

“Un encantamiento a varias voces”

Por Soledad González

Existen dos grandes tipos de testimonio en el teatro, uno íntimo, el otro político; y sus combinaciones. Los dos testimonios exigen un distanciamiento de la acción, una mirada sobre los acontecimientos, y por ello, una cierta pasividad. El denominador común en estos testimonios es que no se corresponden con personajes actuando en el sentido aristotélico, es decir motivados y movidos por un objetivo en el sentido hegeliano. Sino que, por el contrario, encontramos en ellos una omnipresente pasividad, ya sea que se trate del testigo ocular de un accidente en la calle o del testigo de sus propios sufrimientos. Giorgio Agamben plantea la idea de un desdoblamiento, la dirección de la palabra buscaría en este desdoblamiento a *un otro*, un otro dentro de él mismo, un otro que conoció el sufrimiento grave y profundo. Agamben se refiere en estos términos a los testimonios de la *shoah*. El gesto de testimoniar concierne tanto a la escritura como a la puesta en escena y a la actuación; y en este sentido, se ha vuelto un dispositivo del teatro contemporáneo.

Podríamos afirmar que las escrituras contemporáneas ligadas a la oralidad de un habla cotidiana, *teatro del cotidiano* (Vinaver); y las que participan de la imbricación teatro-poesía, *teatro del ceremonial* (Vinaver), participan hoy de un ciclo de contemporaneidad y asumen como propio el gesto de testimoniar. Dramaturgias que parten de la banalidad de la palabra dicha por cualquiera y en cualquier situación; en un *a priori* carente de sentido pero que, en contraposición al teatro del absurdo que exalta el sinsentido, el procedimiento aquí se orienta hacia nuevos fundamentos del sentido. Y esta orientación sucede en un nivel molecular del lenguaje. Por otro lado, la factura lírica de estos textos, nos transporta a la corriente de aquellos autores que utilizan procedimientos ya reconocibles en la obra de Genet, hacia 1947. Todas las relaciones humanas y sociales son falsas por esencia, todo es

simulacro. No hay casi interacción entre los personajes sino más bien encantamiento a varias voces. Todo sucede como si los personajes ya estuvieran muertos y jugaran a representar su propia vida, una vida reducida a un ritual sin sustancia. Desde este punto de vista, el teatro de Gerardjan Rijnders se reclama en esta tradición de la modernidad tardía. El desplazamiento fundamental es que el conflicto dramático que se desarrollaba en un espacio interpersonal, pasa a situarse en la vida ‘interior’ del personaje, figura o voz. El drama se acerca a la forma de la confesión y del autorretrato. La acción ya no se desarrolla en un presente, sino en la interioridad del pasado, de la ensoñación, o en una superposición de presentes. El yo se expresa, no situado: ni en el cosmos, ni en la sociedad, ni en su casa; solo, en ninguna parte, dislocado. Es un ser errante que se rememora. El teatro se vuelve metateatro, se desdibuja la alteridad del personaje. De allí la tendencia a la forma del soliloquio narrativo sin principio ni fin. ¿Por qué sin principio ni fin? Porque el relato de vida entra en una temporalidad y en *un espacio ceremonial* (Sarrazac).

El coro que no quiere ser

En las fotos de la puesta de *Tragedia* por la compañía Toneelgroep Amsterdam, vemos un estanque rectangular enorme de superficie prístina que refleja cada detalle de las cinco personas sentadas a la mesa: un coro que ha decidido que no quiere seguir cumpliendo la función del coro en la tragedia clásica. En lugar de servir al relato, en lugar de acompañar y aconsejar a cada paso a los protagonistas, el coro se ha convertido en el principal actor en escena. Un coro en rebeldía que ha resuelto ser disfuncional, portador de un habla atrapada en la no-funcionalidad comunicativa. Sus miembros son ahora voces reunidas al azar.

Estas voces del coro se dejan llevar por sus recuerdos íntimos, sus propias vivencias, atravesadas por el ruido del mundo que aparece en forma de titulares de diarios o de textos aprendidos de memoria. La anécdota de la platija, el pez que rápidamente aprende

que el esfuerzo por la supervivencia no tiene fin y decide entregarse a la fatiga existencial, hundido en el barro, a la espera que la comida le llegue a la boca, nos hace pensar en la metáfora total de la obra de Rijnders. Ese hundimiento nos transporta también a la potente figura de Winnie en *Los días felices* de Beckett, hundida en una pollera tumba hasta la cintura, en el acto uno, y hasta el cuello, en el acto dos; simulando con pequeños rituales el sentido de estar viva. Imágenes que resuenan con un habla teatral espiralada y laberíntica, llena de vitalidad y que no necesita del diálogo. Los protagonistas de la tragedia, entran y salen de escena a toda prisa, pidiendo ayuda o lanzando amenazas, sin obtener respuesta alguna por parte del coro que ya no se interesa en hacer progresar la acción.

Estamos ante una tragedia clásica al revés. Los fragmentos recitados y cantados parecen restos, fragmentos, residuos, esparcidos y reunidos al azahar, como la armonía invisible de Heráclito: textos incomprensibles y relatos incoherentes. Y sin embargo, por el espesor de las repeticiones y resonancias en la trama textual, cobran sentido. Lo que al comienzo parece una situación perfecta se convierte en su devenir en una catástrofe. Todo se precipita corporizando la idea cifrada en la anécdota del pez abatido por la abulia existencial: el desinterés absoluto es el origen del caos. El hombre contemporáneo, inmerso en la sociedad del bienestar, pierde de vista todo lo que está más allá de sus propios intereses. Metateatro, teatro dentro del teatro, una apuesta calderoniana: en *el gran teatro del mundo*, la tragedia surge del conflicto irreconciliable entre los intereses de la polis y los intereses que están fuera de la polis, pero ¿cuáles son esos intereses encontrados? Rijnders parece decir: todo es desinterés. Este no es un teatro de la amenaza; por el contrario, es un teatro que retomando la tradición de la tragedia ática, derrama una mirada melancólica sobre el mundo. Nos devuelve en el espejo de la representación un mundo de Narcisos; nadie espera cambiar nada, nadie se enfrenta a la abulia. Más allá estallan bombas, pero el lecho barroso es siempre un lugar de comodidad donde hacer oídos sordos. ¿Qué auxilio se puede esperar? Todo pedido de afuera es desoído, toda emoción banalizada. La acción ha

sido desterrada de la escena. No es que no suceda en otra parte, es que el coro no quiere oírla, mucho menos asistir y participar, en el sentido griego, de esta tragedia.

Dramaturga, traductora, docente e investigadora. Sus obras dramáticas han sido publicadas por el Instituto Nacional del Teatro, Argentores, el Centro Cultural Ricardo Rojas, el Centro Cultural España-Córdoba, la Sociedad de Autores de México (2001), entre otros. Ha trabajado en teatro en México, Francia y Argentina, becada por el Instituto Nacional del Teatro, la Fundación Antorchas y el Fondo Nacional de las Artes; y participado en Festivales internacionales como actriz, directora y dramaturga. Fue editora de la revista *El Apuntador*, fundadora del Cíclope, centro de artes visuales y narrativas, coordinadora del Programa de Posgrado de Formación en Dramaturgia en la Universidad Nacional de Córdoba. Desde 2012, es docente por concurso en la Facultad de Artes de la UNC y dirige en Edivim la colección Teatro europeo contemporáneo.