Hacia un primer acercamiento a la teoría de los dispositivos : la escena matricial de Las horas muertas de Itziar Pascual

Autor(en): **Martinez, Monique**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Boletín hispánico helvético : historia, teoría(s), prácticas culturales**

Band (Jahr): **- (2010)**

Heft 15-16

PDF erstellt am: **24.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-1047310

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Hacia un primer acercamiento a la teoría de los dispositivos: la escena matricial de Las horas muertas de Itziar Pascual

Monique Martinez *Université de Toulouse-LLA/CREATIS*

Este artículo es la primera etapa de un trabajo más amplio sobre la llamada Escuela de los dispositivos de Toulouse (término acuñado por Bernard Vouilloux en el número 718 de la revista Critique del mes de marzo del 2007). Esta escuela nació de la voluntad de romper con un análisis fundado en abstracciones narratológicas para preocuparse ante todo por los elementos visuales en la literatura y así desempolvar los estudios literarios y clásicos que sufren un desinterés mayor por parte de los estudiantes desde hace unas décadas. La teoría de los dispositivos se basa en el concepto de escena que se ha venido desarrollando en varios seminarios en el marco del laboratorio Lettres, Langages et Arts de la Universidad de Toulouse (w3.lla.univ-tlse2.fr), dando lugar a publicaciones regulares a lo largo de los últimos años. Este concepto, que puede ser una noción confusa en el momento de aplicarla al teatro, reivindica su filiación con el género dramático para mejor apartarse de él. Refiriéndome a Arnaud Rykner, diré que «la escena es lo que más se sustrae al escenario». Definamos pues esta famosa escena... ¿Como definir un concepto que paradójicamente pretende desprenderse del teatro[1]?

© *Boletín Hispánico Helvético*, volumen 15-16 (primavera-otoño 2010)

[1] Remito al lector a los ensayos fundadores de la Escuela de Toulouse, que resultaron de los seminarios colectivos del equipo de investigación Lettres, Langages, Arts de l'Université de Toulouse, dirigido por Arnaud Rykner: La scène. Littérature et arts visuels, textes réunis par Marie-Thérèse Mathet, Paris, L'Harmattan, 2001; L'écran de la représentation. Théorie littéraire. Littérature et peinture du XVIe siècle, textes réunis par Stéphane Lojkine, Paris, L'Harmattan,

Según Stéphane Lojkine, uno se olvida casi siempre de las novelas que ha leído, pero se acuerda de las escenas que impactan[2]. ¿Por qué la escena novelesca produce un efecto tan poderoso y duradero? ¿En qué se conoce? ¿Cómo se identifica en un texto? La pregunta se puede hacer de manera más general: ¿qué es lo que impacta en un texto, en una pintura, en el teatro, en el cine, en la televisión? ¿En qué consiste ese impacto poderoso, esa carga emocional, la inmediatez significante de la escena?

La escena es, en efecto, una herramienta de análisis que renueva el estudio de las artes en general. La escena rompe con la noción de una mimesis que se elabora bajo la forma de una representación y de la ruptura con el mundo real. La escena se articula con el concepto de dispositivo, con una organización espacial más que verbal. La escena introduce la noción de dispositivo triangular en la medida en que se define «como una interacción entre al menos dos actantes bajo la mirada de un tercero» El dispositivo permite que la producción artística se despliegue en varias dimensiones, dándole al receptor un papel de testigo ocular, atrayendo su mirada para obligarle a despegarse de un marco propiamente textual. Suscita pues una doble tensión: entre los actantes que la generan en la ficción y entre esta interacción y el ojo que la legitima en la realidad.

Detengámonos un momento en lo que puede aparecer, para algunos lectores, como algo incomprensible y por ello inútil para entender una obra de teatro. Parece obvio que si salimos de la textualidad de la dramaturgia para analizar el dispositivo, encontramos forzosamente la escena. Cualquier escena de teatro es lógicamente una escena. Precisamente, en la teoría de los escenólogos, el dispositivo sirve como estructura de base que permite traspasarla. Sirve para llevar al receptor hacia algo que está en juego, algo que escapa a la posibilidad misma de representación. Y aún más en el caso del teatro: éste, a la vez que representa en el escenario, niega la realidad de lo que representa (denegación): cuando estoy viendo un espectáculo sé que todo lo que veo es ficticio. En cambio, todo aquello que no veo constituye una escena mental que impacta, es decir, que ostenta lo que de ningún modo puede asomar en el escenario.

2001; L'incompréhensible. Littérature, réel, visuel, textes réunis par Marie-Thérèse Mathet, Paris, L'Harmattan, 2003; Brutalité et représentation, textes réunis par Marie-Thérèse Mathet, Paris, L'Harmattan, 2003; Philippe Ortel, Penser la représentation II, Paris, L'Harmattan, 2005.

[2] Stéphane Lojkine, Introduction à la scène comme dispositif en http://galatea.univ-tlse2.fr/pictura/ UtpicturaServeur/Fiction/Paolo&Francesca.php

La obra de Itziar Pascual publicada en esta revista nos servirá de ejemplo idóneo para empezar a difundir en el ámbito internacional de los hispanistas una teoría que, a mi entender, revoluciona de manera copernicana el análisis de las obras artísticas, cualquiera sea su época y su género.

Las horas muertas es una obra breve que cuenta, por así decirlo, el despido de Jonás, asalariado de una empresa, en unas condiciones poco claras, cesantía impulsada por su cuñado, Gerardo. Ruth, esposa de Jonás, venga a su marido infligiendo a su hermano el mismo tratamiento y consiguiendo que a él también le despida la empresa. La fábula sigue el orden de las dieciséis unidades que se suceden de manera linear y construyen el argumento. Ahora bien, lo que queda del texto teatral –y se supone que de sus distintas escenificaciones– es la imagen visual impactante que abre la pieza. Se puede decir que este cuadro funciona como una matriz visual, un cuadro vivo, un dispositif imageant que define la organización de todo el conjunto, como veremos más adelante.

I. La noticia

Tarde de otoño. Un hombre, Jonás, está sentado en el banco de un parque. Junto a él un maletín negro. Jonás lleva un abrigo negro. La tarde refresca. Jonás tiene frío. Levanta las solapas de su abrigo e intenta calentarse las manos. Está solo. Respira profundamente, casi un suspiro. Mira al suelo. Mira absorto al suelo. No hace nada. Un tiempo. Sonido de palomas que arrullan. Oscuro.

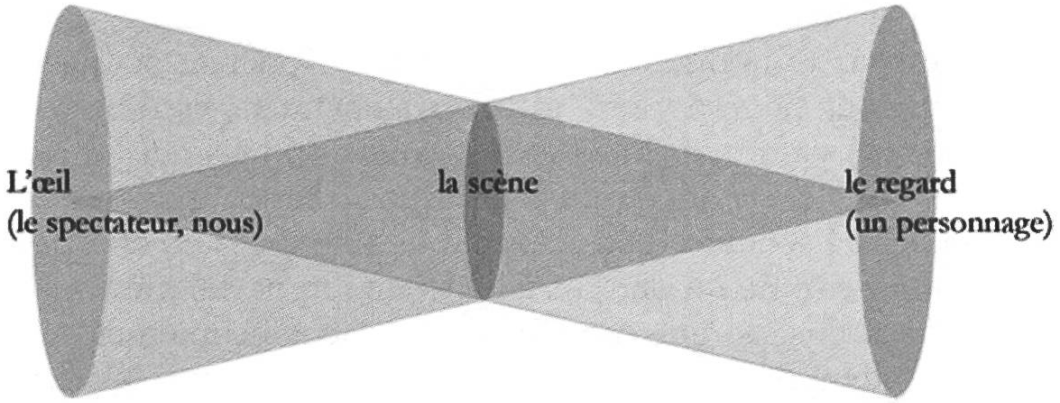
Con toda evidencia este fragmento que inicia la obra es una escena en el sentido de la Escuela de los dispositivos. Lo que define la escena es la organización material y concreta de objetos, de lugares, de tiempo y una estructura abstracta, compleja que determina el sentido de la obra, su significación y su desarrollo.

El didascalos[3] se focaliza en un espacio restringido –el banco donde está sentado Jonás–, punto de referencia en el espacio vago, impreciso de un parque. Esta escena impacta, produce un efecto de escena, porque condensa varios acontecimientos en un espacio y tiempo limitado marcado explícitamente por las didascalias. Como lo indica el propio título «La noticia», la escena es el resultado de un momento anterior (seguramente relacionado

[3] Remito al libro Sanda Golopentia / Monique Martinez, Hacia una nueva interpretación de las didascalias, Ciudad Real, Ñaque, 2010.

con la presencia del maletín que remite a una actividad profesional), que ha producido la imagen que se ve: un hombre solo sentado a pesar del frío de la tarde, suspirando y mirando el suelo sin moverse. La imagen parece congelada y la única interacción que se dibuja es la lucha con el frío: «Levanta las solapas de su abrigo e intenta calentarse las manos." El cromatismo que predomina ("maletín negro", "abrigo negro" "tarde de otoño", "las palomas") construye una imagen visual en blanco y negro que remite a una intericonicidad cinematográfica: numerosas son las secuencias fílmicas en las que hay un protagonista solo en un parque. Se trata ciertamente de un arquetipo en la memoria del espectador, que funciona de manera inconsciente. Corresponde muchas veces a un momento de introspección o de crisis y suele ser un momento de transición en la narración propiamente dicha.

Stéphane Lojkine[4] analiza el lienzo de Jean Auguste Dominique Ingres Paolo y Francesca, conservado en el Museo de Bellas Artes en Angers. Afirma que el dispositivo se basa en el cruce de dos miradas, la del marido viejo, contrahecho, cojo que, surgiendo desde el fondo de la sala, prepara su venganza asiendo la espada, y la mirada del espectador que presencia el beso del galante Paolo –que no es otro que el hermano de Gianciotto– a Francesca, esposa de Gianciotto. El cruce de las miradas contribuye a crear el efecto impactante: por un lado, la mirada de aquel que mira, intenta sorprender la verdad –el adulterio–; por el otro, la mirada del que ve, que goza de su facultad de ver, la mirada del espectador que puede contemplar la escena. Stéphane Lojkine lo representa de la siguiente manera:



[4] Remito al esquema de Stephane Lojkine «Caractérisation scopique de la scène. Schéma dit de la «double carotte» en Introduction à la scène comme dispositif en http://galatea.univ-tlse2.fr/pictura/ UtpicturaServeur/Fiction/ Paolo&Francesca.php

En Las horas muertas, nos encontramos con unas trayectorias distintas de las miradas: en el escenario, la mirada vacía del hombre que observa el suelo fijo, absorto, como si quisiese encontrar algo en esa tensión, dibuja una línea vertical, que crea un punto de ruptura en la horizontalidad de la mirada del espectador. Si para el espectador la escena se ostenta como una imagen, un objeto, para el personaje que mira lo que ve deslumbra, ciega, hipnotiza: algo que no puede ver ya que mira fijamente el suelo, como intentando traspasar la pantalla imaginaria que representa el suelo. La pantalla, noción teórica desarrollada por Stéphane Lojkine[5], introduce la idea de una frustración fundamental de la mirada que permite que la visión tome cuerpo. Lo compara con «el ademán del hombre que protege sus ojos para contemplar la luz prohibida de Dios.» Añade que «lo que deseamos ver queda siempre cerrado, pero significado precisamente porque queda cerrado.» La pregunta entonces es la siguiente: ¿qué es lo que intenta ver el hombre, qué es este algo que escapa a la representación y que impide que se enuncie a través del diálogo?

El futuro queda suspenso, como aniquilado por el estado anímico del personaje. Se clausura la escena con un brusco oscuro: cristaliza la escena en una imagen estática, detenida en la mirada enigmática del personaje.

La obra entera se desarrolla a partir del núcleo inicial de esta escena. Se repite cinco veces en el transcurso de las dieciséis secuencias de la obra de manera irregular: la variación de la imagen es un elemento fundamental en la fábula.

Cuando por segunda vez volvemos a encontrar la misma situación («mismo banco» y «mismo parque» dice explícitamente el texto), el cuadro evoluciona: la lucha entre los dos actantes el hombre, el frío se agudiza con el recurso a los guantes.

IV. Ha escuchado todos sus mensajes

Jonás, está sentado en el mismo banco del mismo parque que en la Escena I. Lleva el abrigo negro. Tiene frío en las manos. Saca unos guantes del bolsillo del abrigo. Se los pone. Saca un teléfono móvil del bolsillo del abrigo. Llama. Lo hace con torpeza. Se quita los guantes. Escucha el buzón de voz. Cuelga la llamada y guarda el móvil. Silencio. Respira hondo. Un tiempo. Sonido del viento. Oscuro.

[5] L'écran de la représentation. Théorie littéraire. Littérature et peinture du XVIe siècle, textes réunis par Stéphane Lojkine, Paris, L'Harmattan, 2001.

La mirada hipnótica ha desaparecido: hay un embrión de acción, aunque sea mínima y otra vez desesperada, en el intento de comunicarse con los demás a través del lenguaje. La escucha de los mensajes es la prueba que la vida queda en aquella matriz, sin que por el momento conste la esperanza de que la situación evolucione: sigue el silencio, se duplica la respiración profunda de la primera escena, pero esta vez no es un suspiro.

La escena se activa cuatro secuencias más tarde cuando al estatismo de la situación inicial se sustituye la postura de pie del personaje, ya ante del banco, hablando por teléfono y moviéndose sin cesar. Lo verbal ahora predomina, dejando en un segundo plano lo visual, que tiene ya un papel secundario. El diálogo, aunque sea incompleto, funciona como un intento de volver a conectarse con el mundo exterior. El ademán de encender el cigarrillo, a pesar del rechazo aparente del interlocutor, sitúa al personaje en una situación activa:

> **VIII. Ya le llamaremos**
> *(Jonás ante el banco del parque. Habla por el teléfono móvil. Se mueve nervioso, camina, cambia repentinamente de dirección.)*
> JONÁS: Señorita es urgente. (Pausa) Sí, ya me ha dicho que él se pondrá en contacto conmigo, pero no he tenido noticia suya... (Pausa) Le he dejado varios mensajes... (Pausa) ¿Está segura de que ha recibido mis mensajes? (Pausa) Ya. Ya, ya, pero necesito hablar con él. ¿No tendrá un instante, para atenderme? (Pausa). Vaya. Es que es muy importante. (Pausa) Dígale que le ha llamado Jonás, del departamento de... Exacto. Sí. Eso es. Le llamé el lunes, y el martes, el martes creo que... Y ayer también. Lamento ser tan insistente, pero... Muy bien. (Pausa). Señorita, ¿usted sabe cómo es una anguila en un barrizal? (Jonás cuelga. Un instante. Saca del bolsillo de su abrigo una cajetilla de cigarrillos. Enciende uno. Oscuro.)

En el mismo marco del parque, Ruth se encuentra con su hermano (secuencia XII). Ahora se trata de un auténtico diálogo en el que se plantea el drama: Gerardo es responsable del despido de su cuñado, a pesar de que éste le hubiese ayudado a salir de apuros, para que no le echaran a la calle. Ruth, después de intentar convencerle de que haga algo, se queda llorando, sentada en el banco.

Dos secuencias después ambos personajes vuelven a encontrarse en el mismo lugar: Ruth ha conseguido el despido de Gerardo. Ojo por ojo, diente por diente. Estamos, como reza el título de la secuencia, entre anguilas. Ruth lleva gafas negras, y domina

la situación: Gerardo está vencido y da los últimos coletazos para sobrevivir.

Vuelve la escena inicial en la penúltima secuencia. Empieza justo antes de la llegada de Gerardo. El vacío aumenta el suspense hasta la entrada del personaje con el mismo maletín negro de Jonás. Se duplica aquí, casi al final, el mismo cuadro del principio, la misma escena impactante. Se ha dado un paso más en el simbolismo del dispositivo: el invierno ha instalado el frío que el otoño iniciaba, los cuervos sustituyen a las palomas. La salida del túnel es imposible y sólo queda el miedo:

> **XV. ¿Fin?**
> *Tarde de invierno. El banco del parque está vacío. Llega Gerardo. Trae un maletín negro. Se sienta. Un instante. Gerardo siente frío. Levanta las solapas de su abrigo e intenta calentarse las manos. Está solo. Respira profundamente, casi un suspiro. Mira al suelo. Mira absorto el suelo. No hace nada. Un tiempo. No pasa nada. De repente, se escucha el graznido de unos cuervos. Gerardo siente extrañeza, mira asustado a todas partes. Oscuro.*

La escena arquetípica del banco queda sustituida al final por otra también arquetípica en la cultura cinematográfica (Sonido de gaviotas, olas, agua de mar, un motor de gasóleo. Una luz desbordante lo inunda todo. Ruth y Jonás están sentados en el interior de una embarcación de recreo. Ruth lleva gafas de sol negras y un foulard envuelve su pelo. Jonás también lleva gafas de sol. Un instante.) Ya no están los personajes en el banco sino en un barco, sentados también en él sin moverse. La luz lo invade todo, deslumbrante y la mirada de ambos está protegida por gafas de sol. Otra vez reaparece el motivo de la mirada frustrada, bajo la forma anecdótica de los lentes: es imposible ver lo que puede cegar. Pero ¿de qué se trata?

La escena matricial funciona como un referente visual que mantiene la tensión del espectador a lo largo de la obra. Todas las secuencias siguientes desarrollan, como deshilachando sus potencialidades, las distintas hebras semánticas que la componen. Las otras escenas no hacen más que desarrollar todo lo que quedaba latente en la primera: el diálogo es incapaz de decir lo que la imagen sugiere. Es hueco, incompleto, fragmentado. Jonás busca las palabras sin encontrarlas, el diálogo se reduce a una herramienta vacía incapaz de transmitir lo que piensa.

El drama está concentrado en la trágica mirada de Jonás del principio. Esta mirada vuelve en las distintas unidades teatrales,

como un eco a la mirada inicial, hipnótica en el parque. En la segunda secuencia «Decirlo o no decirlo», Jonás «mira absorto, pensativo, al fondo del plato»: el movimiento hacia abajo, la pantalla figurada ya por el plato, la acción obsesiva remiten a aquella visión imposible de algo que escapa a la vista del espectador. Lo mismo ocurre en el momento de firmar el documento. El texto dice explícitamente en la didascalia: (Jonás mira el documento como el plato de sopa. No lee las cláusulas, mira absorto.) La secuencia séptima introduce otra variación en el tema del ver: ahora se trata de sombras en las paredes, como si se pasara de la mirada fascinada a una percepción contrastada. Las sombras introducen la luz y fragmentan la superficie de aquella pantalla negra que oculta ese algo que atrae de manera obsesiva a Jonás.

El motivo de la mirada recorre el texto y su evolución traduce la lucha antagónica entre pulsión de vida y de muerte. La atracción hacia la nada es patente en la escena en la que el protagonista espera en el pasillo de la oficina (secuencia VII), una escena que reactiva por cierto la matriz visual del principio.

> *Jonás espera sentado en el pasillo de una oficina, ante la puerta del despacho de Gerardo. Jonás espera. Mira el reloj. Cambia de posición las piernas. Espera. Comprueba que no tiene mensajes en el buzón del teléfono móvil. Juega a uno de esos juegos del teléfono móvil, pero el sonido es muy estridente. Se siente observado. Guarda el móvil. Espera. Se levanta. Desentumece las piernas. Espera. Carraspea. Espera. Se quita un pequeño hilo del abrigo negro. Espera. Mira absorto a la nada. Un tiempo. Espera. Oscuro.*

La pulsión de muerte está relacionada con el ego, con lo que podemos llamar nuestra personalidad frente a la complejidad del universo en el que nuestro sitio es ínfimo. Se trata de una energía que reduce la vida en unas unidades cada vez más elementales para disolverla en la nada, esa nada que fija el personaje delante de la oficina. La lucha entre pulsiones de vida y de muerte lleva a Jonás hacia el punto en el que su identidad se disuelve para quedar aniquilada en el tiempo de la muerte. Así lo expresa Jonás a Ruth en la secuencia XIV:

> Por eso esta tarde he pensado: "Jonás, estás muerto". El mundo se ha consumido. Todo lo que has hecho, todo lo que tienes, sólo son un puñado de horas muertas.

Frente a Jonás está Ruth que representa, por lo contrario, la pulsión de vida. Las didascalias preparatorias que describen a

los personajes construyen de antemano el binomio muerte / vida que se evidenciará en la obra:

> **DRAMATIS PERSONAE:**
> **JONÁS:** Hombre de 43 años. Tiene dudas ante el mundo. Es introvertido, pulcro, exigente y metódico. Le gustan las cosas bien hechas, el orden y la puntualidad. Le gusta el color gris.
> **RUTH:** Mujer de 42 años. Tiene fuerzas ante el mundo. Es sociable, impulsiva e inconstante. Le atrae el caos y tiene tendencia al desorden o a la acumulación de objetos. Le gusta el color rojo.

Ruth representa la energía vital: es ella quien se niega a aceptar la realidad y se las arregla para invertir la situación y castigar a su hermano. Es ella quien negocia con el jefe de Jonás su reintegración al trabajo. Es ella quien resuelve la situación. Su papel en el sueño que cuenta Jonás en el epílogo es significativo: es la salvadora, la protectora, la que tiene valor de enfrentarse con las anguilas, la que utiliza la trampa para alcanzar la empresa por detrás. Ella es la que contempla, como sus antepasados en Sodoma, el incendio de la empresa, lugar de perversiones sociales.

Ruth, como el personaje bíblico, se niega a aceptar la fatalidad: la Ruth en el libro que lleva su nombre se resiste a aceptar su sino funesto y para salir de la miseria no duda en ir a recoger la mies que le permitirá casarse con Boaz. Ruth, sacando a Jonás de las garras de su hermano, redime la falta de Gerardo, como lo hizo la Ruth bíblica con las de su familia, las de Loth quien engendra a Moab al unirse con sus hijas. Ella es quien permite que Jonás vuelva a la vida, como el profeta que sale del vientre de la ballena después de pasar tres días en él y resucita.

Ahora bien, ¿qué es esa imagen que obsesiona tanto a Jonás en el parque, dentro del plato, en la nada que fija sin ver? ¿Qué es lo que no se puede enunciar?

Lo que está en juego, una vez más, en Las horas muertas, es la brutalidad, que va más allá de la violencia[6]. Esta última se puede representar y clasificar: hay violencias verbales, físicas, sociales, policíacas… Pero la brutalidad siempre existe fuera de un marco: la brutalidad alcanza, hiere, derrumba. Y constituye la escena primitiva de cualquier representación. Es ella la que suscita, la que requiere una reacción, un relato, una producción

[6] Véase Brutalité et représentation, textes réunis par Marie-Thérèse Mathet, Paris, L'Harmattan, 2003.

de imágenes, que son mecanismos de defensa para restablecer la integridad del sujeto, el vínculo social que la brutalidad ha venido deshaciendo, destrozando. Las horas muertas se despliega a partir de lo bruto, de lo brutal, que se resiste a la representación: lo único que pretende hacer es crear un dispositivo visual recurrente y fundador, al que somete lo verbal. Este dispositivo permite que emerja en cada uno de nosotros la escena imposible del traumatismo: no se puede representar precisamente porque se presenta en la inmediatez de nuestra mente, como un puñal hiriente que nos impacta y nos trastorna. No hay palabras que pueda decir la barbarie ni representar lo que es. El lenguaje y la imagen ficticia siguen siendo pantallas que ocultan la Cosa, lo Real, lo Incomprensible.