

# Interacciones entre imagen y texto en escena y en papel

*Micaela van Muylem*

## Micaela van Muylem

(Córdoba, 1979). Facultad de Lenguas, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. micaelavm@gmail.com

Estudió Letras Modernas y Bellas Artes en Córdoba, y se doctoró en Letras por la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba.

Profesora titular de las cátedras del área de Literatura de Habla Alemana y de Traducción Literaria (Alemania) en la Facultad de Lenguas (UNC) y profesora de los cursos de idioma holandés en la misma facultad.

Desde 2016, dirige el proyecto de investigación sobre literatura de habla alemana y neerlandesa y su traducción. Desde 2018 el eje de trabajo es la relación entre texto e imagen. Ha publicado numerosos artículos en revistas nacionales y extranjeras, libros y capítulos de libros y participa regularmente de encuentros científicos.

Traductora literaria. Traduce prosa, teatro y poesía del alemán y neerlandés al castellano. En 2014 obtuvo el primer premio y en 2015 una Mención en la categoría traducción de los Premios Teatro del Mundo (Universidad de Buenos Aires). Ha obtenido numerosas becas de estancia de investigación y para la traducción de obras literarias en Amberes, Ámsterdam y Berlín.

Editora de *Portaculturas y suono mobile* e integrante del equipo editorial de Papeles Teatrales.

## Resumen

Jan Lauwers (Amberes, Bélgica, 1957) es dramaturgo, director teatral y artista plástico. Tanto en sus puestas en escena, como en su escritura dramática y en sus instalaciones, conjuga diferentes lenguajes “nacionales” y diferentes disciplinas artísticas (danza, canto, pero también pintura, instalaciones, videoarte) en un intento por “descentrar la mirada”, “desenfocar”. Al alterar la lógica del discurso y las normalizaciones intenta reflexionar en el convivio teatral acerca de la necesaria parcialidad de la percepción de la realidad del sujeto y de las dificultades de comunicación en sociedad, en un mundo globalizador dominado por los medios masivos y las redes sociales. Lauwers intenta generar en su teatro una conmoción a través de la interrupción de los discursos, con lo cual aspira a lograr una verdadera comunicación a través de la materialidad de los cuerpos, la gran diversidad de objetos y elementos de la tradición pictórica que en su obra son resignificados en una yuxtaposición paratáctica en que se anula toda jerarquía. El autor y director nos invita a recorrer sus textos y puestas como un paisaje, para cuestionar todo orden (cronológico, jerárquico, temporal) normalizado por la tradición, en un intento por liberarnos de ataduras de la mirada y la comunicación.

**Palabras clave:** teatro-plástica-comunicación-mirada-descentramiento

**Interactions between image and text on stage and on paper**

## Abstract

Jan Lauwers (Antwerp, Belgium, 1957) is a playwright, theater director and artist. In plays, in his dramatic writing and his installations Lauwers combines different “national” languages and different artistic disciplines (dance, singing, but also painting, installations, video art) in an attempt to “de-focus”, to “decentre the look”. By altering the logic of discourse and normalization, he tries to reflect, in the theatrical convivium, of the necessary partiality of the perception of the reality of the subject and the difficulties of communication in society, in a globalized world dominated by the mass media and social networks. Lauwers tries to generate in his theater a commotion through the interruption of the discourses, which aspires to achieve a true communication through the materiality of the bodies, the great diversity of objects and elements of the pictorial tradition that in his work they are resignified in a paratactic juxtaposition in which all hierarchies are annulled. The author and director invites us to go through his texts and read them as a landscape, to question all order (chronological, hierarchical, temporal) normalized by tradition, in an attempt to free ourselves from ties of look and communication.

**Keywords:** theatre-visual arts-comunicación-look-decentre

Jan Lauwers (Amberes, 1957), uno de los teatristas más reconocidos en la escena belga y europea contemporánea es además, al igual que su compatriota, Jan Fabre, un artista plástico muy prolífico. No es azaroso entonces que en su obra dramaturgica y teatral abunden elementos plásticos, tanto en citas intertextuales como en problematizaciones que acercan y complejizan las diferentes disciplinas en que trabaja, para dar cuenta de la dificultad de la comunicación en la sociedad actual, y de la necesidad de ensayar alternativas desde el arte y hacia la sociedad por fuera del discurso de los medios masivos y las redes sociales.

Lauwers estudió pintura en la Academia de Bellas Artes de Gante y se inició luego en la performance. En 1986 funda la compañía teatral *Needcompany* y ha participado desde entonces de festivales internacionales de teatro con obras propias. En 2015, visitó por primera vez el FIBA (Festival Internacional de Buenos Aires) en Argentina, presentando dos obras, *La habitación de Isabella* y *El poeta ciego*. En una entrevista realizada por Ivanna Soto en esa oportunidad, dice, acerca de su relación con las diferentes disciplinas:

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, 2015a).

Expondremos algunos ejemplos de la relación entre plástica y teatro 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)<sup>1</sup> y en *El poeta ciego* (estreno, mayo de 2015, Kunstenfestivaldesarts, Bruselas, y estreno internacional: octubre de 2015, FIBA, Buenos Aires).

En 2016, Lauwers realiza una instalación en el Museo de Arte Contemporáneo Ming, Pekín. 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. Siguiendo a Hans-Thies Lehmann (2008) –quien se basa en observaciones de obras de Lauwers, entre otros, para desarrollar su concepto de teatro postdramático–, es posible tratar la superficie escénica –y sus análogas, la plástica y escritural– analizando la composición de la misma como un paisaje o un cuadro, como veremos más adelante.



Imagen 1: *Silent Stories* (instalación)

*Silent stories* forma parte de una serie de instalaciones realizadas a partir de desechos de museos y de restos de escenografías, en las que se producen nuevos significados a partir de su reutilización. Tanto en las instalaciones como en los escenarios de sus piezas teatrales, coexisten en Lauwers obras plásticas, ya sean creadas por él mismo o los demás artistas de su compañía, reproducciones de obras de arte antiguas y piezas arqueológicas. A su vez, las instalaciones suelen ser 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 en el teatro. Dice Lauwers:

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 (Lauwers, 2016, trad. nuestra).

Estos aspectos nos interesan para pensar su obra dramaturgica, sobre todo, el trabajo con “desechos” y “fragmentos” de otras obras y otras estéticas, de colecciones de museos y arqueológicas heredadas y combinadas en escena, que condicionan el tipo de comunicación que se desea establecer con el espectador.

Erwin Jans (2012) 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, 2012: 6). La trilogía *Sad Face/Happy Face* expone un mundo de catástrofes, el horror de las dos guerras mundiales y los conflictos bélicos posteriores, y la mirada puesta en los fantasmas del futuro. Combina y contrapone en escena la fragilidad de la danza, el canto, la poesía, y la plástica, frente a la brutalidad material de la muerte y la violencia del siglo XX y XXI.

Un tema recurrente en la obra de Lauwers es la mirada sobre los acontecimientos y los hechos, tanto

la del espectador en la butaca y del público que recorre la instalación, como la del personaje en escena que observa y describe, reconoce y juzga. El espectador de teatro (en el caso de Lauwers, de inmensos escenarios con varios centros de acción simultánea, como podemos observar en las imágenes) y el público que recorre sus instalaciones reciben información fragmentaria, a menudo contradictoria, y la obra le recuerda constantemente que esa mirada individual no puede abarcar toda la realidad, que el espectáculo o la obra de arte no exponen los hechos de forma objetiva, sino que todo relato es siempre el relato desde un determinado punto de vista, aquella mediación que Lehmann define como narración postépica (Lehmann, 2008:195).

Si el teatro se presenta como un boceto 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 en las acciones físicas y la presencia de los actores (...) 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 [Lauwers] y sus amigos (Lehmann, 2008: 196, trad. nuestra).

Es decir, se observa desde afuera hacia el interior de un acontecimiento, cuyo contenido no nos es expuesto libre de obstáculos, sino mediado por todo aquello que lo acompaña. Pese a que existe el expreso deseo de entablar un diálogo con el espectador (Lauwers, 2012), en la comunicación se interpone siempre una barrera: la fragmentación, la intervención mediada de la tecnología, la interrupción, la abstracción, los objetos materiales provenientes de otros contextos, incluso los sobretítulos: la cuarta pared literal, dirá André Eiermann (2012). Dicha tensión busca generar la duda, perturbar, despertar en el espectador la necesidad de completar la información. “Despierta al detective” como dice la alemana Gerda Poschmann (1997), cuando el intelecto necesita completar lo fragmentario. Esto, diremos con Barthes (2009) genera una cesura y una conmoción que interpela al espectador. Se cuestiona así la comunicación lineal, naturalista, dramática, similar a la comunicación que prometen las redes sociales y los medios. Al fracturar el texto y la escena, Lauwers dice que intenta “prolongar el tiempo de la mirada para fijar la imagen en la memoria”. Para esta fractura Lauwers utiliza diferentes recursos como la alternancia de lenguas habladas en escena, diferentes disciplinas artísticas y objetos que remiten a otros contextos. *La habitación de Isabella*,



Imagen 2: *La habitación de Isabella*

por ejemplo, es una obra que es a la vez un relato descentrado, desarticulado, puesto en escena en un espacio enorme, en un escenario en que coexisten actores y bailarinas con una colección de objetos arqueológicos y etnográficos que Lauwers heredó del padre (Lauwers, 2012). Estos elementos son utilizados por los personajes para contar historias: se muestra “el pasado” no en un orden cronológico, sino en una disposición museística.<sup>2</sup>

Isabella, una anciana, reúne ante el espectador sus memorias sentada “en una habitación en París que heredó de su padre”. Nos asomamos a esa habitación, como nos asomamos a sus relatos fragmentarios e incompletos, contradictorios, hechos vinculados entre sí, yuxtapuestos, pero no encadenados según una lógica interna cerrada de una obra dramática (imagen 2)<sup>3</sup>.

La segunda obra de la trilogía, *Lobstershop* es aún más radical. En la escena, la mirada recorre un espacio inmenso, blanco, repleto de elementos abstractos en el fondo y a la vez limpio, vacío en el centro: hay mucho vacío, 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 sobretítulos<sup>4</sup> o imágenes de video. En las sucesivas escenas que se presentan 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, un *collage*, montaje o fragmentos, que no permite un desarrollo lógico de acontecimientos.

En *La casa de los ciervos*, por último, se conjuga pasado y presente, vivos y muertos y niños por nacer discuten acerca de posibles desarrollos de las historias, todo en el marco de actores disfrazados de ciervos que están ensayando una obra de teatro. Dicha obra dentro de la obra trata de un ensayo de Nee-company en que los actores se enteran de la muerte del hermano de una de las bailarinas

en Sarajevo, durante la guerra. El carácter metateatral subraya el carácter subjetivo y parcial de la mirada.

En Lauwers objetos reales y falsificaciones coexisten con los recuerdos (reales e inventados, narrados y escenificados), muertos y vivos dialogan acerca de pasado y presente, en una conjugación del dolor y la memoria individual con una experiencia colectiva, en espacios y tiempos oníricos.

Pensamos aquí 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 conviven en escenarios de arquitectura clasicista, muchas líneas verticales y horizontales, una atmósfera onírica, extrañada. El sueño es el modelo por excelencia de la ausencia de jerarquías, y una herencia del surrealismo que marcó fuertemente a Lauwers. En las puestas en escena y las instalaciones reconocemos recreaciones de cuadros del pintor y de la atmósfera



Imagen 3: Paul Delvaux. *Le musée Spitzner* (1943). Óleo sobre lienzo.



Imagen 4: Paul Delvaux. *La Venus endormie* (1944). Óleo sobre lienzo.

onírica de Delvaux y también rasgos de las ingeniosas combinaciones imposibles de René Magritte (1898-1967) que cuestionan constantemente la percepción con sus imágenes ambiguas. Estas imágenes surrealistas funcionan como resistencia a la forma cerrada: se expande el universo de posibilidades de la realidad, y se desestabiliza el mundo conocido para cuestionar el rol dentro de la sociedad del artista y del público. La mirada no puede fijarse en la escena en un centro definido y en una fábula repleta de contradicciones. En dicha heterogeneidad cada elemento parece poder pre-

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, 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: introducción, nudo, 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).<sup>5</sup>



Imagen 5: *Lobstershop*, en los Salzburger Festspiele. Captura de pantalla del programa de televisión Mandrágora, TVE.

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 inten-

sentarse en lugar de otro y tener el mismo peso. Como en los juegos surrealistas de escritura, esto acentúa la percepción más intensiva de lo singular y, al mismo tiempo, expone “correspondencias inesperadas” (Lehmann, 2008) y un uso no jerárquico de los signos, la parataxis, diría Adorno (1974) opuesta a la jerarquía hipotáctica en cuya cima se encuentra la lengua y el texto del dramaturgo.

Si pensamos el texto con la usual metáfora de tejido, en las obras de Lauwers los hilos parecen cortarse y reanudarse constantemente incorporando elementos de la tradición teatral y pictórica. La trama se confunde en esa *Verfransung* o “desflecamiento” (Adorno 1970) 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

to por describir las puestas de este teatro como un paisaje se funda precisamente en un

desenfoco e igualdad de las partes (...) el abandono de un tiempo de orientación teleológica y el predominio de una ‘atmósfera’<sup>69</sup> por sobre las formas de desarrollo dramáticas y narrativas (...) Lo característico pasa a ser la concepción del teatro como poema escénico total (Lehmann, 2008: 104, trad. nuestra).

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, y no solo la puesta (si acaso pueden representarse sus obras), puede ser considerado un paisaje, el texto de Stein (y el de Lauwers)

... ya es, en cierto modo, el paisaje. Emancipa en una proporción inconcebible hasta entonces los elementos 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, trad. nuestra)

Es así que proponemos pensar el texto y la puesta de Lauwers, como paisaje, “paisaje dramático” diremos con Adriana Musitano y Laura Fobbio (2014). En ese sentido también nos sirve pensar en el “presente continuo” que plantea Lehmann: “presente continuo de encadenamientos sintácticos y verbales” (2008: 105). Lauwers recupera en ese sentido una experimentación vanguardista, con la autonomización del significante como lo observamos en Cézanne y el modernismo francés, es decir, pensando en que

La pintura 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, trad. nuestra).

Lauwers hace, en ese sentido, un teatro de estados y conformaciones escénicas dinámicas, al incluir en sus puestas y textos 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, el dramaturgo amberino dice querer trabajar



Imagen 6: “Lobstershop” en *Kebang!* (Lauwers, 2009)



Imagen 7: “Lobstershop” en: *Sad Face/Happy Face* (Lauwers, 2013)

“con los fragmentos que quedaron después de destruir la fábula, las unidades de tiempo y espacio, los personajes (...) reconfortar al público contando historias con esos fragmentos” (2012). Si la fábula se ha hecho añicos, solo quedan los diferentes fragmentos, jirones del 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. Daniel Veronese lo formula del siguiente modo:<sup>7</sup>

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).

*El poeta ciego*, la última obra que analizamos aquí, está compuesta por monólogos de los performers como elementos autónomos que se entretajan, que en algunos puntos se cruzan y vuelven a soltarse, que comparten la no pertenencia a un único espacio: la propuesta de Lauwers en esta obra al reconstruir los árboles genealógicos de los monologantes, todos performers de orígenes diversos, y exponer la heterogeneidad constitutiva de cada sujeto, compuesto por fragmentos, imposibilitándolos de brindar una construcción de un yo unívoco en una lengua única y propia.

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 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. 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 (imágenes 5, 6, 7), convirtiéndose en un componente visual protagonista. 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 más atractivo por la forma que por el contenido. Y así como se conjugan diferentes disciplinas artísticas en la escena (plástica, videoarte, danza, canto) es decir, diferentes lenguajes artísticos, del mismo modo hace coexistir diferentes lenguas “nacionales” y diferentes soportes de la palabra (hablada, cantada, escrita). Geerts (2011) habla del texto como objeto: del texto como material tangible en el teatro postdramático y sostiene que en las obras de Lauwers “tanto actores como espectadores experimentan el obstáculo de la comunicación lingüística”, el texto como

cuerpo “extraño (...) 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, el carácter objetual de las letras que ya no pertenecen a quien las pronuncia” (112-113, trad. nuestra).

Algo similar ocurre en la puesta en página, en un juego equivalente con la materialidad tipográfica<sup>8</sup>. En la edición en neerlandés de las obras (2009) hay además ilustraciones del autor (dibujos a mano alzada que intervienen el texto) y un cuento breve escrito en los márgenes derechos de las páginas impares. 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.



Imagen 8: Pieter Bruegel, *Feria en Hoboken* (1559). Aguafuerte.



Imagen 9: *El poeta ciego*.

Para volver a las puestas, podemos hacer otra relación intertextual más con la tradición. Al igual que en los cuadros del pintor flamenco Pieter Brueghel —también citado visualmente en escena en *El poeta ciego*— (ver imagen 8, también imagen 9, con la actriz interviniendo la imagen proyectada),<sup>9</sup> y en los tapices flamencos, las figuras están desdramatizadas en su yuxtaposición, cada una parece tener el mismo peso. En el grabado, en el tapiz, y en la escena de Lauwers pululan figuras y no existe la diferenciación entre elemento central y secundario, 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 emblemático *Paisaje con la caída de Ícaro*<sup>10</sup>, (imagen 10), la caída del hijo de Dédalo está 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. Lauwers llama a esto “estrategia del descentramiento”: “En escena, ves diferentes centros al mismo tiempo porque el centro es también lo que está descentrado” (Lauwers: 2015). De ese modo, el significado queda postergado en el significante. El espectador no recibe información decodificable de inmediato, sino que se le exige que perciba todo con una “atención flotante” (Lehmann, 2008: 148-149), como Freud propone escuchar, “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 recombinación, que se resiste a la “furia de la comprensión” (Jochen Hörisch). (Lehmann, 2008, 151).

En ese sentido se entiende la propuesta de Lauwers de exponer todo el paisaje, toda la multiplicidad generadora, en la conmoción, de una conciencia acerca de la subjetividad y de la parcialidad de la experiencia en un mundo de fuerte tendencia globalizadora.

Brindaremos por último un par de ejemplos concretos de citas explícitas de obras plásticas en escena. Ya hemos mencionado el uso de los sobretítulos, integrados por necesidad y también por elección estéticas, y convertidos en elementos visuales en las composiciones. También observamos el recurso de la proyección de imágenes, como el aguafuerte de Brueghel *Kermis in Hoboken [feria en Hoboken]* (1559) —la imagen 8— utilizada en *El poeta ciego* para localizar el lugar de nacimiento del autor de la obra, cuando “Grace” (la figura que se llama como la actriz) describe la genealogía de su marido, el autor y director de la obra. En la puesta en escena de *El poeta ciego* se plantea a través del grabado proyectado una tensión entre realidad y ficción desde la mirada “desde donde miraba Brueghel, lugar donde ahora hay un cerezo” y Lauwers —según esta obra— “dijo su



Imagen 10: Pieter Brueghel. *Paisaje con caída de Ícaro* (1554-1555). Óleo sobre lienzo.

primera palabra: ‘bello’” (Lauwers, 2015b). Hay una especie de genealogía mitológica/ficcional del artista, anclada en la tradición artística del pintor flamenco. Lauwers utiliza el cuadro como localización espacial y temporal de su origen y tradición. A la vez, se sale del marco del cuadro como autor y se pone en el lugar del grabador —y en la escena, en el lugar del espectador, otro participante activo que ayuda a construir la genealogía. Por otra parte, en la superposición visual de la figura/actriz (en un monólogo muy autobiográfico, pero que no deja de ser teatro) encima del grabado se genera un palimpsesto visual, material, plástico y tea-

tral en que reconocemos el mismo recurso que utiliza el dramaturgo en su escritura paratáctica.

Además de incluir imágenes de tradiciones en las que se inscribe, Lauwers compone las escenas con referencias a otras obras, como ya mencionamos, por ejemplo, de Delvaux. Un caso muy emblemático es la exposición del cuerpo desnudo de una mujer muerta en *La casa de los ciervos*, citando la serie de cuadros con el motivo de la *Venus dormida* (imágenes 4, 11 y 12): la mujer desnuda rodeada de figuras vestidas que la velan, en un marco clasicista, de líneas sobrias y pocos colores. La exposición del cuerpo, en este caso, una



Imagen 11: Paul Delvaux. *La Venus endormie* (1944). Óleo sobre lienzo.



Imagen 12: *La casa de los ciervos*.

muerta que relata su propia muerte y dialoga con los vivos, como en la convivencia de vivos y muertos, figuras vestidas y desnudas y esqueletos, mujeres hipnotizadas, así Lauwers trae al presente una problemática vigente en Delvaux y ahora: personajes que se miran pero no se pueden comunicar, la presencia de la ausencia, coexistencias imposibles, 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 –imagen 3–, o la mujer de vestimenta extravagante en la imagen 4), diferente de los esqueletos, los muertos.

Las intertextualidades, sin embargo, no acaban con referencias a la tradición pictórica belga y al arte pop ni al modo de organizar los elementos en escena y en el papel. También observamos obras del propio autor que funcionan como depósito de la memoria, en referencias cruzadas: en *Deconstructions/The house of our fathers* (imagen 14) vemos los elementos utilizados en la escenografía de *Lobstershop* (imagen 13). Hay un archivo que se expone en escena, un trabajo con la historia de la compañía teatral, como depósito de la

memoria colectiva, al igual que en la herencia de objetos arqueológicos (la vida) en una escena devenida museo (el arte).

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 14 y 15).

Estos recursos también dan cuenta de la construcción de una historia común de la compañía, de un vínculo social, de convivencia en una comunidad (de performers y de espectadores) a partir de la definición y el reconocimiento de subjetividades individuales. Lauwers establece constantemente esa 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 lo visual de la escritura:



Imagen 13: Escenografía de *Lobstershop*.



Imagen 14: *House of Fathers* (Instalación)

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 y es a la vez extraño, lo siniestro, *unheimlich*, genera un desfase y cuestiona toda posibilidad de conocer al otro. Siguiendo a Eugenio Tρίας, 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 (véase: van Muylen, 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 investigador alemán 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”. Es un recomponer con los retazos que tampoco niega la dificultad: es imposible establecer la verdadera comunicación, pero no por ello se deja de intentar una y otra vez hacer algo inevitablemente falible.

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). Retomando 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). 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 problematizar y construir el espacio social.

Lauwers cuestiona de esta manera la posibilidad de definirse desde una única tradición estética, 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”).<sup>11</sup> 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 y lenguajes artísticos, siempre en relación con los demás

elementos escénicos y dramáticos. Este tipo de teatro es por ello un intento por dar cuenta de diferencias irreductibles. 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. Los temas que circulan en los medios son aquello que Lauwers pone en escena: los inmigrantes, los atentados, la violencia en las calles, la opresión a través de las lenguas y los modos de representación, la alienación, las mediaciones a través de la fotografía y la escritura: Todo ello funciona como espejos con aumento de la realidad en estos laboratorios inmensos que son las puestas de Needcompany. El descentramiento y la coexistencia de lenguas y lenguajes 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 para ambos intenta mostrar la heterogeneidad de una sociedad que, en una tendencia globalizadora, fracasa cada vez más en su configuración homogénea.

El modo interdisciplinario de dirigirse al lector-espectador cuestiona entonces 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. Lauwers nos muestra los grados de opacidad de las esferas (del lenguaje, del arte) y nos invita a infinidad de recorridos de todas sus “Silent Stories,” las obras de teatro tanto como sus instalaciones, 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, precisamente, quizá, liberador.

## Bibliografía

- Adorno, Theodor (1974). *Noten zur Literatur. Gesammelte Schriften Band II*. Frankfurt del Meno: Suhrkamp.
- (2004). *Teoría estética* (Trad. Jorge Navarro Perez). Madrid: Akal.
- Barthes, Roland (2009). *Escritos sobre el teatro*. Barcelona: Paidós.
- Bousset, Sigrid (2006). “I can’t go on. I’ll go on”. En: *DW B, 4*. ([www.dwb.be/uitgave/2006/4/jan-lauwers](http://www.dwb.be/uitgave/2006/4/jan-lauwers)) (05/01/2016).
- Deleuze, G. y F. Guattari (2010). *Mil Mesetas*. Valencia: Pre-Textos.
- Eiermann 2012. “Teatro postespectacular. La alteridad de la representación y la disolución de las fronteras entre las artes” (Trad. Micaela van Muylem). *Telondefondo* (16) 1-24. Recuperado de [www.telondefondo.org](http://www.telondefondo.org) (21/02/2018).
- Freud, Sigmund (1996). “Consejos al médico sobre el tratamiento psicoanalítico” en: *Obras Completas*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Geerts, Robert (2011). “Tekst als object. Over de herwonnen autonomie van de dramatekst” en: Swyzen, Claire. y Vanhoutte, Koen (eds). *Het statuut van de tekst in het postdramatische theater*. Amberes: University Press Antwerp.
- Jans, Erwin (2012). *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).
- Lanoye, Tom (2017). “Gaz/Gas”. En: *Monólogos/Páginas/Escenas*. Córdoba: Editorial de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Colección PAPELES TEATRALES (trad. Micaela van Muylem).
- Lauwers, Jan (2009). *Kébang!* Lovaina: Van Halewyck.
- (2012). Entrevista realizada por Micaela van Muylem en las instalaciones de Needcompany. Inédita.
- (2013). *Sad Face/Happy Face*. (trad. Micaela van Muylem). Córdoba: Editorial de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Colección PAPELES TEATRALES.
- (2015a). “Jan Lauwers: ‘Aún soy un artista visual’”, entrevista realizada por Ivanna Soto en: *Ñ, Revista de Cultura*, Clarín (1 8/09/1 5).
- (2015b). El poeta ciego/The blind poet. Material textual cedido por el autor para la traducción de los sobretítulos en FIBA 201 5 (inédito).
- (2016). *Silent Stories*. Dossier de prensa. Disponible en: <http://www.needcompany.org/EN/silent-stories> (15/08/2016).
- Lehmann, Hans-Thies (2008). *Postdramatisches Theater*. Bielefeld: Verlag der Autoren.
- Malzacher, Felix (2010). “An Artist who cannot speak in English is no artist. Tien jaar postdramatisch theater in Europa” en: *Theater Schrift Lucifer*, nº 10. Ámsterdam.
- Musitano, Adriana, y Laura 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.
- Poschmann, Gerda (1997). *Der nicht mehr dramatische Theater text: Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramatische Analyse*. Tübingen: Niemeyer.
- Van Muylem (2013a). El silencio como línea de fuga. *Mujeres soñaron caballos*, de Daniel Veronese. Villa María: Eduvim.
- (2013b). “La puesta en página en el teatro contemporáneo”. *Revista Mutatis mutandis*, del Grupo de Investigación en Traductología de la Universidad de Antioquia en Medellín, Colombia. <http://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/mutatismutandis/article/viewFile/17216/15438> (09/12/2017)
- (2016a). “La traducción como descentramiento”. En: van Muylem, Micaela (comp.). (2016b). *Paisajes dramáticos. Ensayos de teatro comparado*. Córdoba: Editorial de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Colección PAPELES TEATRALES.
- Van Reybrouck, David (2004) *Monologen*. Ámsterdam: De Bezijge Bij.
- (2010). *Congo*. Ámsterdam: De Bezijge Bij.
- Veronese, Daniel (1999). “Periférico”. Argentores. En línea: <http://www.autores.org.ar/dveronese/periferico.htm> (09/12/2017).
- (2000). “Automandamientos” en: *La deriva*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. Prólogo de Jorge Dubatti.

## Notas

1. Las tres obras fueron publicadas en neerlandés en 2009, con el título *Kébang!*, una compilación de los textos las obras teatrales de Lauwers realizadas con Needcompany. 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.
2. Una colección que pone en escena, ante los ojos del espectador, el resultado de la explotación belga de África, en especial, del Congo. La culpa por el genocidio y el enriquecimiento del país es algo que sigue muy presente en la sociedad belga, y en la literatura la presencia también es predominante. Ejemplos emblemáticos son Tom Lanoye con la novela *Sprakeloos* (2009), y el ensayo histórico *Congo* (2010) y la obra de teatro *Die siel van die mier* (2004) de David van Reybrouck. De este último aún no se ha traducido nada al español, de Lanoye se puede leer el monólogo *Gaz/Gas* (2017), estrenado por Teatro Magdalena (Santiago de Chile) con Hei-drun Breier en 2017.
3. En la página web de la compañía están disponibles las imágenes de todas las obras de Lauwers. Todas las imágenes de las puestas fueron extraídas de dicha página web. Las obras de Delvaux y Brueghel provienen de Wikipedia por lo que están libres de derechos.
4. “Desde los últimos diez años todas las obras tienen subtítulos. Y están realmente integrados a los espectáculos” (Lauwers, 2015a)
5. Trabajamos este aspecto del descentramiento desde una perspectiva de la lengua y la traducción en van Muylem, 2013a y 2016a.
6. En este sentido pensamos la relación con los cuadros de Delvaux.
7. Dado que nuestro objeto de estudio es una literatura y un teatro europeos, consideramos fundamental establecer cruces con las búsquedas estéticas y políticas del arte latinoamericano desde una investigación siempre situada.
8. Véase también al respecto: van Muylem, 2013b y 2016b).
9. 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, una de las cuatro grandes figuras de la pintura flamenca.
10. 1554-1555, óleo atribuido a Breughel.
11. Lauwers: 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, etc. (Bousset, 2006, trad. nuestra) La 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.