

ENTRE IMÁGENES Y PALABRAS PERDIDAS: LENGUAJE Y MULTIMEDIA EN EL TEATRO

Emilia Deffis de Calvo*

Resumen

*Este artículo propone una lectura de tres textos de un dramaturgo argentino residente en Canadá desde los años 80. Se trata de: **La rébellion des fourmis** (1991), **Los conquistadores de la frontera norte** (1997) y **Le vol des anges** (2003). Teniendo en cuenta que, según su autor, estos textos son “tres lugares de exilio interior”, el objetivo de este trabajo es aproximarse a los recursos de la escritura dramática del autor frente al huir de los espacios y a la pérdida de sentido de las palabras. El propósito central es verificar cómo la obra dramática reproduce los rigores del abuso de poder y pone en funcionamiento los recursos productores de un sentido reparador y humanizante, tanto a través de las palabras perdidas como de las imágenes no verbales, -sonoras y visuales-, creadas.*

Introducción

¿Queda algo que decir cuando uno está en medio de ninguna parte y la oscuridad lo rodea? En ninguna parte, es decir, por ejemplo, en lo profundo de una cárcel, en una habitación sin puertas ni ventanas o en un campo de batalla ... o peor aún, incluso estando en su propia casa.

¿Queda algo, más allá del silencio?

Antes que nada, tomemos algunas notas biográficas del autor. Luis Thénon vive en Quebec desde los años 80. Nació en Buenos Aires, pero vivió su infancia y adolescencia en San Juan, ciudad del noroeste argentino. En la Argentina hizo carrera como actor y director teatral y, desde su llegada a Quebec, ha repartido sus actividades entre la docencia universitaria y el teatro, como dramaturgo, director teatral y, a veces, como actor. Estos pocos datos nos permiten situarlo como alguien que, aunque no sea un exiliado en el sentido

estricto del término, conoce de cerca los condicionantes de la territorialidad migratoria.

Thénon es, antes que nada, un destacado director teatral, pero también es escritor, es decir, que escribe tanto textos dramáticos como poéticos.¹ Hay que tener en cuenta esto, ya que su escritura de las didascalias muestra una marca lírica original, lo que aleja su obra de la tradición dramaturgica argentina y latinoamericana contemporánea.² Sus textos, que empiezan a

1 “ *J’ai commencé l’écriture par la voie de la poésie et pas par la voie du théâtre. [...] je crois que l’écriture poétique a marqué grandement ma façon d’aborder le théâtre.* ” Entrevista a Luis Thénon realizada en abril de 2002 por la autora en el marco de las Grandes Fêtes de l’Université Laval (Mes de la Facultad de letras).

2 Finzi, 2001, texto en prensa de la Introducción en la edición de *Le vol des Anges*, Editorial Nota bene. Finzi, A. “ L’Atelier de Recherche Théâtrale : travail en laboratoire de mise en scène : “Vol des anges ” : Premières répétitions ” et “ Le vol des anges ”, de Luis Thénon, 2001: “La parole de l’exil ”, Québec, Textos inéditos. Sirva como ejemplo la siguiente cita de *Le vol* : “ *La voix de l’Ange résonne comme les notes les plus basses d’un orgue, elle frappe les murs comme un marteau, et se rallonge jusqu’à s’incruster dans les murs de la cité moribonde.* (20)”

* Universidad de Laval, Quebec, Canadá.

ser publicados ahora, se construyen en el seno de la experimentación y la investigación, y esta marca productora está siempre muy presente en el momento de la recepción. De allí su estatuto de textos en movimiento –incluso en circulación–, inacabados, no definitivos. Luego volveré a considerar esta característica de su obra.

Como última nota biográfica, desde hace unos meses Thénon es director del LANTISS (Laboratoire des nouvelles technologies de l'image, du son et de la scène), centro multidisciplinario de investigación intermediática de la Universidad Laval. Esta actividad se relaciona estrechamente –como veremos luego– con su itinerario personal como dramaturgo.

El corpus que voy a considerar aquí fue escrito a lo largo de la última década. Se trata de: *La rébellion des fourmis* (1991), *Los conquistadores de la frontera norte* (1997) y *Le vol des anges* (2002). Las dos primeras están aún inéditas, mientras que la tercera acaba de publicarse. Según su autor, estos tres textos representan “tres lugares de exilio interior”. Me propongo reconsiderar esta definición, de manera preliminar y exploratoria, al tiempo que estudio los recursos de su escritura dramática ante la clausura espacial y la pérdida de sentido de las palabras.

Cabe señalar que trabajo aquí en la exploración de los textos literarios y no de las puestas en escena. Esta salvedad metodológica se impone, ya que ciño mi lectura a los textos, poco importa la forma que estos puedan tomar a la hora de ser representados en escena. Por otra parte, hay que subrayar que Thénon ha expresado siempre su voluntad de dejar un gran libertad de adaptación de sus obras según las necesidades particulares de los directores teatrales.

Mi principal objetivo es verificar, aunque sea sumariamente, cómo la representación dramática reproduce la violencia del abuso de poder y pone en funcionamiento los recursos generadores de un sentido reparador y humanizante, tanto por medio de las palabras perdidas como de las imágenes no verbales creadas.

Tres veces dos, en ninguna parte, conversan

Veamos ahora brevemente cuáles son las historias contadas. *La rébellion des fourmis* presenta dos personajes, Grand Frère y Petit Frère. Ambos están en un espacio cerrado donde hay una jaula. Petit Frère está encerrado allí y debe soportar el acoso de Grand Frère, quien, además, no le da de comer y pasa todo el tiempo obsesionado, imaginando que va a producirse una invasión de hormigas. Por su parte, *Los conquistadores de la frontera norte*, pone en escena a Juan y María, pareja cuyo hijo ha desaparecido. Están en una habitación sin puertas ni ventanas, rodeados de escombros y de ruidos. En medio de la escena hay una valija abierta. El teléfono está cortado, y Juan da vueltas por la pieza pretextando obsesivamente que se va. En escena hay claros indicios sonoros que permiten suponer que afuera existe el terror de la dictadura militar y el vacío del exilio. Finalmente, *Le vol des anges* nos confronta con un soldado que está en medio del campo de batalla, durante la noche, sentado sobre una caja de municiones. También allí está un Angel que aparece y desaparece sucesivamente. Cada uno de ellos tiene su imagen virtual (detalle esencial: un solo actor interpreta todos los personajes). El soldado y el Angel se hablan en medio de los bombardeos, los disparos y las cartas que caen del cielo, cuando el avión del correo pasa por encima de ellos.

Ya podemos anotar cuál es la situación de base, común a las tres obras: dos personajes que se hablan en un espacio cerrado. Sus palabras pierden sentido. En las dos primeras se trata de un diálogo que subraya una relación de poder (victimario - víctima, en el caso de Grand Frère y Petit Frère; víctima - víctima, en el caso de Juan y María), mientras que en la tercera, se establece sobre todo una relación de impotencia: ni el Soldado ni el Angel pueden evitar su destino trágico.

Antes de acercarnos a los textos, veamos la lectura de la obra de Luis Thénon –sobre todo de *Le vol des Anges*– que hace otro dramaturgo

argentino, Alejandro Finzi.³ Me refiero a ella porque establece un contexto interpretativo lo suficientemente comprensivo como para situar mejor mis propios itinerarios de lectura.

La escritura de un palimpsesto multimedia

Entre otras observaciones, Finzi señala que, en la escritura dramática de Thénon, operan tres modos en relación de contraste, por contigüidad: a) un discurso documental (por ejemplo, la primera guerra mundial) ; b) un discurso metafórico (id., la cinematografía alemana de los años 20); y c) un discurso escenográfico (en la puesta en escena). Todo esto está puesto al servicio de la ausencia de representación de lo real.

El texto escénico, señala Finzi, insta un espacio centrífugo, y se escribe “según un repertorio de no dichos verbales”. He aquí las palabras perdidas que buscaré más tarde.

El trabajo de investigación – continúa – “se basa en la intertextualidad de la imagen”. En el caso de *Le vol des Anges* el texto se construye como un palimpsesto en el cual: “La imagen virtual [es] capturada por el intérprete: el Soldado construye al Ángel, quien a su vez construye al Soldado: la relación se agota en la fábula”.⁴ Como consecuencia de esto el trabajo dramático busca una “redefinición de los espacios”:

“En esta línea, la escritura del sistema de las didascalias propuesto por Thénon va más allá de la demarcación recurrente de los ejes interior/exterior, horizontal/vertical, espacio

abierto/espacio cerrado: la dinámica espacial que emerge de las didascalias cierra los espacios fuera de escena y los neutraliza [...] ya que en el espacio escénico [...] no hay ningún lugar de origen; el mundo se achica definitivamente [...]”⁵

Esta última observación sobre el achicamiento espacial apunta, creo yo, a uno de los aspectos fundamentales del exilio (pero también de la violencia y de la pérdida de sentido) en su representación artística. Y, sin embargo, “la palabra de Thénon es un lugar de circulación [...], el texto de la pieza es un *laboratorio de dramaturgia*, un ensayo, un espacio de representación no acabado, indefinido”; “las cosas no terminan, continúan, están en movimiento perpetuo”.⁶ Entonces, por paradójico que parezca, la **mouvance** [el dinamismo, la movilidad] de las palabras y de las imágenes no verbales se explica en el espacio cerrado del huis clos.

Veamos los textos más de cerca.

El exilio de las palabras o Cómo decir la ausencia con la imagen

Volvamos primero a *La rébellion des fourmis*. “La historia [...] da cuenta de un continuo comienzo donde el orden y el caos se alternan y se entrecruzan”, dice el autor en el prólogo. Grand Frère y Petit Frère dan vueltas en redondo, desde los rituales cotidianos (la lección, la comida, el sueño, matar hormigas) hasta el ritual trágico (matar a Petit Frère a quemarropa). La relación entre los personajes va desde la completa dominación de Grand Frère sobre Petit Frère hasta el sacrificio voluntario de este, pasando por la inversión alternada (Petit Frère, a su vez, da órdenes a Grand Frère y lo acosa).

El sentido de las palabras oscila entre la coherencia y el absurdo. La mayor parte del tiempo esto sucede por medio de operaciones poéticas. Entre los procedimientos retóricos que producen el “vaciamiento” semántico de las palabras encontramos la repetición caótica:

3 Alejandro Finzi es un dramaturgo reconocido del panorama teatral patagónico. Ha escrito, entre otras obras : *Viejos hospitales*, *Molino Rojo*, *Camino de cornisa*, *Chaneton*, *La Isla del fin del siglo*, *Bairoleto* y *Germinal*, *La piel*. Dichos textos han sido puestos en escena en Europa y algunos traducidos al francés. Finzi dirige la compañía teatral “ Río Vivo ” en Neuquén, y es profesor titular del cátedra de Literaturas europeas en la Universidad del Comahue. Le agradezco el haberme permitido utilizar sus trabajos inéditos y en prensa en el momento en que redactaba este artículo, además de su lectura atenta y pertinentes comentarios.

4 Finzi, A. Textos inéditos citados.

5 Finzi, A. “ *Le vol des anges* de Luis Thénon : la parole de l'exil ”, p. 3.

6 Art.cit., p.8.

“Petit Frère – Recule, monte, descend, monte, recule, monte, descend, la leçon, oui, tu parles, avance, descend, monte, recule, se taire !, monte, descend, écouter, écouter, écouter, recule, monte, ouvrir, écouter tes oreilles pour parler, la leçon, écouter, écouter, écouter” (14);

la repetición en forma de paralelismo sintáctico:

“Petit Frère – La prochaine fois, la boîte ne sera ni aussi grande ni aussi confortable. La prochaine fois, la boîte ne sera ni aussi grande ni aussi confortable. La prochaine fois, la boîte ne sera ni aussi grande ni aussi confortable.” (16) ;

Por su parte, el diálogo al unísono puede tomar la forma de la antítesis, intensificando así la ausencia de sentido:

“(Grand Frère)
Silence... ! Silence... ! Silence... ! Silence... ! Silence... !
Silence... ! Silence... ! Silence... ! Silence... ! Silence... !
Silence... ! Silence... ! Silence... ! Silence... ! Silence... !
Silence... ! Silence... ! Silence... ! Silence... ! Silence... !
Silence... ! Silence... ! Silence... ! Silence... ! Silence... !
Silence... ! Silence... ! Silence... ! Silence... ! Silence... !
Silence... ! Silence... ! Silence... ! Silence... ! Silence... !

(Petit Frère)
Non ! Silence non... ! Silence non... ! Silence non... ! Silence non... !
Silence non... ! Silence non... ! Silence non... ! Silence non... !
Silence non... ! Silence non... ! Silence non... ! Silence non... !
Silence non... ! Silence non... ! Silence non... ! Silence non... !
Silence non... ! Silence non... ! Silence non... ! Silence non... !
Silence non... ! Silence non... ! Silence non... ! Silence non... !
Silence non... ! Silence non... ! Silence non... ! Silence non... !

Pero, puede producirse también un caos lingüístico simultáneo:

“(Grand Frère) ...a è a è r a o el e o a co à el eu clé la on duis eux la ie nel éte là a é la ternel la eux la ieu o éternel a o èr clé de ont é a l'esprit é o la colère par a eux par la sont a ceux qui par ieu de la o a clé de l'éternel èr clé de ont é a o a é co é a o a é co à el la e o a la colère par l'esprit par la colère la clé de l'éternel... ceux qui sont... la clé de l'éternel eux la ie a èr... ceux qui sont conduits qui sont... la clé de l'éternel... ceux qui sont conduits par... l'esprit de Dieu !

(Petit Frère) ...i e i o en ce i o nce i si le on non i e ence n l lence c'est le éa le de la o en ce i o ui le ence o mm mur et les murs son... la fuite... mais non... les complices...en ce i o lence c'est le éa de la nuit... fuite... c'est ça... silence non... le silence c'est le préambule... et les murs sont les complices de la nuit... le son... c'est le éa le de la o e... silence... si le son t'appartenait... silence... non... silence non... fuite... c'est ça... en ce... les complices... en ce i o lence c'est le éa de... i e i o en ce i o...” (32)

Un poco antes del desenlace de la pieza, el diálogo queda completamente roto:

“Grand Frère – Quand je serai le maître absolu, rien ni personne ne pourra rien contre moi. Tout cela est une question de territoire.

Petit Frère – Qui a forgé les rêves de la vie?

Grand Frère – Quand un homme est né pour devenir la colonne centrale du temple, pour surveiller les conduites...

Petit Frère – Je crois qu'hier je n'ai pas mangé.” (39)

Por otra parte, hay procedimientos de “lle-nado” semántico, que dan un sentido nuevo a las palabras, por ejemplo, por oposición, desplazamiento, sustitución o elisión:

- antítesis o anacoluto⁷: “Tous les oiseaux se sont envolés mais ils sont tous dans leurs cages” (26); “Oui. Mais ça se passe de la façon où je ne peux pas. Quand j'étais petit, l'endroit était toujours là.” (27)
- descontextualización de las frases:
“Petit Frère – À moi ça veut dire que je peux le manger parce que c'est à moi.
Grand Frère – Dans l'univers, l'ordre suprême habite toutes les choses et elles restent dans l'esprit de chacun comme une loi incontournable.
Petit Frère – Est-ce que tu manges?” (21)
- metáfora: “Petit Frère – [...] Le silence c'est le préambule de la fuite. Le silence est comme un mur, et les murs sont les complices de la nuit” (30)
- elipsis: “Petit Frère – La fille n'était plus là. Elle versait ses larmes depuis les ponts. Après, elle n'était plus là. J'ai vu son bras autour de son visage. Te souviens-tu de la fille ? Le jour elle était là et la nuit, elle volait... Mais après... Tu es venu vers la cage ! J'ai vu...” (33)⁸

Las palabras pierden su lugar. Apuntan hacia un sentido que se encuentra en otra parte.

No daré aquí cuenta exhaustiva de las estrategias lingüísticas desplegadas en la pieza que, por

7 “El anacoluto se define como la figura en la cual la frase aparece desprovista de coherencia sintáctica. Se produce cuando el hablante adopta, en su discurso, una construcción más acorde con un cambio de su pensamiento que con los usos gramaticales.” Marchese, A. et Forradellas, J. 1994. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 24. Cf. Fontanier, P. 1977. *Les figures du discours*. Paris, Flammarion.

8 La figura subraya el contexto implícito del asesinato de la muchacha.

otra parte, no logra dinamizar y poner “en fuga” su discurso documental. Sin embargo, agrego algunas consideraciones sobre lo que Finzi llama la “anotación sonora” de la escritura de Thénon. En la *Rébellion* se trata de las imágenes sonoras que puntúan el texto de las didascalias: la música de un órgano, campanas, un metrónomo, martillazos. También aparece la voz humana en forma de coro, gritos y susurros. Las acciones violentas componen –en el sentido musical del término– el ritmo de la tensión dramática, como los *ictus* del canto gregoriano, y son subrayadas siempre por el sonido.⁹

Los conquistadores de la frontera norte

Hago aquí una breve referencia a este texto – el único escrito en español¹⁰ – para señalar que, en sus diálogos, se produce un fenómeno que encontraremos más tarde en *Le vol des anges*: uno de los personajes habla una mezcla de lenguas. Se trata de María, la madre del hijo desaparecido. Ella es el personaje que mejor expresa la condición de persona alienada por su exilio.¹¹

9 Por ejemplo: “*Au commencement, le lieu est envahi par le son de quelques accords d’orgue très graves. Grand Frère cloue avec entrain le couvercle de la caisse.*” (10) “*Grand Frère frappe sur la fourmi. Le coup du marteau résonne lourdement. Petit Frère se tait, immobile, les yeux fixes, la pensée égarée, pendant que le son écrasant d’un orgue envahit l’espace, le temps de quelques secondes. Petit Frère émet un son aigu.*” (15) “*Le son de sa voix reste comme un poids lourd sur le corps de Petit Frère. Au loin, une cloche résonne trois coups. La scène reste comme figée un court instant dans une atmosphère de solitude béate. On entend une chorale chanter le War Requiem de Britten.*” (17)

10 Es interesante el hecho de que, según declaraciones del propio Thénon, cuando una pieza es compuesta en español, le resulta posible traducirla, mientras que cuando lo es en francés el ejercicio de la traducción se hace imposible.

11 “María- Cuando llegamos aquí teníamos teléfono y me llamaban siempre. Una vez me dijeron que... *among many people*... lo único que yo tenía que hacer era... y me mandaban *a perfume by mail* ¡Un perfume ! A mí me gustan mucho los perfumes ! Me llamaban y había que responder un montón de preguntas difíciles que... *right now... I don’t know... let me think... I think...* Cuando teníamos teléfono yo también existía” (*Los conquistadores*, p. 23)

Aunque esta pieza constituye una nueva exploración de las posibilidades del espacio escénico en tanto lugar alegórico donde los personajes están prisioneros física y psicológicamente, su discurso documental (el exilio argentino durante la dictadura militar de 1976 a 1983, asociado a la conquista de América por los españoles) se integra, otra vez, de manera menos eficaz en el conjunto.

Le vol des anges

En el contexto de búsqueda dramática de su autor, *Le vol* es, sin duda, la pieza mejor estructurada en todos los planos. Una primera edición está por aparecer, con dos versiones del texto: la más larga, titulada “*Six variations dramaturgiques sur un même thème*”, evoca así la experimentación intermediática que propone. *Le vol* es, entonces, un guión en seis cuadros combinables de diversas formas. Estos son: *Les voix, La bottine, La lettre, L’avion de la poste, La lumière et Le vol des autres*. En el mismo volumen Thénon publica una versión corta a manera de ejemplo de una eventual puesta en escena. Lleva el subtítulo siguiente: “*Création multimédia. Texte dramatique pour deux personnages et un acteur, environnement visuel, sonore et voix multiples*”.

Me concentraré ahora en las didascalias y la lógica del diálogo de esta versión corta. En las didascalias se impone la descentralización escénica gracias a la cuidadosa distribución de las imágenes no verbales. Según el autor, se trata de “*Un teatro en el que la ambientación sonora y verbal se transforman en una especie de universo que representa y se transforma simultáneamente a sí mismo*”.¹²

“*Toda escenografía traducible en una idea debe ser inmediatamente deconstruída*”.¹³ Este eslogan propuesto por Valère Novarina define muy bien el trabajo de producción del sentido que se hace en las didascalias de *Le vol*. La desconstrucción

12 Entrevista al autor, *Québec français* 129, 2003, p. 56-57. La traducción es mía.

13 V. Novarina, 1989. *Le théâtre des paroles*. Paris, P.O.L., p. 124.

de la escenografía y la del texto se producen mediante la multitud de resonancias y la superposición de imágenes. En la práctica esto sucede en un escenario que las didascalias describen así:

“El espacio escénico está rodeado por un sistema compuesto de múltiples pantallas, en ángulos diferentes, a veces superpuestos, sobre los que se proyectarán imágenes video y cinematográficas. Estas imágenes pueden desbordar los límites de las pantallas y extenderse sobre el piso de la escena y los muros de la sala. La escenografía, de tinte expresionista que da la impresión de una ciudad en ruinas, debe servir también como pantalla y recibir una parte de las imágenes proyectadas que, al tocar las mallas metálicas, crean una serie de multiplicaciones de imágenes cuyo resultado final será un espacio de profundidades infinitas, habitado por un universo en constante movimiento. [...] En lo posible, ciertas imágenes proyectadas en las pantallas del fondo y los costados de la escena serán retroproyectadas. Esas proyecciones son el resultado de un montaje complejo que mezcla imágenes fijas y en movimiento. Predominan, muchas veces superpuestas, las de un extraño personaje que toca el violoncelo, y la de una niña, vestida con una túnica blanca, que pasea entre los objetos de la escenografía y alrededor de la cual ocurren explosiones, creando la sensación de un inmenso caos que contrasta con el rostro sereno de estos dos personajes. Sobre este fondo se superponen la imagen del Ángel y del Soldado. Imágenes holográficas de los dos personajes aparecen de vez en cuando.” (5. La traducción es mía)

De manera que el espectador se encuentra ante una representación en la que el espesor semántico de lo visual (imágenes reales y virtuales) y lo auditivo (sonidos y voces) requiere una percepción múltiple y, necesariamente, selectiva. Se produce, de manera deliberada, un conflicto por copresencia y continuidad de las imágenes en el espacio y en el tiempo. Aquí, allí, ahora, antes,

(À l'unisson)

L'Ange (voix enregistrée en solo et en chœur)

On m'avait dit que la mort était comme une tache obscure qui s'approche lentement.

Des fois, *me pregunto* si c'est possible de partir, *dejar* derrière soi *todo lo importante*.

son categorías paralelas, a veces contiguas, o en contraste, pero siempre agónicas. El saber social vehiculizado por ellas debe alcanzarse por selección y análisis de la percepción sensible.

Resultado de todo esto es una escena alegórica y densa: el Soldado y el Ángel son lo contrario de lo que parecen e intercambian sus lugares. El espacio se hace topológico, se expande o se comprime, por obra de la recurrente presencia o ausencia de los cuerpos (pero también de las imágenes del cuerpo) en el lugar.

Entre las imágenes proyectadas cabe destacar el montaje caótico de fragmentos de cuadros (como “Dante, el paraíso y el infierno” de Doménico Di Michelino y “La caída de los ángeles rebeldes” de los hermanos Limbourg), y de películas (una épica norteamericana de los años 50 y *Jonathan Livingston Goéland* sobre el libro de R. Bach).

Este espacio centrífugo, tal como lo denomina Finzi, subraya el punto de fuga de la pieza: es el momento de la inversión espacial y de roles del Ángel y el Soldado. Ahora el Ángel (¿caído?) se agacha sobre la caja de municiones y la imagen del Soldado es proyectada en las pantallas. El soldado vuela, mientras el Ángel afirma conocer solamente la oscuridad.¹⁴

Las palabras del diálogo se puntúan y se contrapuntean – otra vez en el sentido estrictamente musical del término – en la copresencia del sonido y de la imagen, sobre todo de la imagen virtual, ya que, como hemos visto, los personajes se multiplican por dos, por cuatro. Tomemos un ejemplo:

Le soldat (Voix naturelle et voix doublée sur enregistrement)

- Reste- là !

Reste- là !
qu'ils ont dit.

C'est long.

14 La figura del ángel, como el navegante nómada de las redes cibernéticas, invade la literatura que trata de lo numérico. Cf. A Cauquelin, 2002. *Le site et le paysage*. Paris: Quadrige/PUF, 48 ; y J. Lafon, 1999. *Esthétique de l'image de synthèse. La trace de l'ange*. Paris: L'Harmattan.

Je me demande si c'est possible de mourir sans être mort. Se laisser exister ou se défaire des objets pour regarder le quotidien qui passe, sachant que tout ça n'a aucun sens.

Tout est pareil. Je me demande pourquoi les jours se suivent et s'accumulent. En moi, la lumière *and the night* ne sont qu'une seule réalité. Tout est pareil ! Je reste ou je pars. Je vais d'un lieu à un autre, sachant que dans la *vida todo es efímero y mortal*, que ce que les autres font maintenant, ne sert qu'à user le temps jusqu'au néant. Et là pour créer un espoir, pour découvrir quelque chose, quelque part dans la ville, une espérance égarée qui aide à exister encore un peu. Et encore un peu. [...]. (8)

La superposición de los monólogos al unísono produce un vacío que está, con todo, muy cargado de significado: las repeticiones, la mezcla de lenguas, la tensión entre las acciones de los personajes (el Ángel perora, el Soldado repite), los dos inmóviles y, sin embargo, en actividad (el Ángel reflexiona, el Soldado recuerda). Por encima de todo esto está la dispersión de imágenes proyectadas (videos y hologramas, sobre pantallas dispuestas por todas partes) y sonidos: música, cantos, tiros y bombardeos. Más tarde, encontramos la voz de la Imagen del Ángel, “*doblada por otra voz, preferentemente con acento extranjero*” (12). Este doblaje materializa el decir otro del exiliado.

Como establece la versión larga del texto, la pieza tiene un estatuto inacabado e interactivo. Pero no hay que equivocarse: la **mouvance** [movilidad] opera a favor de la descentralización (pasa algo pero, ¿es en otra parte?). Lo que es realmente fijo, dejando de lado el huis clos alegórico del Ángel y del Soldado, es la denuncia del absurdo (entendiendo aquí por absurdo todo género de explicación inadmisibles de una situación límite): la guerra como instancia apocalíptica, la muerte y el exilio como metáforas de la disolución del sentido. Queda al descubierto, así, el sinsentido capaz de instaurar un sentido nuevo: el que no se dice y que hay que recuperar de entre los escombros. Esta es la recuperación del lenguaje.

- Reste- là !
Oui. Je sais.
Reste- là !
Je sais.

C'est long.
Oui. Je sais.

C'est toujours très long.

El cruce de los signos intermediáticos subraya en esta obra la imposibilidad de comprender los comportamientos humanos violentos como condición necesaria del distanciamiento para el análisis. La ausencia de sentido tanto como la ausencia de los cuerpos (sombras, imágenes virtuales, fragmentos y residuos visuales) deberán operar, pues, como disparadores de la reflexión. La construcción de un lugar escénico como este se articula en el espesor de la memoria, al que se llega por asociación caótica, por contradicción y conflicto.¹⁵

Fin de fiesta

¿Queda algo que decir cuando uno está en medio de ninguna parte y la oscuridad lo rodea?

El teatro de Luis Thénon aporta una respuesta mediante su análisis del exilio interior. Como he intentado mostrar, el director teatral que recupera su lenguaje invade al escritor que pierde sus palabras, a través de un espacio múltiple y móvil, sostenido por sus *mises en abyme* sonoras y visuales.

15 Uso el término *lugar* en el sentido en el que lo hace A. Cauquelin: “Si je qualifie cette logique d’extension, c’est que le lieu déborde le quadrillage de l’espace par la multiplicité des points de vue qui le construisent comme lieu. Extension non au sens d’une étendue étalée devant nos yeux, mais au sens d’une mémoire en profondeur.” Op. cit., 79-80.

