

La irrupción de lo irrepresentable en *Demasiado cortas las piernas*

Malena Pastoriza¹

115

Resumen:

La obra de Katja Brunner enfrenta a sus espectadores y lectores a una experiencia culturalmente irrecible: el abuso infantil en el seno familiar. El presente artículo se propone realizar un análisis de la obra desde la perspectiva teórica de dos filósofos contemporáneos: Alain Badiou y Giorgio Agamben, para luego indagar en los posibles puntos de contacto con los postulados del teatro posdramático teorizados por Hans Thies Lehmann.

Palabras-clave: Posdramático. Acontecimiento. Desubjetivación; Brunner.

Resumo:

A obra de Katja Brunner confronta os seus espectadores e leitores a uma experiência culturalmente irrecível: o abuso infantil no seio familiar. O presente artigo se propõe a realizar uma análise da obra desde a perspectiva teórica de dois filósofos contemporâneos: Alain Badiou e Giorgio Agamben, para logo indagar os possíveis pontos de contato com os postulados do teatro pós-dramático teorizado por Hans Thies Lehmann.

Palavras-chave: Pós-dramático. Acontecimento. Dessubjetivação. Brunner.

¹ Licenciada por el Profesorado en Letras de la Universidad Nacional de La Plata.

Trauma insuprimible que deja una huella profunda e indeleble en la constitución de la subjetividad, la experiencia de abuso infantil se presenta como un acontecimiento culturalmente innombrable, irrecible, y por lo tanto, irrepresentable. A través de recursos emparentables con el teatro posdramático, Katja Brunner crea una obra en la que logra que irrumpa algo del orden de lo real, allí donde el abuso infantil se tematiza en todo su horror, dando lugar a una multiplicidad de dimensiones de la experiencia que le dan espesor y generan una comunicación de lo no articulado.

Es por ello que proponemos, en primer lugar, recorrer brevemente algunas reflexiones en torno al teatro posdramático y sus posibles puntos de contacto con ciertas teorías del Acontecimiento (Alain Badiou) y de la subjetividad como (de)subjetivación (Giorgio Agamben); creemos que esta relación puede conducir a nuevas y productivas hipótesis para abordar tanto crítica como teóricamente las obras de teatro posdramáticas. En segundo lugar, analizaremos la utilización de algunos recursos posdramáticos en la obra *Demasiado cortas las piernas* (*Von den beinen zu kurz*) de la dramaturga suiza Katja Brunner, estrenada en 2013, que hacen de ella un producto artístico único por aquello que posibilita: nominar lo innombrable, problematizar lo impensable dentro de una cultura.

La noción de teatro postdramático, teorizada por Lehmann (1999) surge como una categoría descriptiva para abordar las nuevas configuraciones teatrales que comienzan a tener lugar a partir de los años ochenta. Lehmann, junto a otros críticos y teóricos teatrales, identifican cierta novedad en los modos de hacer teatro que permiten postular un cambio respecto del paradigma del teatro dramático. Mientras que “el teatro dramático está subordinado a la supremacía del texto (...) [y] el personaje humano se sigue definiendo principalmente por su discurso”(LEHMANN, 1999, p.9), en el teatro denominado posdramático el texto ya no ocupa un lugar previo y determinante, sino que dialoga con todo el acontecimiento teatral, que es pensado en términos procesuales y no como un producto estático o acabado. A su vez, la acción desencadenada por la representación de un conflicto -la narración de una fábula- en la obra dramática se reemplaza por la presentación de una situación, en la que no se identifica una trama

estable o unívoca; ya no puede hablarse estrictamente de personajes, definidos discursivamente, sino de voces que circulan y van tejiendo la obra, y por ende, “el lenguaje no aparece como un discurso entre personajes -si existen todavía personajes que puedan ser definidos como tales- sino como una teatralidad autónoma”(LEHMANN, 1999 p.4).

Así, la primacía del texto, la unidad de acción, además de las nociones de personaje y representación, pilares del teatro dramático, son desarmadas y redefinidas en el teatro posdramático, al cuestionarse el estatuto mismo de la realidad y la capacidad del teatro de representarla: “diríamos que no está en crisis en primer lugar la representación, y más concretamente la representación teatral, sino la propia realidad, continuamente desplazada”(CORNAGO, 2007, p.2). En palabras de Lehmann, “el teatro comparte con las otras disciplinas artísticas de la (pos)modernidad, una tendencia a la autorreflexión y a la autotematización. (...) La práctica de la puesta en escena radical pone en discusión su estatuto de realidad aparente” (1999, p.3). En el teatro posdramático se tematiza la propia práctica teatral²; muchas obras ponen en escena la complejización de los límites entre la realidad y la ficción de la representación. Y es por ello que el cuestionamiento de la realidad teatral en su materialidad conduce a su vez a la problematización de la representación. En palabras de Cornago (2006 b):

el teatro posdramático desarrolla una reflexión radical acerca del hecho y las posibilidades de la representación, para lo cual busca la confrontación del mecanismo de la representación con algún tipo de límite (...) Hacer visible los límites de la representación supone la reivindicación de una realidad que escapa igualmente a la posibilidad de ser representada —y por tanto conocida— de manera clara, simple o natural. Se trata, por tanto, de una realidad que (...) no puede expresarse ni explicarse sin un grado de confusión, perplejidad o caos, lo que va unido a la imposibilidad de una idea de totalidad, coherencia o sentido lógico que ordene toda la realidad. (p.3)

² La noción “posdramático” puede fundamentarse en relación al carácter metateatral y metalingüístico de estas nuevas corrientes: “el nuevo texto de teatro, que reflexiona sin cesar sobre su constitución como construcción del lenguaje, es a menudo un texto de teatro que dejó de ser dramático” (LEHMANN, 1999 p.3). La problematización de la posibilidad de representación, argumenta Lehmann, conduce a un abandono del drama en términos de narración de una fábula.

De este modo, la reflexión en torno a la capacidad de representación del teatro se corresponde con un modo particular de concebir la realidad. Ya no, en términos positivistas, como una totalidad lógica y continua: “Totalidad, ilusión, representación de un mundo constituyen el modelo del *drama*. (...) [E]l teatro dramático afirma la totalidad como verdad y modelo de lo real”(LEHMANN, 1999, p.10). Sino como fragmentos discontinuos y dispersos que rehuyen a la representación. Es en esta línea de pensamiento que resulta pertinente establecer una relación con la teoría acontecimental del filósofo francés Alain Badiou.

Badiou postula que, ontológicamente, lo real es multiplicidad pura e inconsistente, al partir del supuesto de que “lo uno no es”. Así, construye un sistema de pensamiento en el que se distingue el ser del el aparecer: mientras el aparecer es del orden de lo que se presenta y representa en toda situación, el ser se impresenta como vacío, como su límite interior. En la situación y el estado de situación, los elementos “se cuentan por uno”, son finitos. En cambio, el ser-en-tanto-ser es múltiple, infinito, discontinuo y no determinado. En este marco, Badiou teoriza el Acontecimiento como una irrupción de lo indeterminado en una situación, como vacío en la cuenta; y es esta irrupción la que posibilita el cambio: el Acontecimiento, como interrupción en el saber, es un agujero de sentido que pone a la lengua en punto muerto, pues no tiene palabras para nombrarlo. “El acontecimiento es de tal naturaleza que el logos filosófico está incapacitado para declararlo. [...] Para los lenguajes establecidos, [el Acontecimiento] es irrecible, porque es propiamente innombrable”(BADIOU, 1999, p.49-50).

Parafraseando a Badiou, puede decirse que los modos en que una cultura y una sociedad ven, piensan, conceptualizan la realidad son interrumpidos por el Acontecimiento, que tiene lugar allí donde no se lo espera, y que permite la emergencia de un vestigio del orden del ser-en-tanto-ser en un estado de cosas. Aquello que emerge no puede ser visto -o al menos, no puede ser “bien visto”³- ni nombrado, y por lo tanto pone en jaque el lenguaje y la cultura, forzando sus límites. Y es por ello que el arte, para Badiou, ocupa un lugar privilegiado: la nominación del Acontecimiento, afirma el autor, es siempre poética.

³ En su libro *Beckett, el infatigable deseo*, Badiou formula una de sus definiciones del Acontecimiento como “mal visto mal dicho”; es decir, el Acontecimiento es aquello que no puede verse con las leyes ordinarias de la visión y no puede nombrarse con las significaciones establecidas.

Resulta interesante indagar en la productividad de un cruce teórico entre esta matriz filosófica y las teorizaciones sobre el teatro posdramático: mediante el fragmentarismo, la ausencia de jerarquías entre los elementos, la diseminación de personajes en voces, la problematización del estatuto de la representación y la focalización en proceso mismo del hecho teatral, cada obra posdramática genera las condiciones para la localización, en términos de Badiou, de un “sitio acontecimental”; es decir, un sitio en el que puede (o no) tener lugar un Acontecimiento, pues allí hay elementos que se presentan pero que carecen de representación. En *El ser y el acontecimiento* Badiou define tres posibles relaciones entre la presentación (en la situación) y la representación (en el estado de situación): la normalidad, la excrecencia y la singularidad. Esta última, en la que se da el caso de que un elemento está presentado en una situación pero no representado por el estado de situación, constituye la excepcionalidad sobre la que es factible que irrumpa lo irrecibible: es allí donde puede localizarse un sitio acontecimental.

119

Más aún, podría postularse que la obra de Katja Brunner tematiza el abuso infantil como Acontecimiento, en tanto la experiencia irrumpe de maneras irrecibibles para nuestra cultura: en la obra, a través de voces femeninas, se habla de amor, de cariño, de caricias, de protección, a la vez que se enfatiza la corporalidad, todas dimensiones del hecho que están en algún punto vedadas social y culturalmente.

Por otro lado, en la obra de Brunner, y en el teatro posdramático en general, el modo en el que se abordan ciertas experiencias es inescindible de la problematización de la categoría de sujeto. Si en el teatro dramático se conciben personajes como totalidades coherentes y psicológicamente caracterizables, cuyos papeles son representados por actores, en el teatro posdramático la idea misma de personaje se complejiza; al discutirse la posibilidad de representar una identidad estable, se pone en escena el carácter de construcción o artificio lingüístico de toda subjetividad. Al respecto, Lehmann plantea un desafío a ser afrontado por el teatro posdramático: “en lugar de lamentar la ausencia de una imagen predefinida del *hombre* en los textos organizados de manera posdramática, habría que preguntarse, más bien, qué nuevas posibilidades de pensamiento y de representación son delineadas aquí para el sujeto humano”(1999, p.4). En este sentido es que se vuelven pertinentes las reflexiones de Giorgio Agamben en torno a la categoría de sujeto.

En su libro *Lo que queda de Auschwitz*, Agamben se detiene a reflexionar acerca de la posibilidad de los sobrevivientes de dar un testimonio fehaciente de la experiencia de los campos de concentración. Aquellos que sobrevivieron al horror de los campos testimonian que no pueden testimoniar, pues el testigo integral, el verdadero testigo, ha muerto. Aun así, los sobrevivientes, como Primo Levi, hablan, cuentan, reviven, pues de los vacíos, de las lagunas de su testimonio proviene la voz de los verdaderos testigos. En esta tensión irresoluble entre aquel que puede hablar pero no tiene qué decir, y aquel que tiene qué decir pero no puede hablar, se erige el sujeto, intrínsecamente escindido. Para Agamben, entonces, el sujeto es aquel que quiere decir y no puede no decir aquello que le resulta imposible decir; es un sujeto tensionado, entre el hablante -el sobreviviente- y el viviente -la víctima. En la constitución misma de la subjetividad, hay una fisura que vuelve al sujeto indefectiblemente incompleto, discontinuo e inestable.

La teoría de Agamben permite dar un paso más y reflexionar acerca del lugar que ocupa la lengua en la configuración del sujeto, que se define -o pretende definirse- discursivamente. Para Agamben, todo paso de la lengua al discurso implica al mismo tiempo una subjetivación y una desubjetivación: a la vez que el lenguaje le otorga al individuo una subjetividad, “el individuo psicosomático debe abolirse por entero y desubjetivarse en cuanto individuo real para pasar a ser el sujeto de la enunciación e identificarse en el puro deíctico *yo*”(AGAMBEN, 2000, p.122). Víctima del despojo de toda sustancia experiencial real, el sujeto ya no tiene nada que decir; en palabras de Agamben, “el sujeto de la enunciación no puede decir nada, no puede hablar”(2000, p.123). Arriesgando una reformulación, toda puesta en voz de una experiencia arroja al sujeto a una inevitable desubjetivación, pues debe utilizar palabras comunes para comunicar algo del orden de lo individual e íntimo, que, en ese acto, pierde su particularidad.

El vínculo entre experiencia y lenguaje ha sido explorado por el propio autor en su libro *Infancia e historia*. Allí, partiendo de ciertos interrogantes, ¿es posible la experiencia sin sujeto? ¿y el sujeto sin lenguaje?, Agamben reflexiona: “El pensamiento moderno se ha construido sobre la aceptación no declarada del sujeto del lenguaje como fundamento de la experiencia y del conocimiento”(2001, p. 63), y es justamente esta sustitución de lo trascendental por lo lingüístico

el punto que Agamben cuestiona y propone subvertir. En palabras de Agamben, “[u]na experiencia originaria, lejos de ser algo subjetivo, no podría ser sino aquello que en el hombre está antes del sujeto, es decir, antes del lenguaje: una experiencia ‘muda’, una *in-fancia* del hombre”(2001, p.64). Retomando su concepción de la subjetividad como tensión irresoluble entre hablante y viviente, sujeto y experiencia son polos opuestos, términos de una imposible, aunque inevitable, articulación. En el intento de articularlos surge la palabra, el poema: como insistencia en el testimonio de lo que no se puede testimoniar. Y es por esto que el testimonio es valioso por lo que no dice, por sus lagunas.

En *Demasiado cortas las piernas* nos encontramos, en primer lugar, con voces femeninas que darían cuenta de la experiencia de un sujeto fragmentario y fragmentado -desde el discurso, pero también corporalmente-. La experiencia que esas voces buscan comunicar es, por muchas razones, incomunicable, *muda*, pero su comunicación se presenta como inevitable. Hay un yo femenino -o muchos yoes- que no puede no hablar, contar, justificar, alegar, en torno aquello que le resulta imposible abordar completamente y que se vive conflictivamente: a través de una operación, se busca una purificación, un cuerpo nuevo.

En la obra, además, ocupa un lugar importante el silencio, la imposibilidad de decir. Desde el primer fragmento, *OPERACIÓN 1*, hay una voz que exclama reiteradas veces “DÓNDE ESTÁN MIS CUERDAS VOCALES”, en un acto de desesperación. A su vez, el no decir se trasluce en las decisiones de la madre, quien guarda silencio sobre lo que sucede en su propia casa: su hija y el padre viven encuentros íntimos en una silenciosa complicidad.

En la obra de Brunner, la presentación de un sujeto estallado, tensionado entre la experiencia y el lenguaje, y de una realidad fragmentaria y acontecimental se traslucen, a su vez, en la utilización de ciertos recursos del teatro posdramático⁴.

4 Cabe introducir aquí una reflexión metodológica. Nuestro análisis tiene mucho de paradójal: basamos nuestras hipótesis en la lectura de un texto teatral, a la vez que insistimos en la filiación de la obra con el teatro posdramático. En los términos en los que lo conceptualiza Lehmann, como hemos visto hasta aquí, el teatro posdramático se caracteriza por el abandono de la centralidad del texto y la importancia del hecho teatral como acontecimiento y como proceso. Por lo tanto, metodológicamente, el análisis de una obra posdramática debería partir de una puesta en escena, ya que la mera lectura del texto resulta insuficiente. A pesar de ello, desprendemos nuestro

En primer lugar, la obra de Katja Brunner parte de la negación del concepto de personaje como identidad psicológica y corporal unívoca. Más allá de que por momentos puedan identificarse una figura femenina infantil, su padre y su madre, como lectores sabemos desde el comienzo que no estamos ante una obra con personajes dramáticos. Antes de la primera situación leemos:

Una pieza teatral para cuatro o cinco actores o actrices, o trece hombres en salida de baño. Todas las voces corresponden a un yo femenino. Por lo demás, la realidad es cuestión de interpretación, incluso más allá de la propia percepción del yo. (p. 2)

La comicidad de la primera frase logra anclarse en el sentido de las que le siguen: en la obra, más que personajes, leemos voces, voces siempre femeninas, sin nombre, sin una identidad única, sin una “percepción del yo” que logre escapar de la multiplicidad y la dispersión de sentidos. Contra el efecto catártico del drama, que busca la transmisión de emociones a través de la identificación de los espectadores con un personaje, en esta obra, para hablar del abuso infantil, el sujeto se presenta estallado, diseminado en voces femeninas que no buscan ser ancladas en la construcción de un personaje particular, representado por persona real. El efecto es valioso, pues permite multiplicar los sentidos y la experiencia se torna múltiple y real.

Por otro lado, debe mencionarse el carácter fragmentario de la obra. Compuesta de situaciones heterogéneas, bajo títulos diversos, la obra escapa a la unidad de acción. No puede identificarse una historia lineal que vaya avanzando escena tras escena, sino que se presentan, a modo de collage, un conjunto de situaciones yuxtapuestas y no consecutivas cronológicamente. Esta fragmentación, como ya hemos sugerido, se corresponde con una fragmentación del sujeto, ya que no hay manera de determinar con certeza quién habla en cada fragmento, o incluso, quién habla en diferentes líneas de un mismo fragmento: “Hasta que él sin quererlo la derrama/ Lo siento/ Fue un chorro largo como un chorro de meo/ No pasa nada/ Él grita/ Lo siento no fue mi intención sanará pronto discúlpeme/ Espero a que empiece a doler

análisis de la lectura intensiva del texto, entendiendo que en él podemos identificar rasgos y signos de una potencial puesta en escena postdramática.

listo ya/ Nada”(p. 4-5)⁵. A su vez, resulta interesante la elección de los subtítulos que encabezan algunas escenas-situaciones, pues utilizan un lenguaje jurídico que remite inevitablemente a un juicio sobre el abuso: “Alegato”, “Justificación”, “Consideraciones”. Títulos que recuerdan el tenor y la gravedad del tema tratado, a la vez que problematizan la posibilidad del lenguaje de la justicia y la ley para procesar un hecho de semejante dimensión. Siguiendo a Badiou, allí donde el lenguaje y la cultura -y, en este caso, la justicia como institución- hallan un límite infranqueable, el arte rebasa creando nuevas significaciones para aquello que no se puede (no) decir.

En tercer lugar, los veinticinco fragmentos que componen la obra no coinciden en un mismo nivel del relato. Es decir, mientras que en algunas situaciones podemos reconstruir una escena en la que padre e hija se relacionan, y, por ejemplo, van al zoológico, en otros fragmentos nos encontramos ante cuentos de hadas o fábulas; en otros, como espectadores somos partícipes de reflexiones interiores acerca de la culpabilidad, o del deseo de un cuerpo nuevo. En este sentido, la ausencia de jerarquía entre los fragmentos, al establecer cierta simultaneidad entre los elementos, interrumpe la lógica del pensamiento racional y obliga al espectador a entregarse a cada situación desde lo corporal y lo emocional. De este modo, la obra aborda el abuso infantil desde su espesor experiencial. Y como experiencia, se ancla en un incesante presente -contra el matiz de pasado que acecha a toda representación dramática. En consonancia con esta idea, Cornago argumenta a propósito del teatro posdramático:

Lo fundamental no es ya lo que dicen y hacen los actores, de acuerdo a un guión previo perfectamente articulado en un texto dramático, sino lo que ocurre a lo largo de ese encuentro, la creación de una atmósfera, de una emoción, de un desconcierto que está naciendo en ese mismo instante. Este teatro subraya ese componente de encuentro y convivencia, inherente a toda comunicación escénica, hasta convertirlo en un acontecimiento en sí mismo (2006 a, p.3).

⁵ La puntuación del texto, irregular en muchos casos, junto con un uso particular de mayúsculas y minúsculas, responde justamente a la intención de la autora de “dar cuenta de la fragilidad y relatividad de toda perspectiva, todo relato, todo recuerdo”(p. 2), como nos aclara la traductora Carla Imbrogno en una nota al pie al inicio del texto.

Por último, algunas situaciones de la obra se construyen de forma dialógica, con la intervención de lo que podría denominarse un “coro”. La utilización particular de este recurso nos enfrenta, nuevamente, a una incesante inestabilidad del sentido. Al construirse en un diálogo que por momentos se convierte en una negociación (“-[...] los ojos abiertos, aunque opacos // -no están abiertos // -ok, por mí: cerrados // -No: los de él estaban abiertos, los dejaron abiertos [...]”(p.53)), las situaciones pierden verosimilitud, en el sentido de que ya no se confía en que haya una historia que esté siendo narrada, sino que el relato es en sí mismo la historia: la madre los ve, la madre va a la comisaría, la madre reflexiona, la madre no reflexiona, la madre siente celos de la hija, la madre conduce, la madre se vuelve cómplice (p.20-26); el relato va tejiendo y destejiendo todas y cada una de esas posibilidades, sin fijar una verdad. Así, la complejidad de una situación de abuso infantil irrumpe con mayor vigor, pues no se trata de una única verdad, sino de una multiplicidad desordenada e incoherente de sensaciones, pensamientos y silencios, todos aristas igualmente significativas de una experiencia tan compleja e inabarcable.

Como hemos intentado argumentar hasta aquí, la obra de Katja Brunner aborda la dimensión irrepresentable de una experiencia traumática tal como es el abuso infantil, y logra una irrupción del orden de lo acontecimental a partir de algunos recursos del teatro posdramático, como la fragmentariedad, la simultaneidad, la yuxtaposición, la inestabilidad de sentidos, sujetos y voces. Denunciando la insuficiencia del lenguaje jurídico, a la vez que las limitaciones del teatro representacional, *Demasiado cortas las piernas* nomina y complejiza un hecho que resulta, de algún modo, no procesable, no pensable, dentro de una cultura. A su vez, a partir de la teoría del Acontecimiento de Alain Badiou y de la subjetividad como desubjetivación de Giorgio Agamben, consideramos que los postulados del teatro posdramático se resignifican: desde una ontología que parte de la multiplicidad y la dispersión como “lo que es”, los recursos del teatro posdramático analizados pueden comprenderse como apuestas a la problematización de una realidad que es vivida como una continuidad y una totalidad sin contradicciones por una sociedad y una cultura. Más aún, la incompletud del sujeto, que vive en la imposible articulación entre experiencia y lenguaje, como postula Agamben, es tematizada en el teatro posdramático de forma tal que se exhibe constantemente la fractura, a la vez que el límite del lenguaje para testimoniar la experiencia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III*. Valencia: Pre-textos, 2000.

_____. *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2001.

BADIOU, Alain. *San Pablo. La fundación del universalismo*. Barcelona: Anthropos Editorial, 1999.

_____. *Beckett. El infatigable deseo*. Madrid: Arena Libros, 2007

BRUNNER, Katja, *demasiado cortas las piernas*, traducción al español de Carla Imbrogno, Buenos Aires, 2014.

CORNAGO, Óscar, “Escena contemporánea 2006. El teatro de acciones o las ficciones reales”, en *Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral*, N° 313, 2006a, pp.134-144, disponible en: <http://artesescenicas.uclm.es/>

_____. “El teatro postdramático: las resistencias de la representación” en ARTEA / José A. Sánchez (dir.), *Artes de la escena y de la acción en España 1978-2002*, Cuenca, UCLM, 2006b, pp. 165-179. Disponible en: <http://artesescenicas.uclm.es/>

_____. “Entre historia y naturaleza: la búsqueda de lo real (una introducción a la obra de Beatriz Catani)”, en Beatriz Catani, *Acercamientos a lo real. Textos y escenarios*, Buenos Aires, Ediciones al Sur, 2007. Disponible en: <http://artesescenicas.uclm.es/>

DALMARONI, Miguel. “Lectura y de-subjetivación: la literatura en algunos textos de Alain Badiou”. *Pensamiento de los confines* 28/29 (2011-2012): 53-62

LEHMANN, Hans-Thies. “El teatro posdramático. Una introducción”, Prólogo de *Posdramatisches Theater*, 1999. Traducción de Paula Riva, disponible en: <http://es.scribd.com/doc/52697333/el-teatro-posdramatico-una-introduccion-hans-thies-lehmann-traduccion-paula-riva-1>