



Si acaso existe, en algún lugar de este vasto mundo, una tierra donde el teatro, este arte y esta práctica, tienen siempre una función política, social y cultural significativa, ese lugar es América Latina. En este continente, preocupado por dar vida a su diversidad, abierto a los intercambios con Francia, la Asociación Francesa de Acción Artística imaginó, soñó y construyó con sus socios regionales un proyecto ambicioso. Así la AFAA ha llamado a participar a 19 países, desde Chile hasta México, en un programa bautizado Tintas Frescas, cuyo objetivo es vitalizar en forma inédita el teatro contemporáneo francés, sobre un período de tres temporadas (2002-2004)".

Con estas palabras, Olivier Poivre d'Arvor, Director de la AFAA, explica esta idea que

surgió en su viaje a Chile, en octubre del 2000, donde quedó "subyugado" por el conocimiento que los artistas y dramaturgos chilenos tenían sobre los textos franceses más contemporáneos. ¡Prueba de ello, es que en el momento mismo en que lanzamos esta revista, por lo menos cuatro obras de teatro inspiradas en algunos de los autores más recientes de nuestra dramaturgia francesa se encuentran en la cartelera santiaguina!

Este ambicioso proyecto, aclara el señor Poivre D'Arvor, "sin embargo, no pretende ser una invasión sino un diálogo. Tintas Frescas debe dar lugar, por ende, a un programa de difusión de obras, de talleres de escritura, de traducciones y de ediciones teatrales, de lecturas, de coproducciones franco-latinoamericanas. Tanto aquí como allá, en Francia, este diálogo ya está haciendo o bien hará nacer o descubrir escrituras y creaciones: actores, autores, directores darán vida así a un encuentro generoso, a un encuentro duradero. Como corresponde a un intercambio verdadero, también se ha invitado a los autores que viven en América Latina, el Caribe, España o Portugal para que viajen a su vez a Francia..."

Particularmente, los proyectos que involucran a Chile, en el año 2002 son:

- Jean-Marie Patte realizó dos talleres teatrales en el marco del Festival Teatro a Mil de Santiago en torno a sus textos *Mis Hijos* y *La Comedia de Macbeth*, los cuales concluyeron con lecturas públicas del 4 al 26 de enero.

- La coproducción *Eva Perón*, de Copi, puesta en escena de Marcial di Fonzo Bo con actores chilenos, realizará giras regionales a Perú y Venezuela (marzo a septiembre).



- Se presentó en Santiago Solo el fin del mundo, de Jean-Luc Lagarce, puesta en escena de Joël Jouanneau, del 1 al 4 de mayo.
- En Santiago, del 26 de septiembre al 6 de octubre, tendrá lugar el "Segundo Festival de Dramaturgia Europea Contemporánea", donde se presentarán textos de Enzo Cormann, autor de *Sigue la Tormenta*, y Valère Novarina, autor de *Carta a los actores*. Este festival es una iniciativa conjunta con el Goethe Institut Inter Naciones, Centro Cultural de España e Instituto Chileno Francés de Cultura. Asimismo, se realizará un taller de dramaturgia europea durante dos meses. La presencia de los autores, críticos y especialistas van a enriquecer el Festival a través de diálogos después de cada presentación y mesas redondas.
- La compañía chilena La Troppa, que ya ha realizado diversas giras por Francia gracias a la iniciativa del Centro Dramático Nacional de Normandía y el apoyo del ONDA, aprovecha este año una residencia en la Casa de la Cultura de El Havre y pronto realizará una gira a Chile en el marco de un programa internacional. Gracias a la iniciativa y al apoyo del ONDA, se organiza una colecta de material técnico en cada lugar incluido en la gira francesa de La Troppa. La AFAA, por su parte, financiará el transporte de dicho material y organizará, a través de un Conservatorio itinerante, seminarios de técnicas del espectáculo y talleres de formación para técnicos en los teatros de destino.

Personalmente, considero como símbolo de este "diálogo" teatral entre Francia y Chile la labor que Adel Hakim, director del Théâtre des Quartier d'Ivry y dramaturgo realiza, desde hace cuatro años, en las universidades chilenas. En agosto 2002, el Teatro Nacional estrenará *Los principios de la fe*, obra del dramaturgo chileno Benjamín Galemiri que será dirigida por Adel Hakim.

¡Qué mayor ilustración de una *Tinta Fresca* que esta relación y celebración amistosa sobre el tema de la globalización entre un equipo francés y chileno!



Claire Durieux
Encargada cultural de la
Embajada de Francia en Chile

Cómo hacer de A **partir** de

Bruno Tackels

No es posible definir la dramaturgia francesa contemporánea con una sola fórmula. Se puede decir incluso que lo que la caracteriza es la diversidad de formas y de estéticas. Resulta difícil, en efecto, encontrar lo que agrupa y tienen en común las obras de Bernard-Marie Koltés, Jean-Luc Lagarce, Didier Georges Gabily, Xavier Durringer, Eugène Durif, Olivier Py, Laurent Gaudé o Patrice Kermann. No es posible, por lo tanto, desentenderse con la indolente afirmación de que la unicidad singular de una imaginación creadora no tiene relación con lo que la rodea ni con su historia.

En Francia, desde hace más de veinte años, la escritura, muy por el contrario, se ve enfrentada a su historia, y la única razón de su existencia es resolver algunas problemáticas que la historia le plantea, la que a su vez, le devuelve algunas hipótesis estéticas y políticas.

Los escritores teatrales (sin duda en mayor medida que los escritores de novela o prosa) no son inmunes a la historia de catástrofes del siglo veinte. Esta historia ha influido fuertemente en su manera de escribir o de dejar de escribir.

La cuestión, se quiera o no, se diga o no, se plantea invariablemente en estos términos (aun cuando los escritores mismos no reivindican ni asumen claramente estos términos): ¿cómo es posible escribir todavía en el lenguaje y la cultura de quienes vivieron (y reviven) Auschwitz, Hiroshima, la guerra de Argelia, Sarajevo y toda la serie restante de escenarios catastróficos?

El lenguaje de los poetas no puede disociarse de lo que ocurrió en ese siglo, supuestamente más evolucionado, y sin embargo testigo activo de las barbaries más

Algo ajeno a su propio lenguaje Dramaturgia francesa

incredibles. Ello explica, entonces, la gran novedad y la más difícil de concebir: debemos creer que podemos vivir y revivir la más increíble de las barbaries. Esta barbarie del siglo veinte no es el resurgimiento de una época arcaica que creíamos pasada. Pertenece absolutamente a su tiempo, y las técnicas de la modernidad son las que la fundamentan y estructuran por completo.

Los poetas contemporáneos de esta barbarie no pueden quedar incólumes frente a lo que ella implica. Deben, incluso, responder por las técnicas, que pueden modificar y poner de nuevo al servicio de un mundo humanamente liberado. Ninguno de los grandes escritos del siglo veinte ha estado ajeno a las grandes invenciones de la técnica industrial "occidental", en especial, la imprenta, la fotografía y el cine. La escritura teatral ha sido particularmente sensible y permeable a estas diversos elementos técnicos que pudieron reanimar un lenguaje que enfrentaba la amenaza de una apacible muerte académica. Es más, se puede formular la hipótesis de que la dramaturgia contemporánea más importante recurrió a estas diversas técnicas: las técnicas de la novela, de la fotografía o del cine.

No obstante, al contrario de los protagonistas de la novela, la fotografía o el cine, el teatro no avanza con el mundo moderno de la técnica. Se fundamenta en una técnica que precede por completo al mundo de la modernidad: la técnica del cuento y de la transmisión oral, que no supone ninguna mediación, excepto la existencia de un público, ya sea ateniense, isabelino o francés de la

época de Luis XIV. De ahí el carácter casi monstruoso que percibimos en la escritura teatral, que la vuelve tan conmovedora y tan poco accesible a la vez. El teatro es necesariamente la combinación, fatalmente confusa, de varias épocas, con todo lo que provoca a nivel de imaginario: entre las fábulas y los maneras de decir más antiguas, y toda la energía nueva que surge del mundo actual.

Por consiguiente, el teatro actual utiliza diversas técnicas, en especial las que toma del cine, para volver a explorar el ámbito de su propia historia. En este caso, las estrategias adoptadas también son numerosas. Muchos escritores dramáticos franceses indagan en las formas y en las historias de la antigüedad, en especial las de la mitología (Gably, Py ou Durif). Algunos, como Armand Gatti, vuelven a dar fuerza sobre el escenario a personalidades políticas adormecidas. O a textos fundantes, revisados y adaptados de acuerdo con el contexto contemporáneo, como Enzo Cormann con el Lear de



Enzo Cormann

Shakespeare en su obra *Toujours l'Orage* (Sigue la tormenta). Otros escritores se reconcilian con un género subestimado, incluso olvidado: la comedia o la farsa (Serge Valletti, Alain Badiou). Y otros emprenden el ataque contra el propio lenguaje y deciden no dejarlo indemne, como Valère Novarina. Para él, la idea es indagar en el lenguaje, y no considerarlo como un producto terminado que podemos manipular como una simple herramienta de comunicación. El objetivo de Novarina es restaurar por completo el antiguo poder del lenguaje.

En cualquier caso, la cuestión es acabar con las formas que heredamos, como lo señalaba Antoine Vitez, porque ellas están necesariamente de lado de los que ostentan el poder. No obstante, no podemos desentendernos de esta historia de vencedores, barriéndola de un manotazo. La presencia de Esquilo, Shakespeare o Molière sigue rondando a nuestro lenguaje y resulta imposible acabar con ellos de un solo golpe.

Sin embargo, cuando Vitez habla de acabar con las formas tradicionales, se refiere en gran medida (y en forma un poco fetichista) a la idea de retomar, con una visión crítica, los textos de la tradición occidental. Los dramaturgos de la generación siguiente irán más lejos aún: comprendieron que las problemáticas actuales no se encuentran en las problemáticas del pasado, y que estas mismas problemáticas deben generar textos nuevos, aun si eso significa que estos textos deben regirse en gran medida por estas figuras antiguas.

Cuando Enzo Cormann muestra el diálogo de los dos personajes en la obra *Toujours l'orage*, no se refiere a otra cosa. Un joven y talentoso director llega a visitar a un mítico actor del teatro vienés de posguerra e intenta convencerlo para que se reconcilie con las tablas, interpretando al rey Lear sobre un prestigioso escenario berlinés. En la alternancia de voces de este diálogo improbable, comprendemos que el gran actor se ha visto obligado a tomar la decisión de todos los Lear del mundo: cuando fue deportado con sus padres al campo-ghetto de Terezin, se salvó porque un oficial de la SS se fijó en él cuando interpretaba para los nazis, decididamente muy amantes de la cultura, a Edgar de *El Rey Lear*. Al salvar su vida, sacrifica la de quienes se la dieron a él. Y después de treinta años, se ve enfrentado al teatro que suscitó esta decisión impensable. La obra de Enzo Cormann no es una adaptación de *El Rey Lear*. Muestra más bien cómo trabaja el viejo Lear, cómo actúa y opera en la contingencia moderna y hasta qué punto la cuestión de la decisión que plantea Shakespeare sigue en rondándonos durante las noches.

Lejos, muy lejos del universo casi cinematográfico de Enzo Cormann, Valère Novarina también indaga en los

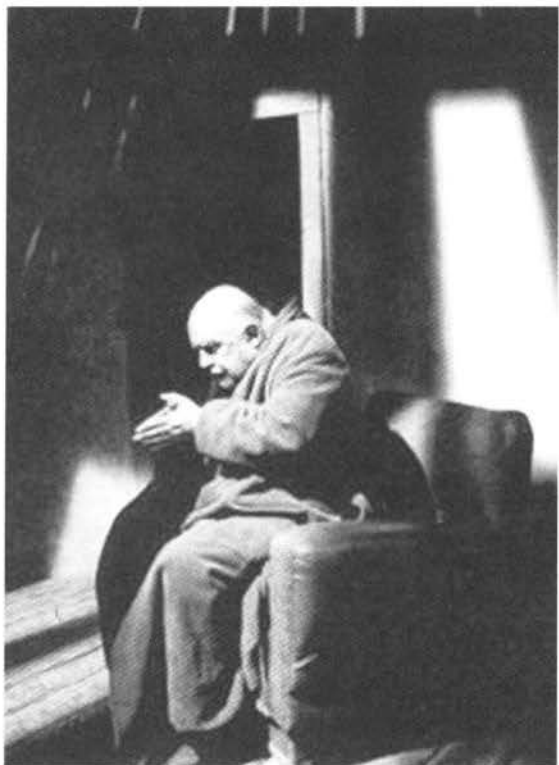


Foto: Mario Del Curto

Toujours l'orage de Enzo Cormann.

caminos trazados por nuestro pasado. Su trabajo no se basa tanto en los textos antiguos, sino más bien en los actores que pueden devolverles su fuerza. Sin embargo, también en este caso, la idea es acabar con las formas establecidas. Es, en primer lugar, para estos animales parlantes que destruye y despoja al lenguaje de todo lo que aprendimos en la escuela. Todo el asunto del teatro de Novarina consiste en que los actores recobren la vida en el escenario, destruyendo la figura mortal de los personajes.

Valère Novarina se toma muy en serio la famosa afirmación de un crítico de cine de los años 60, André Bazin: la invención de las artes de la reproducción liberan a las artes antiguas de la carga de la imitación. El escenario teatral antiguo, entre otras manifestaciones, ya no tiene ese deber inmemorial de representar fielmente el mundo; puede dedicarse a otra cosa, puede explorar otras posibilidades, trabajar con el origen del lenguaje y sus mecanismos ocultos, origen que había sido olvidado por este hábito mortal de la comunicación. Es que el lenguaje tiene mejores cosas que hacer que comunicar lo que sea, como lo sostiene magistralmente Valère Novarina,

en un ensayo teórico publicado recientemente:

“El teatro festeja la desrepresentación humana, nos despoja de todas las personalidades. El actor es un hombre ausente que se adelanta, un hombre deshecho, con carencias, que ha renunciado a sí mismo. El teatro es un lugar de refugio y de profundo desentendimiento de lo humano. Una máscara borra el rostro. Se ha invertido una cara. El teatro es un arte cortante, frío, y no es verídico ni pretende ser testimonio de la realidad. No rinde cuentas a nadie, no tiene nada que perder, nada que lamentar. Es un lugar de una claridad absolutamente rotunda, de una mordacidad extrema. El actor es el hombre menos el hombre. Un hombre menos. El más bello de nuestros mitos no es ni Fausto ni Don Juan, sino el mito de Pinocho. Somos Pinochos al revés: estamos hechos de madera y debemos despojarnos de nosotros mismos: despojarnos del humano y convertirnos en máscaras. El actor que está frente a nosotros es un animal que se rebela contra la imagen humana”.¹

El actor no puede seguir siendo este ser de rostro humano, amo de su ser y de lo que sale de su boca. El actor no es amo de lo que dice, es materia pura, se aleja de la figura de sujeto viril que domina el lenguaje. Al contrario, las palabras que aparecen lo traspasan y lo animan. Se encuentra sujeto a la vida a la cual estas las palabras lo exponen. Porque la palabra de Novarina intenta reconciliarse con una vida enterrada, una vida que por mucho tiempo se vio obstruida por el lenguaje moderno de la comunicación. De ahí esta sintaxis alterada y estas palabras descompuestas y vueltas a recomponer. De ahí esta libertad para hacer del lenguaje un juego. Para sostener este juego con el lenguaje se necesita a grandes actores, para acoger esta palabra viva que pasa brutalmente por el cuerpo, como el viento que impulsa las mareas.

De ahí el homenaje a Louis de Funès, que es uno de esos grandes actores capaces de matar su humanidad para renacer como actor sobre el escenario. Muchos no creen, en Francia, que el texto *Pour Louis de Funès* realmente esté dirigido a este actor. Es porque muchos, tan-



Pour Louis de Funès, de Valère Novarina.

to en Francia como en el extranjero, aún conservan del teatro una visión terriblemente convencional. Las intuiciones y los preceptos de Antonin Artaud todavía no han ahondado en los espíritus. A la hora de tratar de escapar a las fatales convenciones de la representación, es bastante probable que Gérard Philipe, por muy radiante que sea, no represente el mejor impulso para desentenderse de la humanidad y reencontrar la gracia infima de cada uno de los personajes. Es más probable que Louis de Funès se acerque más a ese tipo de personas a la que todos nos parecemos un poco, si observamos más de cerca. Si queremos aprender sobre cualquiera de las reflexiones de Artaud, que muchos consideran letras muertas, es preciso tener la valentía de asumir que el teatro gana mucho si se desentiende de la literatura. Porque es esta la que le impide vivir plenamente lo que el teatro debe ser. Por lo tanto, hay que reconciliarse con las personas –fuera de la nobleza de nombres propios heroicos–, con los cuerpos que sencillamente hablan y son traspasados por este hablar, los cuales nos dicen mucho más sobre nosotros mismos que estos

personajes académicos pertenecientes a una literatura que murió hace mucho tiempo.

La gran fuerza de la dramaturgia actual reside en su poder para desprenderse de las reglas y los temas que hemos heredado. El teatro que viene no duda en volver a representarlos renovados sobre escenarios que no temen ser iconoclastas. Los artistas contemporáneos no tienen miedo de mostrar a estos personajes destrozados, a todos estos Lear, perdidos y atormentados por la locura mortal de nuestra historia pasada. Todo arte no solamente consiste en acabar con estas figuras del pasado, sino también en volver a representarlas en la manera de nuestras historias actuales. ●



El hombre en la máquina, dibujo de Valère Novarina.

1. Valère Novarina. *Devant la Parole*. P.O.L. Éditeur, 1999.