

LAUWERS, JAN – SAD FACE/HAPPY FACE, UNA TRILOGÍA SOBRE LA HUMANIDAD – CÓRDOBA - COLECCIÓN PAPELES TEATRALES – ED. FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES (UNC) – 2013 – 183 PÁGINAS

DRAMATURGIA QUE PROVOCA

Palasí, Mario Alberto¹

La transposición al papel de la obra posdramática de Jan Lauwers sólo puede ser escrita/leída desde un texto por el cual se pueda experimentar el goce en su singularidad, el goce particular en Uno. Esta es la búsqueda en buena dirección que propone la traducción y puesta en página que realiza Micaela van Muylem de *Sad Face/Happy Face Una trilogía sobre la humanidad*, una de las partes que integran la obra *Kebang!*, publicada en neerlandés en 2009.

En la obra de Lauwers, realizada con su compañía *Needcompany*, se observa una trayectoria de la palabra/cuerpo que recupera formas del inconsciente y opera de tal manera que el decir resuena en los orificios del cuerpo sensible tratando de llegar a los cortes por donde se sitúa lo real. Haciendo estallar el sentido permite que los significantes resuenen de manera trágica y efectiva. Van Muylem cuando traduce tiene en cuenta el recorrido babélico de la obra de este autor belga, pues resguarda cómo se cuenta el relato con los restos significantes del teatro clásico derrumbado, y cómo la acción se proyecta más allá de lo consciente.

Patrice Pavis propone una forma de lectura de las propuestas escénicas mediante los *vectores deseantes*, que en el análisis se corresponden con la teoría de la interpretación de los sueños de Freud. En este sentido reconocemos los significantes propios, utilizados como punto de partida, los que desde su propia actividad deseante poseen una vectorización muy poderosa y en la lectura de cada obra predisponen al lector en un estado de situación, como ocurre en “La Habitación de Isabella” y en “La Casa de los Ciervos” (Lauwers, 2013: 7 y 107, respectivamente).

Otra actividad significativa poderosa es la participación de los muertos, en todas las partes de la *Trilogía sobre la humanidad*, pareciera como si los personajes/actores desde su propio deseo quisieran seguir comunicándose desde el personaje muerto. Esto provoca en el lector una confusión inicial que luego va cambiando a una posible significación de la voz del inconsciente del personaje vivo, como si el deseo de poder hablar con el padre, la madre, el hermano, el hijo muertos incitara a algún tipo de diálogo, en monólogos que retoman viejos conflictos y nuevas situaciones.

“La Habitación de Isabella”, parte primera de la trilogía, a la que el mismo autor la definió como “*la más convencional y lineal que he hecho en toda mi carrera*”, es una obra en la cual su protagonista, Isabella Morandi, tiene casi noventa años, está ciega y cuenta su historia en una habitación de París. Allí vive aislada y participa de un experimento científico en el que una cámara proyecta imágenes, directamente a su cerebro. A través de extensos monólogos, de pocos diálogos y canciones se relata la

¹ Profesor de Expresión Corporal y Actuación Dramática en la Carrera de Producción de Radio y TV (FCH-UNSL). Director del Proyecto de Investigación “Comunicación y Teatro” (UNSL). (CIFYH, UNC). Alberto Palasí [albertopalasi@gmail.com]

procedencia de Isabella, su llegada a la habitación de París, conviviendo con seres muertos y objetos arqueológicos dejados por un supuesto padre “el príncipe del desierto”. Con esos objetos mantiene una relación de fascinación y desprecio, y muestran aspectos de su vida sexual y amorosa. Las primeras palabras de este texto son una explicación del autor belga, acerca de los objetos y de la muerte de su padre:

Mi padre murió a principios del siglo XXI, dejando una cantidad inmensa de objetos etnológicos y arqueológicos. Esta colección fue el punto de partida de la historia de Isabella Morandi, una mujer nacida a comienzos del siglo XX (Lauwers, 2013: 7).

Podemos ver en el calificativo ‘inmenso’ un significante fuerte en relación a su padre, y cómo esta herencia funciona en la obra. Es decir, sabremos qué le sucede a Isabella Morandi cuando hereda una ‘inmensa’ cantidad de objetos, y el espectador-lector conocerá su conmoción.

El significante ‘inmenso’ va trocando poco a poco por ‘mentira’, es decir que el ocultamiento y la falta de verdad son una constante en la obra, ello provoca la necesidad en el lector de descubrir la verdad. La mentira es un velo que cubre a los actores y se va develando poco a poco pero que aún terminando la obra queda “flotando en un vacío absoluto” sin resolverse del todo. El significante ‘mentira’ se relaciona con los objetos heredados, que junto con los trozos del relato revelan el alcoholismo del padre adoptivo y sus consejos, los fingimientos del amante casado de Isabella, los vínculos con su hijo, el ocultamiento y la falsedad del origen que le contaron los padres adoptivos. La mentira se redescubre con la guerra, la locura de su amante, con la muerte de su nieto, y con el experimento para ciegos, al que se había expuesto con cierta expectativa.

La presencia del autor y sus preguntas (dichas, otras análogas, tal vez inconscientes) permanecen casi como una música incidental que aumenta en un *in crescendo* hacia el final de la obra, tal es así que el nombre de su padre FELIX aparece en dos oportunidades claves de la obra.

“Lobstershop”, segunda parte de la trilogía, en español señala una langostería, o tienda de langosta, titula el texto donde se aprecia más nítidamente la *puesta en página*, pues se advierten los juegos y transformaciones según los diferentes tamaños de letras, tipografías y utilización del espacio de la página. Todo ello denota una actividad de los significantes tan viva como la actividad gestual y la potencia del cuerpo de los actores. Esta segunda parte comienza con un monólogo de un actor, Axel, describiendo muy enfáticamente lo ocurrido en un restaurant que se especializa en langostas, donde un camarero, Mo, el inmigrante ilegal, por accidente le tira la langosta, y sucia la ropa se inicia una discusión violenta. Mediante una serie de relatos de los distintos actores se descubre lentamente los signos de una trama fragmentada: tal la muerte de un hijo, la angustia de sus padres, la relación casi incestuosa entre un camionero ruso y una muchacha menor, la vida de un inmigrante ilegal y la de dos productos de la experimentación genética, dos clones, un oso y Salman, un hombre que de tan perfecto es aburrido y sin sentido. Todos unidos por un significante, ‘langosta’, que le dan una direccionalidad al deseo e instala al lector en tiempo y espacios múltiples, que permiten pensar procesos semánticos y de ruptura del sentido obvio: “¿Qué significa una langosta?”. Lauwers toma al significante ‘langosta’ y en este acumula significantes, en un proceso de condensación permitiendo la metaforización y un ir derivando en el sentido, con una cierta direccionalidad, hacia los significantes que caracterizan a cada

personaje. Los personajes trágicos que desarrollan los actores en el relato dramático y posterior actuación tienen esta marca. Cuerpos y voces resuenan permanentemente con un repiqueteo, que se une a la música y la danza en una especie de comedia musical tragicómica. El contexto de esta parte se plantea en un siglo XXI que vive en llamas, en desintegración, sometido a la angustia irracional, el aburrimiento perpetuo y donde los actos desesperados proliferan.

La última parte de la trilogía –como se presenta en el subtítulo es *Una trilogía sobre la humanidad*– es por sus características de fragmentación y confusión de actores/personajes, la que se podría inscribir más tranquilamente en la categoría de teatro posdramático descrita por Lehmann. “La casa de los ciervos” propone la construcción de signos que se acercan a lo inexplicable. El suceso doloroso de la muerte de Keren Lawton, hermano de la actriz y bailarina Tijen Lawton, integrante de *Needcompany*, muerto por un disparo en Kosovo, mientras cumplía sus tareas de periodista fue el origen del texto de Lauwers, en el que los actores son nominados con sus propios nombres y, por tanto, muchos datos son parte de sus propias vidas, por esto todos los significantes propuestos resultan relevantes. En “La casa de los ciervos” un grupo de actores salen de los vestuarios y comienzan distintos diálogos con respecto a lo sucedido en distintas giras, se narran hechos violentos, Tijen, comenta su experiencia en Kosovo cuando fue a buscar las pertenencias de su hermano, a partir de un cuaderno que se encontraba entre sus cosas, aparentemente un diario con fotos descritas en detalle, los actores realizan distintas elucubraciones hasta que se lee en el diario: “Tengo que encontrar la casa de los ciervos” (Lauwers, 2013: 129). Desde este momento los actores entran en una especie de trance donde se imaginan y actúan esa “casa de los ciervos”.

‘*Kebang!*’ es el significante que resuena permanentemente en la mayoría de las acciones, esa onomatopeya de un disparo es también un golpe, un choque, onomatopeya sonora sin significación posible cuando la muerte es la que la sucede. Lo fónico funciona como un vector conector de todos los significantes que están carentes de sentido, debido a la inevitabilidad de la muerte. Lauwers expone al comienzo de la obra:

Todo es política, pero el arte no lo es todo. El arte siempre acaba entre los pliegues de la historia (2013:107)

Es entre los pliegues de estas historias donde se ubican los significantes repercutiendo como un *Kebang!* que suena sin parar, permitiendo una resonancia en el cuerpo, significante complejo que sin duda conmociona sin que el lector pueda notarlo en el momento, casi como disparos subliminales a lo más profundo del inconsciente.