

Nuevas tendencias de la dramaturgia francesa

Por Irène Sadowska Guillon*
Traducción de Susana Cantero

Teatro de ideas en los años 50 con sus figuras de proa, Jean Paul Sartre, Albert Camus; teatro del absurdo imponiéndose en los años 60 con sus irrefutables maestros Ionesco y Beckett al mismo tiempo que teatro de humor negro y de lo grotesco representado por toda una generación desde René de Obaldía, François Billeldoux, Victor Haim, Jean Claude Grumberg y otros; «Teatro de lo cotidiano» lanzado en Francia, en los años 70, por Michel Deutsch y Jean Paul Wenzel, y con el que a menudo se ha asociado a posteriori y equivocadamente la dramaturgia de Vinaver: éstas son algunas de las grandes corrientes que han atravesado el paisaje teatral francés de la posguerra.

Al mismo tiempo, al margen de estas vías identificables, unos cuantos grandes *outsiders* inclasificables, creadores de teatros personales, únicos, que por otro lado siempre han reivindicado su sitio aparte, como Jean Genêt, Jean Vauthier, Marguerite Duras, Nathalie Sarraute y, entre los autores más recientes, Valère Novarina y Bernard-Marie Koltès, han aportado contrapuntos originales a las tendencias dominantes. Estas, por muy innovadoras y regeneradoras que sean al principio, acaban siempre por saturarse y agotarse. Tras la extraordinaria explosión del teatro del absurdo y la ola dramática que se engancha a él, la escritura dramática parece haberse enredado los pies.

La figura de Beckett tapa el horizonte. Su obra aparece como la última etapa, la posibilidad extrema de la escritura dramática. Hasta el punto de que se declara: «después de Beckett, ya no se puede volver a escribir para el teatro». No queda más que el silencio. Declaraciones castradoras, pero que no se sabe hasta qué punto tienen razón. En efecto, los teatros les ponen cara larga a los autores. Los que resisten tras haber afirmado su personalidad creadora original, como Michel Vinaver, Jean-Claude Grumberg, Romain Weingarten y otros, encuentran muchas dificultades para estrenar. Incluso en los años 70 se afirma que ya no hay autores, que la escritura dramática está en crisis.

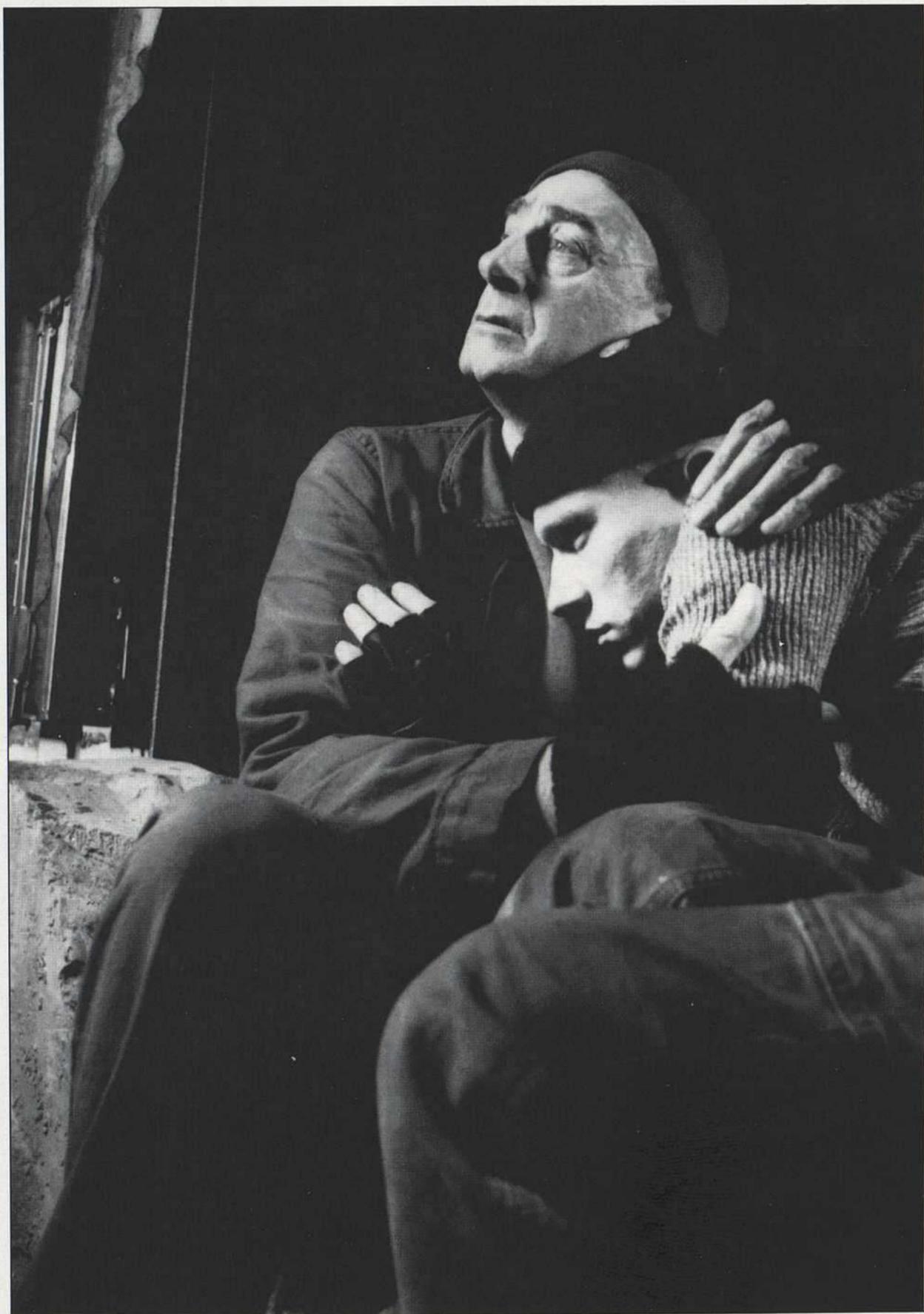
¿CRISIS O MALA RACHA?

La escena francesa sufre, en efecto, en este periodo, la caída de las experiencias de Grotowski, del Living Theatre, de

Arriba: "Les frères Zenith".
Espectáculo de Jérôme Deschamps.
(Foto: Delahaye).
Abajo: "Football et Autres Reflexions",
de Christian Rullier.
Dirección: Nabil El Azan.
Théâtre Arcane. París. (1993).
(Foto: Florence Cuif).

Salida del Impasse Recursos recuperados

* Directora de *Hispanité Explorations*, Secretaria General adjunta de la Asociación Internacional de Críticos de Teatro.



"Esperando a Godot", de Samuel Beckett. Dirección: Joel Jouanneau. (Foto: Marc Enguerand).

Eugenio Barba, de Kantor, y no sin razón. Necesita nuevos puntos de referencia para pensar de nuevo y renovar el arte del actor.

Asimismo, la puesta en escena y la escenografía se imponen y «tiranizan» a los escenarios a expensas del texto, pero, reconozcámoslo hoy día, esta hegemonía de lo visual encima del escenario ha contribuido a renovar las prácticas escénicas.

Si bien es cierto que esta renovación muchas veces pasaba por creaciones prácticamente visuales o por el recurso a los clásicos, sin embargo ciertos directores de escena no perdían de vista el texto contemporáneo. Así por ejemplo Antoine Vitez reconcilió admirablemente en su trabajo la investigación sobre la puesta en escena y el descubrimiento de los autores.

I - En busca de la palabra perdida

El recurso de lo «cotidiano»

Lejos de intimidarse ante la sentencia de muerte que el teatro de Beckett parecía firmar, la escritura dramática busca sus nuevos puntos de referencia entre el intelectualismo del teatro de Marguerite Duras, influido por la economía de la imagen y el diálogo cinematográfico, y el «teatro de lo cotidiano», procedente de Alemania, y cuyos mejores avatares franceses fueron ofrecidos por Michel Deutsch en *L'entraînement du champion avant la course*, *Dimanche* y *La bonne vie*.

Todo ocurre como si el lenguaje devaluado, dislocado, vaciado de sentido, reducido al silencio, debiera buscar recursos en la realidad más cruda, banal, trivial, para recuperar la confianza y recargarse de sustancia vital. El «teatro de lo cotidiano» le asegura ese tránsito. En el plano teórico, filosófico, se alimenta en el pensamiento de Lacan y en el estructuralismo de Foucault; el marxismo es su anclaje sociopolítico y Brecht su referencia polémica.

Los planteamientos de este teatro se referían en primer lugar a la lengua. ¿Es susceptible el teatro de hacer resonar la aparente indigencia y el testarudo mutismo de las palabras y de la lengua de la gente sencilla? ¿Es capaz de dar la medida de la fragilidad, de la fuerza silenciosa de una incapacidad de decir? ¿Tiene recursos suficientes para conseguir representar la dispersión de palabras y tonos y la pluralidad de las visiones del mundo, precisamente allí donde éstas se dan en el modo de lo mismo, de lo ya oído, de lo ya dicho? ¿Puede y debe ocuparse el teatro de lo que, por su misma banalidad, se considera indigno de ser representado y por consiguiente singularizado?

Michel Deutsch, el líder del «teatro de lo cotidiano», define así su principio: «El mínimo de la ilusión y de la representación. Gesta de la autenticidad en lo inauténtico.» Lo «cotidiano» no es para él un concepto sino una temática, un modo de apoderarse de lo que es invisible en lo espectacular. Crea un teatro que se zambulle en la vida, que toma sus temas de la rúbrica «sucesos» de los periódicos y de la realidad vivida de la gente.

«En *L'entraînement du champion avant la course* -explica Michel Deutsch- se habla de la conmoción ideológica y de la transformación de las costumbres de después de Mayo del 68. Más en particu-

lar del movimiento de emancipación de las mujeres. (...) *Dimanche* y *La bonne vie* cuentan, la una el deseo de redención de una adolescente, la otra la caída en la locura de un hombre y la angustia de una mujer confrontada con su soledad; son historias marcadas por el después de Mayo del 68, por la desorientación y la vacilación íntima que provocaron los "acontecimientos". Otras tantas fábulas de la vida privada, de la crisis de la familia bajo la presión de la Historia. Teatro de la Infrahistoria en cierto modo - Teatro del gesto que no se retiene, de la pesadez de las cosas, de las sonrisas consumidas, del sentido al que no le queda más que el silencio para decirse. (...) *Dimanche*, *La bonne vie* —precisa Michel Deutsch— son obras sobre la ausencia del mito, sobre la crisis que ha hecho imposible en el teatro cualquier mito que no sea el de la crisis. Son obras que tratan, podríamos decir, del discurso latente y de la ausencia.»¹

Partiendo del mismo material cotidiano: sucesos, situación cotidiana, banal, el teatro de Michel Vinaver opera sin embargo en otros registros².

II - Teatro de la palabra reinventada

Mientras que Beckett hace callarse al lenguaje, el discurso dramático de Valère Novarina lo recarga con nuevas potencialidades, lo reinventa, lo regenera en una dimensión a la vez poética, metafísica y plástica. Pone en marcha este proceso ya a partir de los años 70, en sus primeras obras *L'atelier volant* (estrenada en 1974), y lo desarrolla en los textos de los años 80: *Le monologue d'Adramelech* (1985), *Le drame de la vie* (1986), *Le discours aux animaux* (1987), *Le théâtre des paroles*, *Vous qui habitez le temps* (1989).

Algunas de sus obras, como *Le drame de la vie* o *Le monologue d'Adramelech*, pertenecen a un «teatro mental», otras llevan de entrada la evidencia de la escena. Entre las dos, la diferencia que interviene es la noción del tiempo, tema recurrente de la escritura de Novarina. En muchos casos se trata de «teatro en la cabeza», de teatro no acabado, en estado nativo, tal como aparece cuando se le escribe con la proliferación repentina, la inversión del mundo, el pulular del mundo, el vuelco de todo. Un teatro en estado puro que ofrece constelaciones de posibilidades escénicas y que al mismo tiempo exige un extremo rigor.

Los temas obsesivos de este teatro son: los nombres, la identidad difusa, la

caída, el auto-engendramiento de la escritura, el papel mediúmnico del autor, el actor frente a sí mismo, la gestualidad de las palabras. Novarina es pintor. Hay interferencias evidentes entre la pintura, los dibujos, el grafismo y la escritura de Novarina, para quien la palabra es a la vez portadora de sentido y signo físico, material, dibujo, imagen.

El lenguaje de Novarina no sólo reinventa sus propias estructuras gramaticales y sintácticas, sino también su léxico. Funciona fuera de los códigos del lenguaje poético tales como pudieron utilizarlos los autores de la tradición teatral. Su material poético está despojado de rima, de la métrica en beneficio de la asonancia y de una ritmicidad interna. La paradoja de la escritura de Novarina consiste precisamente en que se sitúa a la vez dentro y fuera del campo poético y teatral, siendo su lugar el propio lenguaje. En este teatro no hay fábula, no hay personajes en sentido tradicional, la única concesión se le hace al diálogo, que de pronto surge en un discurso que se desenrosca en espiral, repetitivo, que progresa en horizontal recuperando su tema y en vertical ahondándolo.

La violenta intransitividad de esta lengua que viene a enturbiar el movimiento de la significación y vuelve opaco su carácter activo podría plantear un problema para captar el funcionamiento del texto teatral de Novarina. Sin embargo, la mayoría de sus obras se designan como obras de teatro y tienen una existencia dramática. Al abordar este teatro hay que comprender que la palabra es su único escenario real, su único protagonista real. Su acción dramática no está constituida sino por el acto de la palabra en sí y de los acontecimientos del lenguaje: «Esta lengua, más allá de las figuras textuales que produce: (relato, tesis, interrogatorio, descripción) aparece en sí misma como figura principal que constituye el espacio dramático. El espacio que en ella se representa a través de la palabra, del acto mismo de la enunciación, una especie de drama de la lengua y del hombre en tanto en cuanto habla.»³

Abstracta en apariencia, la lengua de Novarina es en realidad física, vocal, enclavada al cuerpo y sobre todo a la voz del que habla. Porque, si bien a la escucha percibimos difícilmente su sentido, nos hace oír antes que nada la voz «como puro querer hablar, pura palabra hablada».

«Voces que oímos como palabra antes incluso de que surja alguna significación, la que sea, y que contiene todavía en sí la embriagadora posibilidad (¿ilu-

sión?) de expresar la totalidad de aquello que es»⁴.

Si en Beckett el hombre se mantiene todavía de pie porque habla, en Novarina está entero en su voluntad de decir. Porque «lo que los personajes de Novarina nos darían a ver a través de su enigmática lengua es esa intención, esa voluntad de decir en la que tiene lugar la lengua y que únicamente la voz manifestaría en su pureza»⁵.

III - La renovación de la escritura dramática en los años 80

Los jóvenes autores que empiezan a finales de los años 70 y a principios de los 80 experimentan nuevas formas, vuelven a poner en tela de juicio el lenguaje, la noción de personaje, fábula y conflicto dramático. De buen grado se practica el teatro-relato, se exploran las posibilidades escénicas del monólogo, se explotan los procedimientos de la escritura cinematográfica o el comic.

Los caminos teatrales se diversifican por el rechazo de la generación joven de autores de seguir las grandes «rutas» de la escritura trazadas por los gurus de antaño y a falta de modelos nuevos suficientemente fuertes para provocar un fenómeno de reunión.

Este individualismo demente es también una reacción a una cierta institucionalización, al peligro de la unificación de la escritura dramática, cada vez más dependiente de la dictadura de los editores y de los sistemas de becas y subvenciones concedidas por organismos oficiales, así como encargos y residencias de escritura concedidas por los teatros.

Los autores que empiezan por los años 80 se encuentran ante la alternativa: o inscribirse en un movimiento cualquiera, afirmando con ello necesariamente una filiación (éste era entre otros el caso de Marie Redonnet, que con sus primeras obras *Mobie Diq* y *Tir et Lir* reclamaba un «post-beckettismo»), o si no «matar a los padres» y regenerarse a partir de la práctica escénica. Muchos autores tomaron este segundo camino, algunos tras pasar primero por la práctica escénica de director o de actor, otros tras escoger resueltamente el dividirse entre la escritura y la práctica escénica.

El ambiente de nuestra época, la caída de las ideologías y de las utopías, el fracaso del poder de izquierda, la crisis económica que cada vez se ahonda más, la subida del integrista, del racismo y del

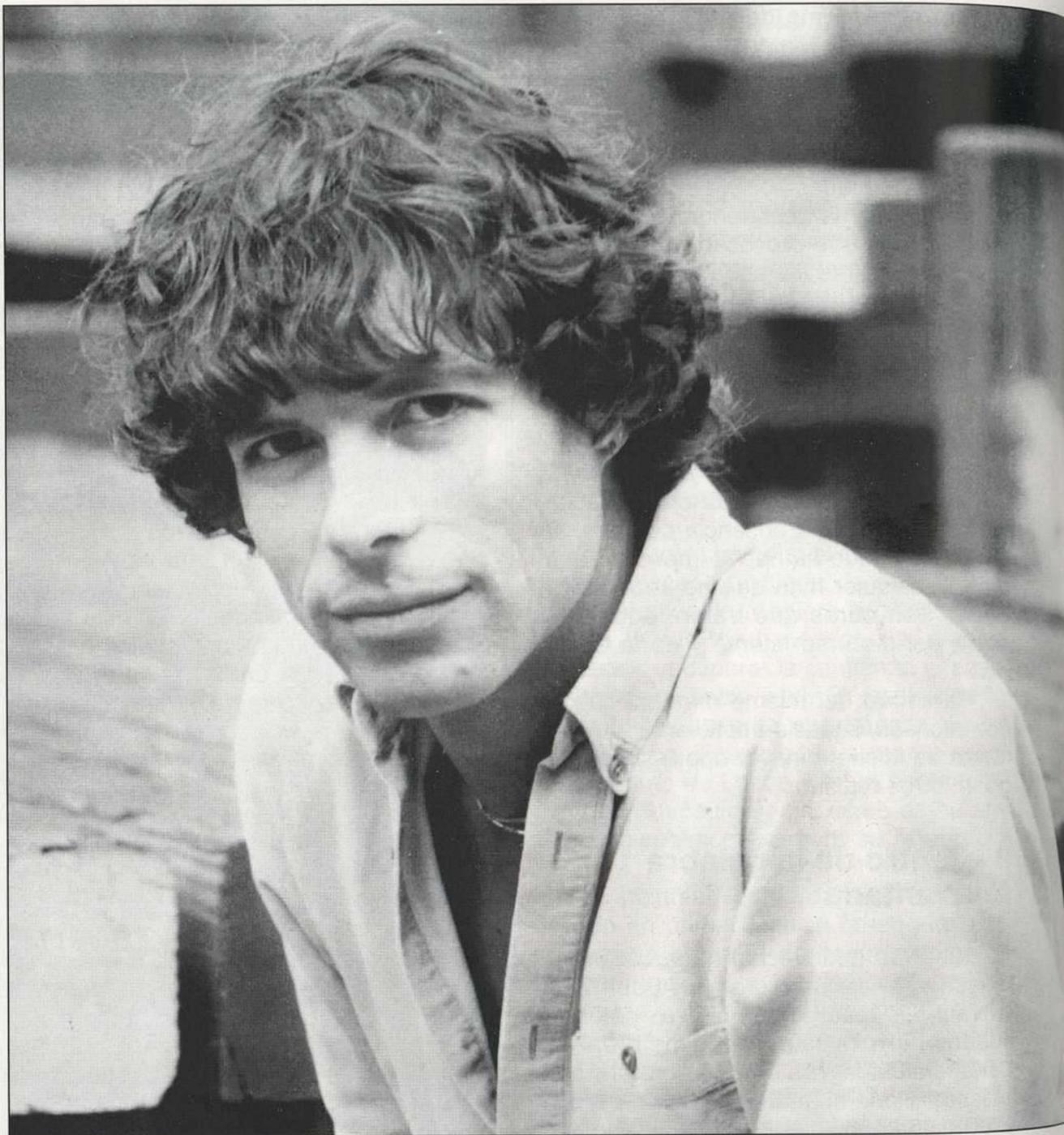
fascismo, la desazón general, los conflictos políticos y las guerras, la desintegración de la familia, el paro, la juventud sin salida profesional y sin futuro, arrastrada a la droga, la delincuencia y la violencia, el SIDA, por fin, que arrasa nuestras sociedades en quiebra de valores y de esperanza, toda esta problemática obsesiona literalmente a la producción dramática de los últimos años. Muchas veces halla en el plano formal una adecuación en la violencia de expresión, el recurso a un vocabulario brutal, agresivo, trivial, a estructuras secuenciales, a la discontinuidad temporal y espacial, a las rupturas de tonos y de ritmo, a las imágenes-choque. Estos procedimientos alimentan sobre todo el teatro de ensayo, las escrituras «experimentales», a la búsqueda de nuevas soluciones dramáticas en ruptura total con la escritura dramática tradicional.

Toman una vía evolutiva situada entre ésta y las formas nuevas ciertos jóvenes autores que, sin romper con la herencia e integrando los medios dramáticos de hoy, han abordado la actualidad de nuestro mundo imprimiéndole una dimensión épica y mitológica, y desprendiéndolo así de su inmediatez.

NUEVO TEATRO DE LA METAFORA Y DEL MITO BERNARD-MARIE KOLTÈS (1948-1989)

Un recorrido cuya fugacidad iguala a su destello. Sus primeros textos, monólogos y relatos, datan de los años 70, y los pone en escena él mismo. En 1977 escribe *La nuit juste avant les forêts*, pero a partir de *Combat de nègre et de chiens*, escrita en 1979 y estrenada en 1983 por Patrice Chéreau, es cuando Koltès pasa a ocupar el proscenio. Por supuesto que la elección de este nuevo autor por Chéreau, que monta sucesivamente *Quai Ouest* en 1986, *Dans la solitude des champs de coton* en 1987 y *Le retour au désert* en 1988, ayudó a su obra a hacerse y facilitó su reconocimiento, pero ya desde el principio de los años 80 no se equivocan al reconocer en este joven escritor a un gran autor sin par. Sus obras sucesivas no harán sino confirmar y confortar la certeza de que nos las vemos con una obra y un teatro inclasificable, de dimensión a la vez poética y shakespeariana.

Evocando la obra de Koltès, «acabada e interrumpida», Michel Vinaver habla de un «genio joven segado en pleno impulso», hasta ese punto le resultan evidentes la importancia, la fuerza y la originalidad de ese teatro.



Bernard Marie Koltès.

«Donde se me aparecía la evidencia del genio, fuente de exultación, era en el nivel molecular del texto, en el que contenido y continente son indisolubles. Lo que ocurre, en la materia misma del texto koltésiano visto al microscopio, es un incesante fenómeno explosivo, de orden poético, por el cual la acción progresa, independientemente de toda causalidad. En el acomodo de una réplica a otra, y de las frases y las palabras en el interior de una misma réplica se descubre, al no ser el fondo y la forma más que una sola y misma cosa, un juego totalmente singular de las pasiones y las ideas, de las pulsiones fugitivas y de los grandes temas universales, a partir del cual se cuenta una historia, se constituyen unos personajes, se delimitan y se cruzan unos espacios, entran en colisión o se funden unos pasados

y unos futuros. Un transcurso se cataliza a partir del paso de los instantes diseminados. Se impone UN presente, hecho de todas las situaciones humanas y de todos los movimientos del alma. Es el propio presente teatral, es el teatro.»⁶

Un teatro que de entrada se impone como escena de nuestro mundo, que capta su sustancia más allá de la anécdota y del hecho realista, y la revela en un lenguaje concreto cargado de violencia y de lirismo cuya salvaje poesía nace del choque de lo literario con lo trivial.

El teatro del mundo, cuyo escenario es una especie de tierra de nadie en la jungla de las ciudades, lugares en los que la ley y el orden pierden su consistencia y se recrean en las brutales relaciones de fuerzas de los seres humanos; el pie de una obra en Africa en *Combat de nègre et*

de chiens, un hangar desmantelado de un puerto (*Quai Ouest*), una calle, una ciudad (*Dans la solitude des champs de coton*, Roberto Zucco). En este universo, muchas veces nocturno, que aprisiona a los seres, lo que les opone a unos con otros no es tanto la lucha de clases o de razas: «el mayor conflicto -explicaba Koltès- se eleva en esas tapias altísimas, en esos obstáculos complejísimos que existen entre cada individuo.»

La fatalidad de esos personajes es su soledad y su sentimiento de carencia, que, en el momento en que intentan colmarlo, induce entre ellos relaciones de

fuerza, de violencia, de intercambio, de comercio, de tráfico. Luchan por la supervivencia y su arma es la palabra. Ella es quien constituye la acción. Una palabra desgarrada, fisurada, turbia, que no deja de ocultar, de engañar, de traicionar, que rodea pensamientos secretos que uno ni siquiera se atreve a confesar.

En *Combat de nègre et de chiens*, es con las palabras con lo que los personajes cogidos en la trampa de una situación sin salida intentan defenderse, diferir la confesión fatal. En *Quai Ouest*, las justas oratorias hacen circular el odio, el miedo, la violencia, el bluff y la traición. El len-

guaje es un arma de los protagonistas de *Dans la solitude des champs de coton*, que se combaten con las palabras: hay que llevarse el gato al agua, no admitir jamás que está uno pidiendo, careciendo, y sobre todo, que es uno pobre del deseo.

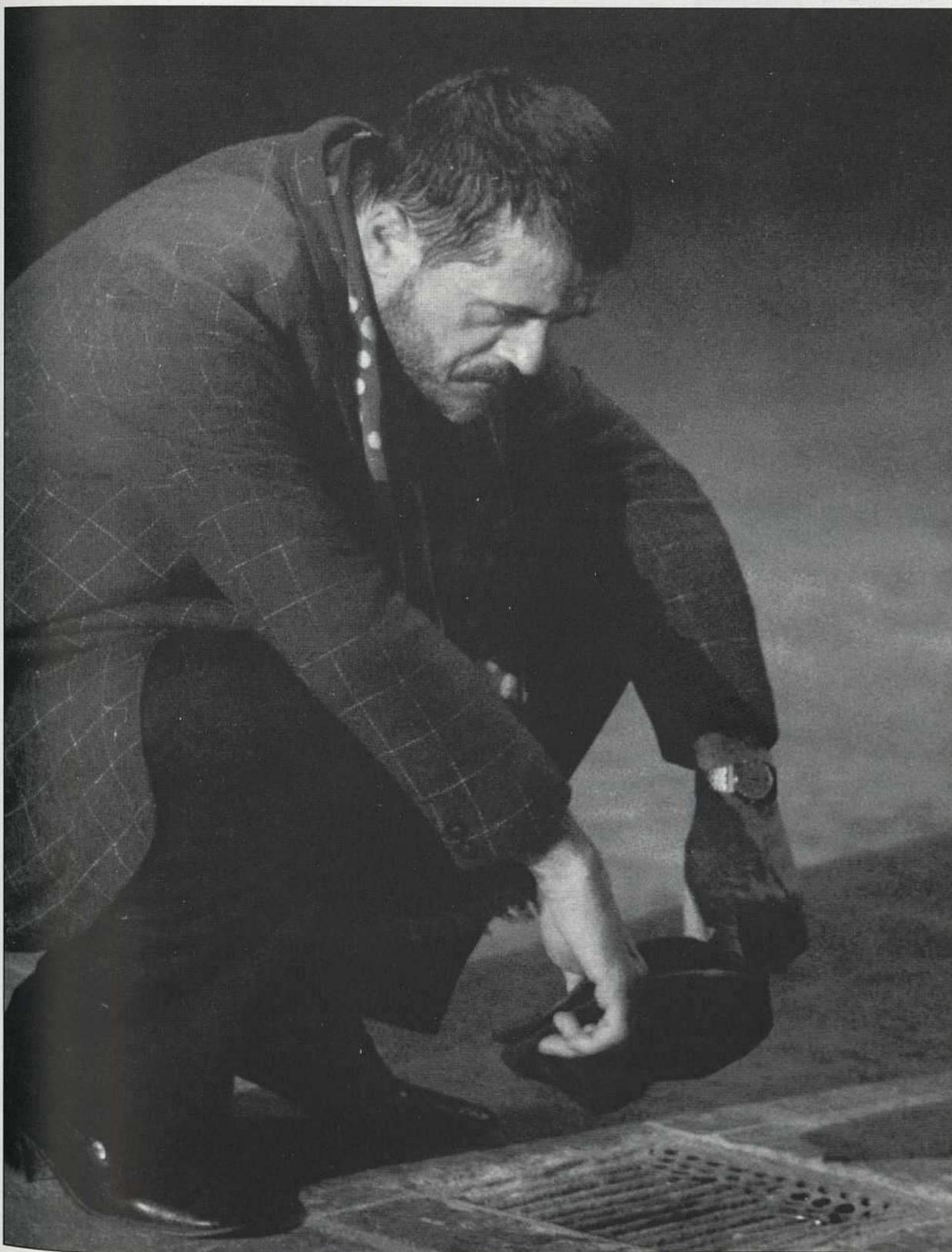
Como digno heredero de Rimbaud y de Genêt, poetas malditos de la rebelión pura, absoluta, escribe Bernard-Marie Koltès, un año antes de su muerte, su última obra, *Roberto Zucco*. Como *Les paravents* de Genêt, *Roberto Zucco* desencadenó un escándalo. El estreno francés de *Roberto Zucco* —obra inspirada en un suceso que fue muy comentado en Francia a finales de los años 80: un joven demente, rabioso contra la sociedad y la familia y contra la vida, que, como él dice, «se la trae floja», mata a sangre fría a sus padres, a un inspector de policía y a un niño antes de suicidarse—, sufrió amenaza de retiro, denuncia del sindicato de la policía. Ciertamente es que la memoria de las familias de las víctimas de esta tragedia todavía está fresca y dolorida. El cuestionamiento ético relativo al uso que puede hacer el teatro de este tipo de drama es legítimo.

Sin embargo, esta última obra de Koltès, estrenada en noviembre de 1991 en el TNP de Villeurbanne por Bruno Boeglin, no es ni una apología del crimen ni del asesino, aunque éste tenga en Koltès el aire de un héroe mítico, «como Sansón o Goliat, monstruos de fuerza, abatidos finalmente por una piedra o una mujer».

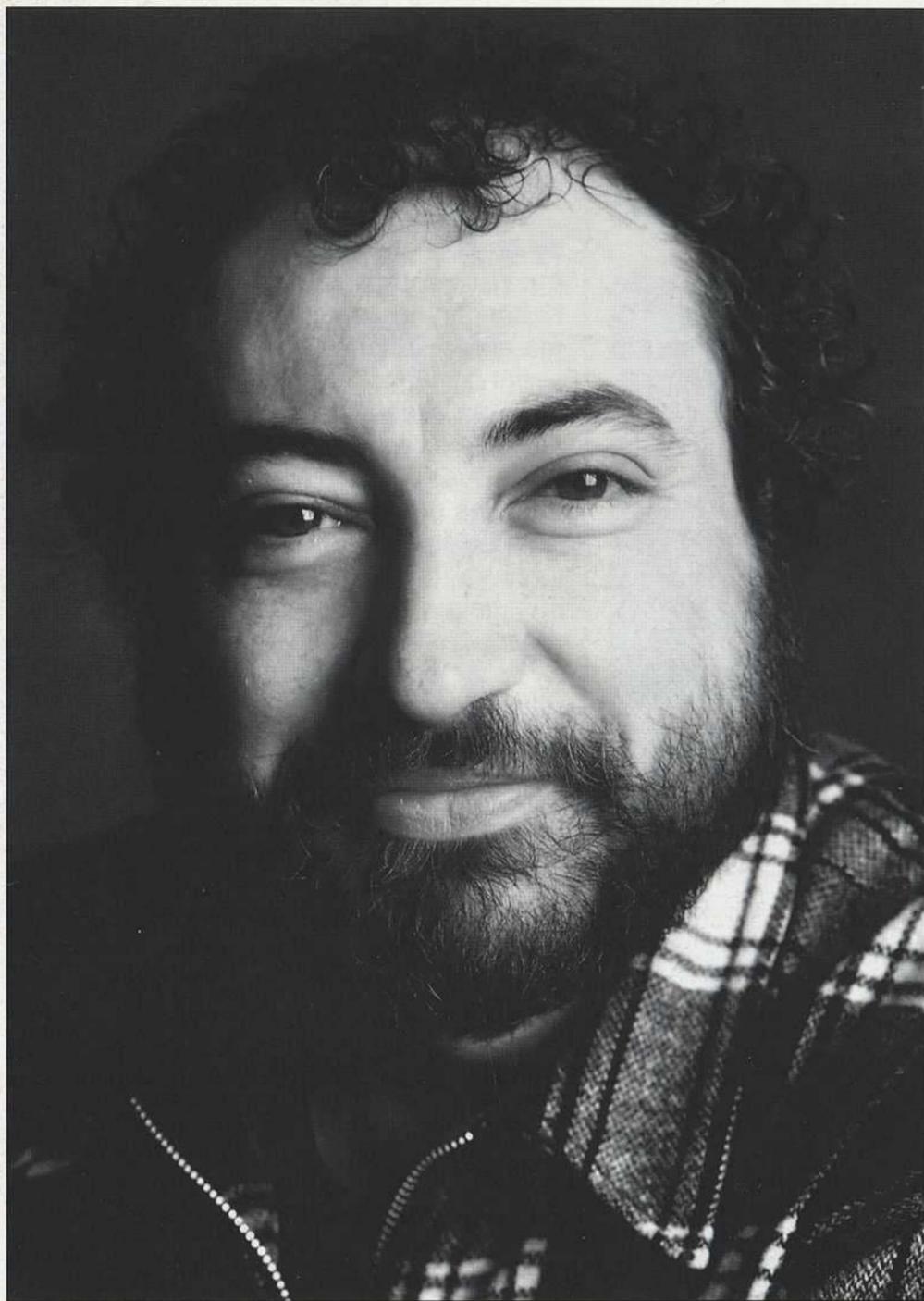
Porque si bien Koltès no se sitúa como juez para designar al culpable, como Hamlet, por medio del teatro, sí apunta en la obra a nuestra «buena conciencia» y revela nuestros monstruos interiores reducidos, nuestros hipócritas acomodados, nuestra miseria moral, nuestra cobardía y nuestras «inhumanidades».

Koltès no idealiza a Roberto Zucco, ya lo hemos dicho, pero si bien su caso es terriblemente desesperado —nada detiene su locura destructora—, la triste mediocridad de la sociedad formal, normalizada, que está enfrente de él, es igual de desesperante. Zucco dirá: «Mirad a todos esos locos, mirad qué malvados parecen». Un lobo entre los perros encadenados. La fulgurante y salvaje belleza de Zucco está en el «no» de su rebelión irreparable. No hay punto de encuentro entre Zucco el fuera de la ley, el fuera del mundo, y este mundo de gente bien devorada por la soledad, su dificultad de vivir. En este mundo de pequeños crímenes, de odios ordinarios, de violencias ahogadas, Zucco pone ruido y furor.

Zucco, como el monstruo shakespeariano Ricardo III, o los héroes de Genêt, que aún encuentran su energía vital preci-



Patrice Chéreau en "En la soledad de los campos de algodón", de B. M. Koltès. Dirección: P. Chéreau.



A la izquierda: Christian Rullier. (Foto: Marc Enguerand). A la derecha: Marie-Christine Barrault en "Attentat Meurtrier a Paris 320 morts 800 blessés", de Christian Rullier. Dirección: Gilles Atlan. Teatro de L'Athénée. (1985). (Foto: Courrault/Enguerand).

samente en la negación de la vida, en la exaltación del mal (pero es un placer doloroso) va hasta el fondo del mal. En esta obra profundamente shakespeariana, Hamlet-Zucco, figura del destino, toma en cuenta propia el asesinato del padre y de la madre —gesto demiúrgico, simbólico de la ruptura con sus procreadores naturales— y desafía al mundo, perseguido por el amor que no puede asumir de una Ofelia chiquilla. Zucco rechaza el amor normalizado y su sed de amor se expresa en gritos de odio, violencia y violación. Su última trayectoria, su toma radical de libertad se desarrolla en Koltès como en el espacio de un sueño (¿o del teatro?) entre la evasión de Zucco de la cárcel en la primera escena, que recuerda el prólogo de *Hamlet* -el camino de ronda, en la oscuridad nocturna dos guardias hablan, uno cree haber oído algo- y en el final su evasión del recinto hermético de la vida, su salto mortal a la leyenda.

Un teatro negro con enigma policiaco, asesinato, violación, toma de rehenes, policías que merodean, chicas y chulos de los barrios equívocos. Un universo shakespeariano en el que la poesía desnuda brota de repente en el corazón de los bajos fondos, en el que los arrebatos nietzscheanos de los asesinos se mezclan con lo cómico trivial y el pensamiento ingenuo de la gente de diario, en el que incluso los inspectores de policía y los guardias de la cárcel, como los enterradores de Shakespeare, filosofan sobre el crimen y la locura y se interrogan sobre la necesidad de oír y de ver.

Mientras que Bernard-Marie Koltès revela la mitología de la realidad de hoy, otros autores recurren a los temas y a las figuras míticas o históricas para hablar de nuestro mundo. Esta puesta en perspectiva de la problemática contemporánea encuentra sin duda su más interesante realización en la dramaturgia de Michel

Azama, nacido en 1947, que, tras un trayecto por un teatro «de cámara», intimista, se ha lanzado a una escritura épica.

Así, *Croisades* hace referencia a la «cruzada de los niños» de la edad media para hablar del sacrificio de la juventud en el altar de la guerra santa y de los fanatismos militantes de hoy. La barbarie de nuestro mundo, la violencia, las masacres, el odio racial, la pulsión de autodestrucción de la humanidad son temas obsesivos de su teatro. Numerosas obras de Azama: *Croisades*, *Azèques*, *Black Médée*, *Iphigénie ou le pêché des Dieux*, *Les deux terres d'Adkhenaton*, tienen un soporte histórico o mítico.

Las escrituras evolutivas, de ensayo y de experimentación

La cuestión de la renovación de la escritura dramática está en el centro de las preocupaciones de cierto número de autores cuyas obras comprometidas en la actualidad social y política del mundo de hoy buscan en el plano formal nuevas expresiones.

Este espíritu de investigación, de reflexión sobre la propia escritura, se expresa en una heterogeneidad formal y un proceso evolutivo que caracteriza a las «obras en marcha» de Christian Rullier, de Philippe Minyana y de Yves Reynaud.

El título de una de las obras de Christian Rullier, *Il marche* (1991), texto en el que el andar es la metáfora de la vida y de la escritura, podría inscribirse como epigrama de la obra de Christian Rullier (nacido en 1957). *Il marche* es un monólogo «paradójico» con tres personajes: un hombre y dos mujeres, que ofrecen fragmentos de sus vidas. Su mensaje se va escribiendo a medida que avanzan.

La escritura en efecto es una marcha para Christian Rullier y cada una de sus obras marca una etapa distinta de la misma, constituyendo una experiencia de la escritura que se agota en sí misma sin prolongarse nunca de modo directo en las obras siguientes. El monólogo, sin embargo, aparece en el trayecto de Christian Rullier como forma recurrente y fundacional, un banco de pruebas para la formulación de su escritura.

Su primer texto, *Attentat meurtrier à Paris, 320 morts, 800 blessés* (1985) es un monólogo, *Le fils* (1987) es una malla de pequeños monólogos dichos por cien personajes, *Le plus beau de l'histoire* (1990) es también otra forma de monólogo. *Anabelle et Zina* (1991) es la confrontación entre dos mujeres que en apariencia no tienen nada en común y que, sin





"Annabelle et Zina", de Christian Rullier. Dirección: Jacques Kraemer. Teatro Reanud-Barrault. (1991). (Foto: Marc Enguerand).

embargo, lo tienen todo por decirse, al haberse cruzado sus destinos por un accidente en el cual una de ellas, guapa y libre, devoradora de hombres, atropelló al volante de su coche a un hombre y un niño, y la otra, esposa dócil, fiel e insignificante, perdió a su marido y a su hijo. Un extraño encuentro en el curso del cual se intercambian y se desvelan los deseos secretos y las frustraciones, las culpabilidades y las reivindicaciones, los recuerdos acallados y las esperas, también el miedo de envejecer antes de haber conocido el amor y haberlo vivido realmente. Cada una de estas dos mujeres ha pagado con su esperanza y su dolor para aprender, están frente a frente para comprender juntas lo que han aprendido.

C'est-à-dire (1992) es un nuevo monólogo. *Foot ball et autres réflexions* (1993) es una comedia feroz para cuatro o cinco actores que interpretan a *footys*, seres ex-

cesivos, infantiles, tragicómicos payasos del mundo del fútbol. Interpretan todos los papeles, bosquejando el cuadro crítico de una sociedad alienada por el deporte, último refugio existencial. Aquí no hay psicología, ni personajes, ni fábula, el mundo gira alrededor del balón. Todos los papeles son intercambiables, la obra sitúa ante todo un aparato de juego, con sus estrategias, sus tráficos de influencias, sus mecanismos implacables en los que los hombres, como los jugadores, no son otra cosa que números; manipulados por el juego de la política y los medios de comunicación, no tienen sino un valor comercial. Rullier nos devuelve todos los clichés: comportamientos, imágenes, slogans publicitarios, fórmulas de lenguaje que saturan nuestra sociedad.

Femmes (1993) suma tres monólogos y *Sur tout ce qui bouge* (1993), titulada «Cabaret furioso», apela a 1000 perso-

najes. Los temas recurrentes de la obra de Rullier son: la pregunta sobre la vida, sobre el individuo, sobre la identidad, el tiempo, la memoria.

El recorrido de Philippe Minyana va hacia un teatro extremo, desnudo, un «teatro límite» que rompe códigos y convenciones teatrales y a la vez explora por una parte las funciones y los valores del lenguaje hasta hacerlo estallar, hasta volverlo ininteligible y reducirlo a su materia vocal en *Jojo*, y por otra parte las formas de representación que explotan el procedimiento del collage, el relato, de la palabra dirigida directamente a los espectadores. Una búsqueda directamente ligada a la experiencia escénica, la del propio Minyana que también es actor y director de escena, y la de los actores para los que escribe. Porque los textos de Minyana son auténticas partituras compuestas a medida para unos actores cuya respiración, re-

gistro vocal y de interpretación conoce. Por eso no hay puntuación ni organización gráfica en su escritura. Obedece a las reglas del arte musical: con sus ritmos, sus pausas o sus largos fraseos ininterrumpidos, sus flujos verborreicos, sus crescendo y decrescendo, sus ataques fortissimo.

Minyana escala la dificultad, empuja cada vez más allá los límites del teatro. Si bien se pueden apreciar en el teatro de Minyana recurrencias formales: transposición musical de la lengua, relación personaje-palabra, y temáticas: tema del encierro, del ahogo, que inevitablemente desemboca en ruptura, en drama, la presencia de las mujeres, la inscripción de lo social y de la historia en las historias privadas, íntimas, de la gente, siempre se trata de una escritura en marcha por autonomía: porque cada obra constituye en sí misma una etapa en la reflexión sobre el teatro y el mundo, y un acercamiento diferente al material teatral.

Sin embargo, se pueden distinguir periodos en este recorrido: vena épica esbozada con los elementos fantásticos en las primeras obras *Premier trimestre* (1979), *Cartaya* (1980); teatro de cámara de fuerte anclaje en lo cotidiano, en lo social, y al mismo tiempo penetrado por un lirismo muy secreto en segundo plano, con *Le dîner de Lina* (1984), *Quatuor* (1984), *Fin d'été à Baccarat* (1985), *Ruines romaines*; teatro-relato sin réplica en el que uno se dirige directamente al público, iniciado con *Chambres* (1986) y continuado con *Inventaires* (1987); por fin *Où vas-tu Jérémie*, *Les Guerriers* (1991) y *Le volcan*, que marcan una nueva etapa: regreso a lo épico, con una doble utilización del monólogo y del diálogo y una doble relación de la palabra con el espacio horizontal y vertical.

Tanto en el plano formal como en el temático, el teatro de Minyana es seguramente el más radical de su generación. A imagen de nuestro tiempo, su escritura, impregnada de sangre y esperma, estalla de violencia, de locura asesina, muestra el horror, la miseria, la desazón, la alienación que acechan a la humanidad de hoy y tal vez a la de mañana. ¡Y en eso es también una puesta en guardia este teatro de crueldad!

La problemática de la pareja, del universo íntimo de los seres confrontados con los imperativos de la sociedad de hoy, constituyen una parte importante de la dramaturgia de Yves Reynaud.

Tras haber recibido una formación de actor en la Escuela del Théâtre National de Strasbourg, aborda inicialmente la práctica del teatro trabajando como actor

con Jean-Pierre Vincent, Robert Girones, Bruno Bayen, Jean-Paul Venzel, Jean-Louis Hourdin, etc. Se lanza a la escritura en 1975, escribiendo su primera obra, *Souvenirs d'Alsace*, con Bruno Bayen. Después, en 1981, viene *Regarde les femmes passer*, monólogo sobre la soledad patológica del héroe, llena de imágenes fantásticas que acaban por despertar en él el deseo de comunicación, de dirigirse hacia los demás. Esta obra, que le abre las puertas de los teatros, va seguida de *Rosebottom* (1982), que esboza una de las temáticas recurrentes del teatro de Yves Reynaud: la vida privada de una pareja confrontada con la ambición de la ascensión social, con el telón de fondo del modelo de un «señor cualquiera» al que su éxito social lleva a la presidencia de la República. A partir de esta obra la escritura de Yves Reynaud vuelve a precisar sus caminos: más intimista, como en los monólogos *L'arbre aux oiseaux* (1984), que cuenta el universo de un adolescente en los años 60, sus relaciones con los estudios, la madre, su amigo, sus fantasmas, sus dolorosos amores; y otras obras más estalladas, fieles a la problemática de la pareja, y otras que integran el elemento político.

Evénements regrettables (1984), texto compuesto por fragmentos, trata la problemática de la pareja bajo una forma irrisoria de escenas domésticas y números de music hall, y anuncia ya las conexiones de la obra de Yves Reynaud con la música. Relación que, con un espíritu muy diferente, será explotada en *Les guerres froides* (1986), para cinco actores y tres músicos, que pone en escena un ensayo de una ópera. En escena los cantantes: Stalin, Churchill, Truman, que interpretan un libreto sacado de las negociaciones de Postdam, en donde se consumó la separación del mundo en dos bloques. Mientras que en escena, por mediación de la ópera, se decide la suerte del mundo, en el foso los músicos, durante los descansos de los ensayos, negocian a propósito de una impresentable historia de adulterio. Este ensayo, metáfora de la sociedad, marca su regla del juego, la mentira, que rige tanto la cima de la pirámide social, la «divina» escena de la política, como los bajos, el foso, del común de los mortales. Estas orientaciones en la escritura de Yves Reynaud se vuelven a confirmar con *Les trous modernes* (1990), teatro de intervención, y los monólogos *L'infanticide* y *Le politicien fou*, textos que le llevan a un compromiso cada vez más político de su teatro.

Paralelamente, sigue explorando el universo de las relaciones de pareja. En

La tentation d'Antoine (1988) este tema alcanza la dimensión fantástica, onírica. Antoine Lermite, retirado al desierto desde su separación de Anna, su prometida, recompone el personaje contradictorio de ésta a través de los relatos de nueve hombres a los que ella ha conocido y a los que él recibe en el transcurso de una noche. Al mismo tiempo, en estas confrontaciones, se dibuja poco a poco la identidad del propio Antoine.

Una experiencia original es llevada a cabo por Enzo Cormann (nacido en 1953), cuya escritura se cimienta cada vez más en la búsqueda de alianzas entre el texto y la música, la palabra, el canto y las sonoridades de los instrumentos. Su escritura, que incluye intervenciones musicales, se presenta como un diálogo de la voz con un instrumento (*Da capo*) o incluso como una suite musical o un libreto de oratorio (*Tombeau de Gilles de Rais*). Estos textos someten también a prueba las condiciones del trabajo del actor, desestabilizando sus convenciones, obligándole a afrontar dificultades suplementarias. Así, por ejemplo, *Rêves de Kafka* o *Que voi confrontan a los actores con textos reventados hasta el extremo, desestructurados, cuyo tratamiento vocal y físico exige un auténtico trabajo de orquestación y coreografía.*

La dramaturgia de Armando Llamas (nacido en 1950) lanza sobre nuestra época una mirada cruda, sin concesiones, estremecedora y profunda cuya aparente ligereza tiene algo de humor a la vez corrosivo e irresistible. El recurso al estallido de la escritura dramática, a la discontinuidad, a los modos de expresión de hoy: comic, montaje cinematográfico, collage, lenguaje de los videoclips, lenguaje publicitario, que manipula con arte, y al mismo tiempo a un juego de referencias literarias, culturales y científicas, imprime a su teatro un carácter único, insólito. Entre sus obras más importantes: *Tahafot al tahafot* (1986), *Lisbeth est complètement pétée* (1989), *Meurtre de la princesse juive* (1990), *Gustave n'est pas moderne* (1991).

La renovación del género cómico marca la escritura de Louis Charles Sirjacq (nacido en 1949). En sus «cuadros-folleto» teatrales, reunidos bajo el título *Léo Katz et ses oeuvres*, ha elaborado un estilo absurdo, surrealista, que toma en el plano formal préstamos de los procedimientos del cine: montaje, acomodo rápido de las escenas breves, tratadas como imágenes, diálogos concretos, pertinentes. Al haber practicado la puesta en escena, escribe un teatro para el escenario, cuyo lenguaje integra, al mismo tiempo

que el verbo, los movimientos, los efectos musicales, la luz.

El género cómico es practicado también, entre otros, por Tilly y Serge Valetti. Estos autores rehabilitan y devuelven cartas de nobleza y nuevas energías a este género que, en los años 70, acabó siendo privilegio del teatro de bulevar.

Nuevos autores se destacan a finales de los años 80: Catherine Anne, Xavier Durringer, Christophe Huysman, Didier Georges Gabily, Danier Soulier, etc. En su mayoría son al mismo tiempo directores de escena y directores de compañía, lo que les permite a la vez dar a conocer inmediatamente sus textos y contrastar su escritura en el escenario.

Es difícil y prematuro, sin embargo, juzgar hoy en día la evolución y el futuro de estas dramaturgias en vías de elaboración, que todavía están buscando sus marcas en el contexto de la escritura teatral de hoy, cada vez más diversificada y seducida por el mestizaje con otras expresiones escénicas.

¿Caos creativo o nuevo *impasse*?

«En lo que atañe a la escritura teatral, ¿quedan criterios? —pregunta Michel Vinaver. ¿Cómo localizarse? ¿No es el paisaje a la vez confuso y disperso, sin contorno discernible?»

Esta pregunta de Michel Vinaver parece estar hoy más que nunca a la orden del día.

NOTAS

¹ M. Deutsch, *Inventaire après liquidation*, L'Arche, París, 1990, págs. 15, 16.

² Véase el diálogo con Michel Vinaver.

³ M. Vinaver, *Ecritures dramatiques*, Ed. Actes Sud, pág. 672.

⁴ *Ibid.*, pág. 672.

⁵ *Ibid.*, pág. 673.

⁶ *Alternatives théâtrales*, nº 35/36, Bernard-Marie Koltès, pág. 10.

Madeleine Renaud y Bulle Ogier en "Savannah Bay", de Marguerite Duras. Dirección: M. Duras. (Foto: A.P. Bernard).

