

La infinita posibilidad de recorridos en *Tiranía del tiempo* de Paul Pourveur

Micaela van Muylem

Facultad de Lenguas/Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC

micaelavm@yahoo.com

Resumen

En el presente trabajo analizaremos *Tirannie van de tijd* (*Tiranía del tiempo*), una obra escrita por los autores belgas Paul Porveur, Stefan Hertmans y Claire Swyzen. A partir de un acontecimiento histórico se cuestiona en esta obra la posibilidad de expresión del lenguaje, a diferentes niveles se presentan y analizan tensiones entre las convenciones y ruptura, llevando al límite las posibilidades del lenguaje, pero de una manera tan racional y analítica que la obra de teatro se convierte en un laboratorio experimental.

Abstract

In this paper we analyze *Tirannie van de tijd* (*Tiranía del tiempo*), a play written by the Belgian authors Paul Porveur, Stefan Hertmans and Claire Swyzen. A historical event is the starting point of to analyze the possibility of expression from the language. At different levels, tensions between conventions and rupture are introduced and discussed, reaching the limits of the the possibilities of language, but in a manner so that the rational and analytical play becomes an experimental laboratory.

Podría tomar el tren.

Hacer trasbordo en Londres. Heathrow. Tomar el avión.

Dirigirme a la maravillosa luz de Quebec bajo la nieve. Al silencio del invierno.

El viajero de verdad es el que no regresa jamás.

O...

También podría no tomar el tren.

Quedarme aquí.

Dar un paseo. Deambular por ahí.

El viajero de verdad es quien también se toma alguna vez el tiempo para no desplazarse.

PAUL POURVEUR, *Tiranía del tiempo*

Paul Pourveur (1952), un autor de teatro belga, de padres valones, es decir francófonos, y criado en Flandes, es decir en un contexto de habla neerlandesa, es uno de los pocos escritores que pueden denominarse auténticamente bilingües. Sin embargo, este doble dominio de herramientas de comunicación le significa de hecho una mayor distancia respecto de la lengua. Al hablar acerca de su escritura afirma que aunque siempre resuenan ambas lenguas en sus oídos, siente que no tiene una “lengua materna, de referencia”;

considera tanto el neerlandés como el francés como lenguas extranjeras (Pourveur, 1996: 411, trad. nuestra). Y en las obras que escribe indistintamente en ambas lenguas, según la compañía que representará sus textos, trabaja como un extranjero con la palabra de otro; él dice, incluso, que al trabajar considera a la lengua utilizada “como una lengua que se visita, no como turista sino como viajero”. Que en su condición de viajero es a la vez débil, porque viene de afuera, y fuerte, porque no necesita respetar las convenciones ni los códigos, y cuando los respeta lo hace “no por obligación sino por placer” (1996: 410). Es decir que cuando escribe no lo hace desde un lugar de saber, o de competencia, sino que toma distancia y se expresa con palabras que parece tomar prestadas. Experimenta con las reglas, por momentos respeta al pie de la letra la normativa y luego se aleja a los saltos y hace acrobacias con la sintaxis y parece peligrar el frágil equilibrio de la semántica.

En el presente trabajo analizaremos una obra escrita en neerlandés en 2005: *Tiranía del tiempo*,¹ escrita por nuestro autor en colaboración con dos autores flamencos (belgas): Stefan Hertmans (1951), autor, dramaturgo, e investigador de reconocida trayectoria, y Claire Swyzen (1973), una joven dramaturga e investigadora nacida en Marruecos y que pasó parte de su infancia en Santa Cruz de la Sierra. Consideraremos de qué manera se juega con las convenciones, tanto de la lengua como del género teatral, llevando al límite las posibilidades del lenguaje, pero de una manera tan racional y analítica que la obra de teatro se convierte en un laboratorio experimental.

El punto de partida de la obra remite a uno de los primeros atentados terroristas de la historia. En 1894 el anarquista francés Martial Boudin planea un ataque al observatorio de Greenwich. Para el correcto funcionamiento de telégrafos y trenes se hizo necesario que todos los relojes del país marcaran la misma hora: de este modo Pourveur sitúa el comienzo de la globalización y la tiranía de la sincronía. Sin embargo, la ironía del destino le jugó una mala pasada al anarquista: la bomba estalló antes de tiempo y Boudin murió antes de llegar a destino esperando el tren en la estación, junto con ocho pasajeros más. Tras el estallido de la bomba estas figuras quedan encerradas en un bucle del tiempo, “en un pliegue del tiempo... y del espacio” (Pourveur, 2012: 45). A lo largo de la obra la bomba estalla nueve veces y como consecuencia los cuerpos quedan hechos jirones. Los parlamentos de los personajes son una yuxtaposición de pensamientos “que se dispersan como nómadas por el andén 2” (2012: 25). Casi no hay diálogos, más bien una sucesión de monólogos que en ocasiones se asemejan bastante a fragmentos de una conversación. Estos pensamientos van desde preocupaciones cotidianas sobre las relaciones personales y la comida congelada hasta reflexiones acerca de cuestiones estéticas y filosóficas. La diversidad de géneros literarios que adoptan estos sucesivos monólogos borra las fronteras entre teatro, literatura y ensayo. Incluso desde el punto de vista formal esto queda evidenciado: al final de la obra se citan las fuentes bibliográficas utilizadas por cada autor en su proceso de escritura como si se tratara de un texto teórico y no de una obra de teatro. Y esas fuentes son muy heterogéneas, se cita a Umberto Eco, pero también a Steven Hawking y el manual de uso de una olla exprés, conjugando elementos aparentemente irreconciliables.²

¹ Eduvim, Villa María, 2012.

² Además de las obras citadas es evidente el juego de intertextualidad con la primera obra literaria inspirada en el atentado: *El agente secreto* (1907), de Joseph Conrad, y con otra obra de este autor polaco que adoptó el inglés como lengua literaria: *El corazón de las tinieblas* (1899), obra basada en la experiencia de Conrad en el

Para Pourveur a la hora de escribir teatro es fundamental tener presente la percepción de la realidad. En *Une histoire consistente*³ dice nuestro autor:

Escribir una pieza de teatro consiste desde un comienzo en la creación de un sistema dramático deducido a partir de la naturaleza de la realidad (más precisamente, de la percepción de la realidad) para un dispositivo específico. Siendo dicho dispositivo elegido el entorno en el que el sistema dramático debe poder funcionar (una sala de teatro, de cine, una instalación, etc.).

Si queremos trasladar la naturaleza de la realidad a un sistema dramático debemos, ante todo, saber de qué realidad se trata. Después de Platón, después de que el ser humano se ha sustraído de la realidad con el fin de observar y analizarla, esto ha sido siempre algo ‘problemático’. En la actualidad, la realidad está revestida de numerosas denominaciones: realidad virtual, ciberrealidad, hiperrealidad⁴, realidad por proxy, realidad ready-made, realidad simulada y Disney World.

La percepción actual de la realidad es, destaca Pourveur, un ensamblado de infinitas fuentes de información que nos llegan a través de diferentes soportes (medios), gigantescas bases de datos en constante crecimiento, cuya información nunca sabremos si es verídica o no, o mejor, si es real más allá de la experiencia individual del enunciador. En la bibliografía que se ha colocado al final de la obra se refleja dicha relativización de las fuentes de información, y de su influencia en nuestra percepción de la realidad, que funcionan también como una globalización y tiranía del “tiempo real” de los medios de comunicación y de las realidades paralelas que coexisten en la experiencia de cada individuo, gracias a redes sociales y otros modos de interacción virtual. La tiranía del tiempo es también la opresión de la información y, por ende, el dominio para la percepción de la realidad.

La obra fue escrita para una puesta de *Het zuidelijk toneel*, una compañía teatral de los Países Bajos. Para la escritura se procedió de manera metódica. Pourveur distribuyó el material de lectura para la preparación, luego los autores realizaron juntos el viaje a la localidad y al observatorio de Greenwich y posteriormente cada uno escribió por su cuenta diversos textos que luego Pourveur ensambló en un todo, sin que por ello se perdiera el carácter heterogéneo de esta composición por collage.

La obra comienza con una presentación aparentemente ajustada a las convenciones teatrales y lingüísticas, casi de narrador omnisciente:

Nueve viajeros en el andén número 2 de la estación rural y pintoresca de Greenwich. Aguardan un tren que se supone que llegará a tiempo. Es domingo y el sol de la mañana esparce sus tibios rayos por la plataforma. Los nueve viajeros están de pie o sentados en los bancos, en silencio. Tienen la mirada fija o perdida y sus pensamientos se dispersan como nómadas por el andén 2. (2012: 25)

Congo colonizado y devastado por el rey Leopoldo II de Bélgica. Las referencias a esta novela están presentes en el nivel narrativo y recorren toda la estructura del texto. Asimismo encontramos abundantes cruces con la versión cinematográfica de la novela, *Apocalipsis Now* (1979), de Francis Ford Coppola. No ahondaremos en este aspecto que no deja de ser importante en la gestación de la obra y en la escritura de Pourveur.

³ Manuscrito inédito, cedido por el autor (trad. nuestra).

⁴ Las referencias a Baudrillard en la obra de Pourveur son evidentes, tanto en sus reflexiones teóricas como en las estéticas de sus obras.

Tras el estallido de la bomba los cuerpos quedan hechos jirones, los personajes pierden sus miembros y órganos y gradualmente también el habla. En su trabajo “Assumer sa finitud pour éviter sa dissolution” Castadot (2010) analiza la manera en que los personajes de Pourveur se enfrentan a una “sociedad unisex” en la cual se disuelven los límites y desaparecen las diferencias entre los géneros porque “lo único que importa es el dinero”.⁵ Esta disolución de la identidad es una constante en la obra de nuestro autor, cuyos personajes suelen llamarse “ÉL”, “ELLA” o como en *Tiranía*, “ÉI1”, “ÉI2”, “ÉIbis”, “Ella1”, etc. A esta indiferenciación (espacial, temporal, personal, de géneros) la respuesta es la indecisión o la ambigüedad, indecisión que igualmente impide que se establezca la comunicación entre los personajes, y ambigüedad en la no resolución de una única alternativa posible, dejando abiertas las puertas para nuevos recorridos. Otra respuesta a esta indiferenciación es el exceso. En *White out*, por ejemplo, una obra en la que fragmentos narrativos intercalan los diálogos entre “Él” y “Ella”, una niebla extraordinaria cubre durante semanas toda la región, borrando caminos, marcas, todo bajo una enorme capa helada. Una tabula rasa por adición y no por sustracción, a partir de la cual los personajes deben trazar nuevos recorridos. En *Tiranía...* el exceso se observa en dos planos, el de los personajes y en el habla. Los cuerpos hechos jirones después del estallido han ido a parar al “pliegue del tiempo” y allí algunos se despliegan, se salen fuera de sí:

ÉI4bis:
 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*)

ÉI4:
 (*impasible*)
 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. (2012: 53)

Como podemos observar, se disuelven la diferencia y la identidad, pero la fragmentación provoca una multiplicación y no una desaparición. El cuerpo que debería desaparecer se

⁵ Paul Pourveur, *Shakespeare is dead, get over it!* (2008). Manuscrito inédito, cedido por el autor. Traducción nuestra.

multiplica. De todos modos, como vemos, sigue sin establecerse la comunicación. Por otra parte, también los órganos adquieren autonomía. El corazón de una de las víctimas del atentado va camino a un cuerpo receptor mientras quien se ha convertido en donante lo sigue buscando:

Él2:

¿Nadie ha visto un corazón?

...

No, ése es un pecho de mujer, no un corazón. (2012: 65)

Corazón:

Aquí, en el pliegue del tiempo, entretanto, la temperatura ha ascendido a 4,1°C, pese a la heladera de última generación en que me transportan, rodeado de bolsitas refrigerantes y conservado por aislantes isotérmicos. Tengo un margen de unas décimas de grado y una hora y media de tiempo para encontrar un nuevo cuerpo receptor, para liberarme del pliegue del tiempo. (2012: 81)

Crece el caos. En la puesta en escena, por ejemplo, esto se evidencia en un desorden cada vez mayor en los sucesivos estallidos, ya que en el pliegue del tiempo se repite la explosión, aumentando la entropía: prendas dispersadas en la escena, personajes llevando la ropa de otro, los asientos de la estación de tren que cuelgan en el aire. Y gradualmente se destroza el texto.

Así como se rompen los cuerpos y se dispersan las prendas, también se hace jirones el texto tras el estallido y se confunden las frases. Los parlamentos son primero pensamientos yuxtapuestos acerca de la realidad de cada personaje, a medida que avanza la obra desaparece el carácter científico de los enunciados y el texto se hace cada vez menos lógico y más poético. Sólo a modo de ejemplo, citamos un algunos fragmentos en los que el mirar se encuentra primero en un contexto que se asemeja bastante a un discurso lógico, al comienzo de la obra, y luego aparece cada vez con mayor frecuencia, en un marco más poético:

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. (2012: 25).

No hice más que mirar el instante.

Me abandoné a la profunda fugacidad del vistazo,
la mirada superficial de los ojos.

El tiempo se abrió ante mí,
y todo estaba inmóvil. (2012: 191)

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. (2012: 195)

En el plano de la sintaxis se utiliza otro recurso para dismantlar poco a poco la estructura. También aquí podemos hablar de un exceso. Por una parte los parlamentos se hacen larguísimos y se extienden a lo largo de páginas enteras; por el otro, tras los sucesivos estallidos las partes de las frases se mezclan y confunden cada vez más, se ponen las palabras de un personaje en boca de otro y se obtiene un collage visual, con cuerpos y prendas y un centón⁶ de palabras y frases. La repetición se hace cada vez más vertiginosa, por momentos parece una letanía, pero luego se corta. Predomina la musicalidad y el ritmo por sobre el sentido o la sucesión lógica, pero siempre que el lector (o el espectador) atisba el sistema que estructura el fragmento, algo nuevo e inesperado interrumpe lo que comenzaba a fluir. Una cesura que corta, un estallido que desgarrar: a lo largo del texto se repite una frase: “tiempo de ruptura, tiempo de desguace”. La ruptura se tematiza en la disolución de un vínculo (amoroso), de los cuerpos destrozados, pero se refleja en las frases también fragmentadas. El desguace es el de los barcos en el puerto, que se ven y oyen a lo lejos, y es el trabajo minuciosos que se hace con la lengua y sus convenciones, en una composición que se asemeja a la construcción de frases de un extranjero que experimenta con la lengua que no es propia, pero cuyas reglas domina a la perfección. Es una escritura de laboratorio, de relojería, como el de los relojeros de Greenwich, minuciosa, detallada, que además quiere ver hasta dónde se puede llegar y cuáles son los límites del material con el que se trabaja. Cada palabra se mira desde diferentes ángulos, se la coloca en diferentes posiciones y lugares, se quita, se arma y se desarma y se contempla desde lejos el resultado para ver qué ocurre.⁷ Y en esta frialdad mecánica a su vez el texto es desgarrado y se mira en el abismo de la grieta:

⁶ Hemos observado en muchas obras contemporáneas europeas y argentinas que abunda este recurso de reciclar las frases y componer nuevas enteramente, o en la mayor parte, con fragmentos de expresiones ajenas. En el sentido clásico del término un *centón* es una pieza literaria compuesta de frases y fragmentos ajenos. En las piezas teatrales el autor suele combinar los parlamentos de diferentes personajes, logrando un efecto de texto replegado sobre sí mismo. No nos referimos a una “circularidad”, término que implicaría un cierre sobre sí mismo y un tipo de repetición invariable; en esta obra en particular podemos hablar por ello de un bucle del tiempo, en el que se cruzan constantemente pasado, presente y futuro, es un plegarse y replegarse del tiempo y del texto que se cierran y se vuelven a abrir.

⁷ La formación de *Pourveur* es en realidad en montaje cinematográfico, y así como se ordenan los planos y secuencias de una película, así trabaja este autor con las palabras y las frases. Se cambian secuencias, se suprime, se añade, se acorta o se alarga el ritmo. Se empalman los fragmentos. Si pensamos en el cine, normalmente se filma en el orden que marcan las circunstancias de dirección y producción o las debidas a la disponibilidad de los actores y a causas climatológicas o de estación. Luego se ordenan los diferentes fragmentos de cada toma procedentes del laboratorio, en una mesa de montaje. Y estas obras parecen escritas de esa manera, sobre todo, *Tiranía*, en la cual se ensamblan asimismo textos de tres autores diferentes.

La vida estaba expuesta y desnuda
como una herida abierta ante el único ojo
que la podía ver, que era el mío.
Si se cerrara este ojo, el mío,
¿las cosas quedarían petrificadas para siempre? (2012: 193)

Esta herida abierta de este tipo de escritura es la grieta que “fisura las costras del lenguaje, deshace y diluye la viscosidad de la logósfera”, dice Barthes (2009: 363). Es la ruptura en el texto que interrumpe la lectura y conmociona al lector, rompiendo la continuidad del texto y del hipertexto, alejando la representación o tal vez acercándola, mirándola con una lupa de relojero o un microscopio que desnuda. Es la mirada del extranjero, que recorre el lenguaje, lo desgarrar para llegar al extremo de lo posible. Ese único ojo (de muñeca) mira el mundo desde la cima de un tejado:

Una vez soñé que podía parar el tiempo.
Me pareció ver un ángel; el Ángel del Instante Justo.
Desplegaba las alas para mí. A todo lo ancho.
Yo me balanceaba sobre el caballete del tejado,
Ante mí había más caballetes, como los lomos arqueados
de animales en fila. Estaba ahí y sabía que el Ángel
del Instante Justo me estaba viendo.
“Te siento”, le decía, “aunque no te vea”.
Como una persona que se ha caído de su época, miraba
atónita el mundo.
Veía las cosas por primera vez; el tiempo
parecía haberse detenido. (2012: 191)

El *desgarramiento que abre el abismo*, diría Bataille,⁸ permite echar una mirada al interior e inventar nuevos recorridos. Volvemos entonces al comienzo, al viajero que espera, contempla y recorre, tal vez sin desplazarse, desde la quietud del andén o delante de la pantalla ante la cual tiene infinitas de posibilidades. En *Une histoire consistante*, Pourveur sostiene que ante la percepción de la infinidad de puertas –o ventanas– que se nos abren, nace una la dramaturgia nómada: “el autor deviene un viajero en el seno mismo de una red gigantesca, formada por millones de intersecciones. (...) se instala una nueva dramaturgia del viaje”. En ella el autor está siempre en camino, el sentido de su viaje “no es más que el que encuentra, el que recolecta por aquí y por allá, que elige mirar a su paso”. Así, el texto se va construyendo gradualmente en la simultaneidad de los elementos yuxtapuestos. Se trata, dice, “no de contar una historia sino de dar cuenta de un trayecto sin fin” que realiza

⁸ Las referencias a *La experiencia interior* de Bataille en *Tiranía* son múltiples; resuena a lo largo de toda la pieza, desde los cuerpos y frases hechas jirones y la mirada sobre el abismo del mundo, y el juego entre desgarradura y desplazamiento (cfr. Milone, 2012), en *Tiranía*, de desplazamiento físico y virtual, además de ser un autor de gran influencia en la obra teórica y artística de Pourveur y Hertmans.

tanto el autor delante de la pantalla y deberán seguir, con elecciones propias, el lector y el espectador ante los diferentes textos.

Bibliografía

Auerbach, Erich. *Figura*. Prólogo de José M. Cuesta Abad. Traducción de Yolanda García Hernández y Julio A. Pardos. Madrid: Trotta, 1998.

Engel, Monroe. "The Politics of Dickens's Novel". En: *PMLA*, año 71, N° 5 (Dic. 1956): 945-974.

Le Brun, Jacques. *El amor puro de Platón a Lacan*. Traducción de Silvio Mattoni. Buenos Aires: Cuenco de Plata, Córdoba: Literales, 2004.

Price-Wilkin, John. "Using the World-Wide Web to Deliver Complex Electronic Documents: Implications for Libraries". En: *The Public-Access Computer Systems Review* [en línea], 1994, vol. 5, N° 3 [citado 1994-07-28], pp. 5-21. Disponible en: <gopher://info.lib.uh.edu:70/00/articles/ejournals/uhlibrary/pacsreview/v5/n3/pricewil.5n3 >. ISSN 1048-6542.

Pourveur, Paul; Hertmans, Stefan y Swyzen, Claire. *Tiranía del tiempo*. Traducción: Micaela van Muylem. Córdoba: Eduvim, 2012.

_____. *Shakespeare is dead, get over it!* Manuscrito inédito, cedido por el autor, 2008.

_____. *Het soortelijk gewicht van Sneeuwwitje (El peso específico de Blancanieves)*. Amberes: Beduquinen, 1996.

_____. *Une histoire consistente*. Manuscrito inédito, cedido por el autor.

Barthes, Roland. *Escritos sobre el teatro*. Barcelona: Paidós, 2009.

_____. *La experiencia interior* seguido de *Método de meditación y post-scriptum*, Madrid: Taurus, 1998.

Castadot, Élisabeth. "Assumer sa finitude pour éviter sa dissolution. Parcours subjectifs dans le théâtre de Paul Pourveur". En: *Interférences littéraires*, nouvelle série, N° 5, 2010, pp. 45-54.

Hertmans, Stefan. *El silencio de la tragedia*. Valencia: Pre-Textos, 2009.

Milone, Gabriela. "Entre el deslizamiento y la desgarradura. Experiencia, filosofía y poesía en G. Bataille". En: *Pensares*, Córdoba, UNC, CIFFyH, 2010.