

Presentación rápida del teatro contemporáneo francés

Michel Azama

Dramaturgo

Años 50

Se descubren Beckett, Adamov, Ionesco y, un poco más tarde, Jean Genet.

Estos autores —todos de origen extranjero—, calificados entonces por los críticos de imbéciles, oscuros y aburridos, son hoy clásicos contemporáneos. Con ellos empieza la historia del teatro moderno. Su revolución dramática hizo estallar la regla de la dramaturgia tradicional.

Tres puntos principales de esa revolución:

- Crisis general de la lengua teatral. Despojamiento de Beckett. Resplandor lírico de Genet. Absurdo de Adamov.
- El personaje se marchita, se debilita porque está amputado o de su memoria o de su identidad o físicamente (ciegos y cojos de Beckett).
- Esos textos son de un realismo puramente teatral, en el cual lo fantástico puede surgir.

Los herederos de Ionesco serán René de Obaldía, Jean Tardieu, Boris Vian, Romain Weingarten; René Kalisky será heredero de Adamov. Sólo Beckett no tiene herederos debido a la originalidad de su posición. Pero tiene muchos imitadores.

Años 60

El director Jean Vilar descubre numerosos clásicos extranjeros olvidados en las bibliotecas y estrena, en el Teatro Nacional de Chaillot, Calderón, Goldoni. También, algunos autores contemporáneos como Armand Gatti o Boris Vian.

A mediados de los años sesenta en Francia hubo un proceso que se llamó *la descentralización* (es decir, la instalación en las provincias de verdaderos Teatros de Estado, con subvenciones o presupuestos importantes del Estado que permitían, normalmente, trabajar sin temor al riesgo). Esta descentralización hubiera debido lógicamente interesarse por la creación de autores contemporáneos pero, en realidad, valoró el repertorio clásico, pues los clásicos no se gastan nunca y, a condición de buscar en el dominio extranjero, existen bastantes textos para alimentar casi toda la producción hasta el fin del mundo. Además, los textos de autores contemporáneos dan mucho miedo a los directores, los que no saben cómo hacerlos exactamente: no tienen referencias y también dan miedo al público, poco acostumbrado a las nuevas formas dramáticas.

Por todas esas razones, el autor dramático va a encontrarse como al centro de un huracán y varias prácticas van a eliminar a los autores de los teatros:

■ **El teatro de imágenes.** Bob Wilson en los años 70, con la mirada del sordo, y de manera más reciente, Pina Bausch. Teatro mudo se le llamó también, teatro total donde la luz, la música y la coreografía son tan importantes como los pedazos de texto (cuando hay texto). Esta forma sigue existiendo hoy en el trabajo de compañías como Le Théâtre de Rideau (Tanguy), Du Temps Vu o L'emballage Théâtre.

■ **La creación colectiva.** Con esta práctica se hicieron muy buenos espectáculos, pienso sobre

todo en el Théâtre du Soleil con Ariane Mnouchkine que hizo espectáculos notables como **L'Age d'or** (La edad de oro) y **1789-1793**, reinventado la comedia del arte, o la transposición hoy en la comedia del *contador*, del coro antiguo. Los textos vienen de documentos históricos o de improvisaciones de los actores. Son espectáculos muy fuertes, sin necesidad de un autor. Se puede decir que hoy ese tipo de trabajo se hace mucho y Mnouchkine trabaja sea con clásicos (Shakespeare) o con contemporáneos (Hélène Cixous).

■ **Los textos no teatrales (o ateatrales).**

Antoine Vitez dijo un día que podía hacer *teatro de todo*. Es decir, hacer teatro con novelas, con cartas, con diarios. Hizo teatro con novelas de Aragón y de Guyotat. Jean Paul Vincent trabajó con novelas de Zola. Jean Jourdeuil hizo espectáculos con textos literario-filosóficos, como textos de Rousseau y también de Montaigne. Era una intención a la vez polémica y estética: derribar el viejo teatro y proponer una nueva escritura, porque los textos que no son escritos para el teatro permiten una libertad más grande para su dramatización.

■ **Las pegaduras.** Hacer cosas así como pegar varios textos con el único cemento de la puesta en escena: uno mezcla Shakespeare, Dante, Sade, Artaud, Büchner, Bataille y hace un espectáculo. Hoy día no se pueden leer esas pegaduras, porque sin ver el espectáculo no se entiende cuál es el sentido de la pegadura.

■ **El texto sobre texto (o mejor dicho, la reescritura).** Escribir un texto de teatro pero a partir de una novela, yendo más allá de la sola adaptación, escribiendo una nueva obra original, pero inspirada, por ejemplo, en la historia de Ricardo III.

Años 70

Los autores apartados de los teatros por estas seis categorías de espectáculos van a retirarse en los apartamentos, en lo doméstico, en lo cotidiano, en lo íntimo. Bajo la influencia de autores alemanes como Kroetz, Archtenbusch, algunos autores como Deutsch, Lemahieu y también Vinaver van a escribir lo que se llamará *teatro del cotidiano*.

El fundador en Francia de ese tipo de teatro es Michel Vinaver y necesitamos decir algunas palabras a propósito de su obra.

No se debe confundir *cotidiano* con *naturalista*. La obra de Vinaver sería más bien antinaturalista. Cada uno de sus textos se funda sobre la violación de un tabú (el matrimonio a tres en **Nina es otra cosa**. El canibalismo en **Lo ordinario**. La traición de la patria en **Los coreanos**). Tabú que se traspasa cada vez como sin saberlo, sin hacerlo a propósito.

La lengua no es naturalista tampoco, lo que parece naturalista son los trocitos de frases que son tal como se pueden oír en la realidad; pero el montaje, la pegadura de esos trocitos es, en realidad, una verdadera poética. Por ejemplo, la **Demande d'emploi (Petición de empleo)** mezcla todos los aspectos de la vida del hombre candidato a un empleo: vida privada de su hija que se quiere casar con ese negro, vida profesional del hombre, vida de su matrimonio. La biografía estalla en mil trozos. La dramaturgia es una dramaturgia del fragmento, el sentido no se encuentra en la historia llena de huecos, de elipsis, sino en el choque entre palabras que no tienen nada que ver. El personaje está entre repetición del pasado y delirio sobre el futuro. Así, Vinaver prepara el trabajo que será el de los años '80. Vinaver va a interesarse en el rumor, la charla social muchas veces desafectada, sin atribuir tal o tal palabra o tal o tal personaje. Los jaleos, la manera de chismear, de bailar el canción, de gritar, las anécdotas, el sentido está fuera de las palabras, en el choque de dos discursos, de dos frases. Aparecen enton-





Pascal Mainie

¿A dónde vas, Jeremías? de Philippe Minyana.



Miguel Zavala

Sancho Gracia y Antonio Valero en *Combate de negro y de perros*, de B.M. Koltès.

ces con el montaje de esas palabras, entre ellas, el sexismo, el machismo, el militarismo, las violencias reaccionarias, las pujadas racistas, la colaboración de clase, el sacrificio de la sexualidad, etc., etc. Esos diálogos, aparentemente cogidos en el cotidiano, se vuelven salvajes.

Años 80

Se dijo que la pieza de teatro se había disuelto en el océano del texto y que las escrituras contemporáneas estaban negando toda forma de dramaturgia. En realidad, el camino trazado por Claudel, Genet y Beckett bifurca a los menos en dos direcciones:

■ De un lado, un teatro que recupera las instancias clásicas del diálogo, de la situación, de la urgencia y de la progresión dramática bien construida hacia un clímax final (el más conocido representante de esa tendencia es Bernard Marie Koltès).

■ De otro lado, bajo la influencia de post-brechtianos como Heiner Müller, cuya influencia fue preponderante en Francia estos últimos diez años, hemos visto a las obras dramáticas estallar en fragmentos, en poemas; la pieza se deconstruye para hacer sitio a materiales dramáticos heterogéneos en una especie de discontinuidad, de yuxtaposición de espacios, de cronologías estalladas y no lineales, de acciones autónomas las unas de las otras. Esas obras están de algún modo abiertas a posibilidades casi infinitas de puesta en escena.

A pesar de ese estallido, existen más o menos todos los géneros dramáticos:

- Tragedia: **Combate de negro y de perros** de Bernard Marie Koltès, **Ifigenia**, de Michel Azama.
- Comedia: Serge Valletti, Jean-Claude Grumberg, Luis-Charles Tilly.
- Teatro épico: **¿A dónde vas, Jeremías?** de Minyana, **Los guerreros**, de Minyana, **Cruzadas** de Michel Azama.
- Drama: **Agnes** de Catherine Anne, **Paja para la memoria** de Roland Fichet.

Imposible, naturalmente, hablar del teatro francés contemporáneo sin hablar, quizás rápidamente, del autor más conocido fuera de Francia, del árbol que esconde la selva, quiero decir, B. M. Koltès.

Siete notas a propósito de Koltès

■ Empieza a escribir en los años 70 cuando no hay gran interés por el texto en el teatro. Su obra es conocida gracias a Patrice Chereau, gran director francés que tuvo el mérito de decir ese *hombre es un autor*. Pero había un desencuentro, una equivocación entre el esteticismo del director y la radicalidad marginal del autor.

■ Sus personajes son todos más o menos marginales, porque el margen es el lugar privilegiado para entender mejor cómo funciona la realidad. Pero sus textos no son sociológicos sino simbólicos. La marginalidad es más bien el lugar del alma. **Combate de negro y de perros**, por ejemplo, no es un texto sobre racismo y colonialismo, sino una metáfora sobre el amor al deseo y la diferencia. **Roberto Zucco**, su último texto, no es la historia de un bandido sino, sobre todo, es una meditación sobre la muerte.

■ La ficción privilegia siempre el enigma, el secreto. Cada personaje tiene sombras o hace actos sorprendentes, como matar a su mejor amigo o un burgués que se quiere matar. A veces esa sombra, ese secreto, es el centro mismo del texto. En **La soledad de los campos de algodón**, la acción gira en torno a un *dealer*, a un mercado, pero no se sabe cuál es el objeto de ese mercado, o gira en torno de un *ideal* pero no se sabe cuál es el objeto exacto de ese ideal.

■ El espacio es simbólico y habla siempre del *encerramiento* de todos los personajes. La metáfora que causa obsesión es la *evasión* y siempre hay paredes entre individuos y entre los mundos. Los blancos en África en **Combate de negro y de perros**. Infamia de la guerra de Argelia en **Regreso al desierto**. Paredes entre el deseo y su objeto en **La soledad de los campos de algodón** y la transgresión que está en el corazón de cada uno de los personajes: matar a su padre y a su madre (**Zucco**), suicidarse (Kochen en

Muelle oeste), hacerse violar (Clarie en **Zucco**), escarificar su rostro como una negra (Leone en **Combate de negro y de perros**).

■ El sexo tiene un sitio extraño. La pareja hermano-hermana está presente en numerosos textos como una nostalgia de la pareja primitiva, pero sin que el incesto sea claramente significado. El sexo es siempre anónimo, de violencia y a causa del sexo fracasan todas las utopías

■ Las réplicas van de una palabra hasta el monólogo casi al infinito (**En la soledad de los campos de algodón** a una réplica de veinte páginas responde otra de quince páginas). Gran influencia del novelista americano Faulkner en lo que es el monólogo interior. También lo que da sombra a los personajes es que cambian de lengua, hablan en español o alemán (**En Combate de negro y de perros**) o en quechua. (**En Muelle oeste**, la madre habla quince minutos en quechua y era un momento de gran emoción).

■ Koltès hace un regreso a la dramaturgia clásica. Sus textos están contruidos siguiendo las instancias canónicas de una historia sencilla, cumplida en un solo día y en un espacio único. Koltès trabaja con el mito pero de manera invisible: el mito de Midas en **Regreso al desierto** (la hija y sus ropas), mito de Siddhartha (el hijo encerrado en el jardín).

Koltès tuvo la vida de sus personajes. Huida de Francia, establecimiento en su África y América del Sur y, al final, regreso del desierto de la enfermedad y de la muerte a los 40 años. Fue un transeúnte, como Rimbaud, sin el romanticismo.

Los inclasificables

Y claro, los inclasificables, Pierre Guyotat, Didier George Gabilly, Noëlle Renaude, Valère Novarina. Diré una palabra de cada uno.

Pierre Guyotat, con **Tumba para quinientos mil soldados** (puesta en escena en el Teatro de Chaillot por Antoine Vitez). El autor inventa la lengua francesa, creando una lengua salvaje en la cual las palabras son como proyecto de muerte.

Didier George Gabilly, desaparecido el año pasa-



En la soledad de los campos de algodón, de B.M. Koltès, montaje de Patrice Chéreau.

do a la edad de 40 años (**Gibier du temps, Caza del tiempo**) donde el autor vuelve a encontrar un soplo épico y mitológico. El diálogo poético y literario se redobra en diálogo filosófico.

Noëlle Renaude, que inventa la *novela teatral* o mejor dicho el culebrón literario y teatral, tratando de la Francia honda y sus millares de voces que se van arquitecturando con una palabra de payaso, a la vez chistosa y fúnebre, una palabra que es la palabra del hombre en mil trozos, laborando en las fronteras de todos los géneros: lugares comunes, crónicas, cartas, diarios, cotidiano de las familias populares, criminología, canciones idiotas, proverbios, etc. Es un texto que se actúa mientras se escribe, escrito se podría decir discretamente para la oreja del espectador, más de 300 páginas y 1.500 personajes, como si fuera el fin del milenio estallado en mil relatos de palabras perdidas.

Y, por fin, el primero de todos los inclasificables: Valère Novarina, que reanima el desafío que represen-

ta, en el amanecer de la literatura francesa, la obra de Rabelais, que escribía contra la normalización de la lengua, contra lo que llamaba el *hielo de las palabras*. Novarina sigue ese combate contra lo que llama: *francés literario, plano, lineal o pequeña lengua francesa de la radio que es como una pequeña burguesa que se va estrechando, un Esperanto cada día más estrecho, una lengua que pierde a lo menos un sonido cada día, lengua de dictado, lengua para sordos, para cantantes paráliticos, para bailarines mancos, no lengua de animales como tendría que ser*.

Esta lengua animal, mitológica, épica, poética, bíblica, salvaje, es precisamente la lengua de Novarina, que mezcla lo literario y la jerga de los suburbios, el humor, el hablar de los medios populares. Novarina intenta matar la lengua muerta que hablamos cada día. Sus textos, con sus millones de personajes, fueron durante mucho tiempo considerados como imposibles de actuar: **El drama de la vida** tiene 2.587 persona-

jes; al final del **Discurso a los animales** son 1.111 nombres de pájaros inventados, como si el autor probara hacer, una vez más, la creación del mundo. Escribe con un júbilo a la manera de Rimbaud, lejos del amortajamiento depresivo de Beckett.

Los 90

Hoy, coexisten dos generaciones de autores.

La primera, la mía, los de 40 a 50 años. He hablado ya de Noëlle Renaude y de Valère Novarina. Quiero decir algunas palabras de Roland Fichet, que trabaja sobre la enfermedad de la palabra. La palabra esquizofrénica, la palabra en busca de la curación, de tipo psicoanalítica o mística, la palabra que transforma (y a veces, transforma al hombre en mujer en **La caída del ángel rebelde** o transforma al enfermo en santo en **Tierras prometidas**). Trabaja sobre la resurrección.

Roland Fichet es el único autor que escribe sobre la gente del campo: los campesinos de Bretaña,

Roland Fichet



las historias de campo, de brujas, de monjes en conventos locos, de vacas locas. Las historias en sus textos se encajan las unas con las otras como si se generaran las unas a las otras en pocos segundos. El principio de narración de **Jacques le fataliste** de Diderot.

El mismo principio para Christian Rullier (**Le fils**), cien monólogos para evocar un ausente. Era muy particular, un suceso extraordinario. Cien actores que venían de todos los teatros de Francia se encontraron para actuar en la misma función.

Otro importante de nuestra generación, quizá el más actuado en Francia de todos los autores vivos, es Philippe Minyana (**¿Dónde vas, Jeremías?**). La palabra brota, salta, se escupe, delira, se despacha, se propala hasta el vértigo. Pero en sus últimos textos, Minyana pasó de la verborrea a una casi afasia. Cada réplica tiene pocas palabras (**Chambres, Dramas breves: La maison des morts**). Esa palabra cuenta de la ruina del ser, de la muerte que pasa, del cesamiento de la lengua para dejar sitio al silencio. **Dramas breves** son veladores que entran en sí mismos, pequeñas rebeliones ahogadas, pequeños destinos, y la palabra es compacta como un grito. Minyana es uno de los autores más importantes de estos últimos años.

Y, para terminar, la última generación: la de los 25 a los 40 años. Varios nombres como Catherine Anne, Xavier Durringer, Oliver Py, Hubert Colas, Jean-Luc Lagarce. Esta generación tiene algo de particular y es que son, a la vez, autores y directores.

Una palabra rápida sobre cada uno:

- Catherine Anne, directora muy buena y escritora que no llega todavía a deshacerse del aspecto *diario de señorita*.
- Hubert Colas, también de 40 años, escribe a propósito de los jóvenes en los suburbios, buscando amor, dignidad, buscando identidad para acabar con el aislamiento social.
- Oliver Py está en la búsqueda casi mística



de su propia alma (**El rostro de Orfeo**, que acaba de ser presentado en Avignon). Busca escapar del sistema de producción actual y uno de sus espectáculos (**La sirvienta**) duraba 24 horas.

• Jean-Luc Lagarce, fallecido el año pasado a los 40 años, reanuda la palabra del poeta en el escenario. En su último texto **Estaba en mi casa y esperaba que viniera la lluvia** se hace muy personal, íntimo. Cinco mujeres están vigilando a un mozo que está muriendo. Pero a este autor se le descubrió una vez muerto.

Hay, así, como un canibalismo del cadáver en el teatro francés.

Para concluir

Diré que esas dos generaciones de autores (los más jóvenes siendo a la vez autor y director) coexisten y se respetan mutuamente.

Los grandes directores han desaparecido. Chereau ha parado de hacer teatro y Mnouchkine parece desalentarse. Algunos directores, como Christian Schiairetti, laboran con autores (Alan Badiou, que intenta trasponer el mundo de Molière al mundo moderno, que está haciendo toda una búsqueda a propósito de la farsa moderna y del teatro político) y se plantean de nuevo la pregunta de la *troupe* permanen-

te, de la artesanía del teatro y no de la industria del teatro, de la presencia de los autores en los teatros. Hay que decir que muy pocos autores trabajan en los teatros de manera permanente. No hay cinco autores que lo hagan.

La desconfianza de los directores hacia los autores es muy grande. No hay verdaderos críticos tampoco. Hay muy pocos editores de teatro, ya que los grandes editores han renunciado a publicar teatro. El diálogo entre autores y directores, como existía entre Jovet-Giraudoux o como entre Chéreau-Koltès, ya casi no existe.

Muchas veces los directores están esperando la muerte de un autor para escenificar sus obras. Son muchas veces los buitres de la escritura. Me parece que ahora se plantea la pregunta del teatro político en el sentido que decía Brecht, es decir, ser político es dirigir las preguntas que desembocan en la acción. Cuáles palabras y cuáles acciones frente al espectáculo de la televisión que reduce el mundo a un culebrón melodramático, que nos deja desalentados e incapaces de acción frente a las catástrofes. Qué escribir frente a un Sarajevo o una Argelia. No puedo contestar sino escribiendo, pues intento buscar en mi escritura no las respuestas sino las buenas preguntas para nuestro tiempo.

Hablo, ahora, únicamente en mi nombre y, para concluir, diré que creo que veremos un regreso hacia la tragedia y quizás también hacia la farsa. Sé que estoy inconsolado, desconsolado y que no quiero consolar al público. Prefiero dividir al público. Prefiero reivindicar el monstruo y no halagar la moral y lisonjear al público. Prefiero utilizar la herencia literaria en vista de una metamorfosis y no quiero hacer de mi teatro una galería de museo donde directores prestigiosos limpian el polvo de las estatuas de los grandes muertos. Teheklov decía *no hay que agradar al público, sino espantarlo*. No quiero divertir, prefiero inquietar. No quiero transformar el lugar del arte, lugar de las preguntas, casa común de los ciudadanos, en el lugar razonable e inofensivo del entretenimiento.

Jean-Luc Lagarce