva biblioteca de teatro (editorial de textos dramáticos):

www.denieuwetoneelbibliotheek.nl

Sitios que reúnen información sobre dramaturgos y teatristas de Flandes:

www.toneelstof.be

www.schrijverspodium.be

Nederlandse Taalunie: taalunie.org

Kunstenfestivaldesarts: www.kfda.be

